Mus. Th. 1762 a

63

<36603509170018

<36603509170018

Bayer. Staatsbibliothek

Mus. th. 8° 1762 a

H. CH. KOCH'S

MUSIKALISCHES LEXICON.

ZWEITE DURCHAUS UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

VON

ARREY VON DOMMER.

~~ERSTE LIEFERUNG.~~

HEIDELBERG,
VERLAGSBUCHHANDLUNG VON J. C. B. MOHR.
1865 ~~1864.~~

175 = D.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

In meinem Verlage ist ferner erschienen:

Ueber

REINHEIT DER TONKUNST.

Von

Ant. Friedr. Just. Thibaut.

Vierte vermehrte Auflage.

Mit einem Vorwort

von

Ministerialrath Dr. **K. Bähr.**

Preis elegant gebunden 1 Thlr. 5 Ngr. — 2 Fl.

Inhalt.

Ueber den Choral. — Ueber Kirchenmusik ausser dem Choral. — Ueber Volksgesänge. — Ueber Bildung durch Muster. — Ueber den Effect. — Ueber das Instrumentiren. — Ueber genaue Vergleichung der Werke grosser Meister. — Ueber Vielseitigkeit. — Ueber Verdorbenheit der Texte. — Ueber Singvereine. —

Als Thibaut's Schrift über Reinheit der Tonkunst im Jahre 1825 zum erstenmale erschien, war sie eine Stimme in der Wüste, die zur Busse rief und auf ein bisher verborgenes, Vielen unbekanntes Reich zurückwies. Wenn seitdem das Streben für die Pflege klassischer Musik sich in erfreulicher Weise kund gegeben hat, so ist dies den Aufforderungen und Anregungen Thibaut's hauptsächlich zu danken. Das Werk steht bis heute als ein klassisches Product in der musikalischen Literatur da und verdient allen Freunden der Musik auf das wärmste empfohlen zu werden.

Im Verlage von **T. O. Weigel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ELEMENTE DER MUSIK

von

Arrey von Dommer.

Mit 152 musikalischen Beispielen.

Lex.-8. VI u. 368 S. 1862. br. 2 Thlr. 10 Ngr.; eleg. geb. 2 Thlr. 24 Ngr.

Inhalt: Uebersicht. Vorbereitung: Der Schall, das Tonsystem. — Die Elemente und Mittel der Tondarstellung. — Zeitmass, Melodie, Harmonie, Contrapunct, Imitation, Thema, Periodenbau, Thematische Arbeit. — Die Formen: Inhalt, Form und Stil im Allgemeinen, Kanon und Fuge, Vocalmusik. — Die Formen der Instrumentalmusik. — Kirchenmusik. Vocal- und Instrumentalmusik auf dramatischem Gebiete.

Von den vielen diesem Werke überaus günstigen Beurtheilungen führen wir nur eins an. Das Organ für Kirchenmusik, Cäcilia 1863 No. 3 sagt darüber: „Eins der ausgezeichnetsten und geistreichsten Werke über Musik, das wir je gelesen haben. Das Werk ist in populärer, leicht verständlicher Sprache geschrieben, und umfasst das gesammte Gebiet der musikalischen Wissenschaft."

Subscriptions-Einladung

auf

H. Ch. Koch's

Musikalisches Lexicon.

Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage

von

Arrey von Dommer.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Ein Band in 8 Lieferungen von 8 Bogen.

Preis pr. Lieferung 20 Sgr. od. 1 Fl. 12. Xr.

Die vielseitigen Umgestaltungen und Vervollständigungen, die die Musikwissenschaft und Praxis in allen ihren Theilen seit dem ersten Erscheinen des Koch'schen Lexicons erfahren hat, erforderten für die gegenwärtige zweite Auflage des Werkes eine durchaus neue Bearbeitung. Von Allem was seit Koch und ebenso von älteren in der ersten Ausgabe nicht berücksichtigten Schriftstellern geleistet worden ist, wurde bei dieser neuen Bearbeitung Notiz genommen. Für die praktische Einrichtung des Werkes in Betreff der Uebersichtlichkeit und des bequemen Auffindens der einzelnen Theile vielgliederiger Gegenstände, wurde besondere Sorge getragen. Eines näheren Hinweises auf die Wichtigkeit des vorliegenden Unternehmens bedarf es kaum, in sofern der Zweck desselben, möglichst eingängliche Ertheilung von Auskunft über alle näher und entfernter liegenden Gegenstände der Musikwissenschaft und Praxis in gedrängter, präciser Form, für sich selbst spricht. Der in der musikalischen Welt hinlänglich bekannte Name des Bearbeiters bürgt für die Gründlichkeit und grösstmögliche Vollständigkeit des Werkes; letztere wird schon aus dem folgenden nur in kurzen Andeutungen gegebenen Inhaltsverzeichnisse ersichtlich.

1) Die speciell in das Lehrfach der Tonsetzkunst gehörenden Gegenstände, als: Intervallenlehre, Melodie, Harmonie, Takt, Rythmus, Contra-

punkt, Periodenbau, die strengen und freien Formen; vorzugsweise eingehend behandelt. 2) Die älteren Theorien angehörenden Gegenstände, als das griechische Tonsystem, Solomisation, Mensuraltheorie, Tabulaturen etc. 3) Möglichst ausführliche Beschreibung der alten und neuen Instrumente, an Zahl circa 370. 4) Die der alten und neuen Theorie und Praxis angehörenden Kunstausdrücke aller Art. 5) Die wesentlichen Gegenstände der Lehre von der Schall- und Klangbildung, den Intervallen, Tonberechnungen, Temperaturen etc. 6) Die hauptsächlichsten Begriffsworte der Aesthetik. 7) Kurzes Namen- und Jahreszahlenregister der bedeutendsten Tonmeister und Musiktheoretiker etc.

Das Werk erscheint in Druck, Format und Papier wie nebenstehende Probe, mit zahlreichen Notenbeispielen zur Erläuterung, in 8 Lieferungen zum Preis von 20 Sgr. oder 1 Fl. 12 Xr. à Lieferung. Das erste Heft wird im April ausgegeben und das Werk Ende dieses Jahres vollständig sein.

Heidelberg, März 1864.

J. C. B. Mohr
Verlagsbuchhandlung.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Form der *Brevis* ist ▭, sie kommt aber auch schwarz (▬) vor, wenn sie im *Tempus perfectum* zweizeitig gemessen oder im *Tempus imperfectum* ein Viertel ihres Werthes verlieren, drei *Minimae* gelten soll. Im *Cantus planus* war sie das einzige Tonzeichen; mit den ersten Anfängen einer wirklich mehrstimmigen Musik, als man verschiedener Notenwerthe bedürfte, kamen erst die *Longa* und dann nach und nach die übrigen Gattungen hinzu; doch galt anfangs nur die dreizeitige, nicht zweizeitige Taktart. In der heutigen Musik wird die *Brevis* nur noch hie und da in ganz grossen Taktarten ($^2/_1$, $^4/_2$) im kirchlichen Stil angewendet; oder auch zur Darstellung langer gewichtiger Schlussnoten, doch nur der Fermate ähnlich, ohne bestimmte Dauer. Ihre dreizeitige Messung auch ohne beigesetzten Punkt im *Tempus perfectum* verlor sich gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, von wo ab man einen Punkt dahinter setzte, wenn sie dreizeitige Geltung haben sollte. S. Mensuralnotenschrift I B *a*.

Brillante, Vortragsbez., glänzend, schimmernd, hervorstechend.

Brioso, Vortragsbez., frisch, kräftig, männlich; *con brio*, mit Frische, Kraft etc.

Broderies, Verzierungen der Melodie, s. Manieren.

Brotundum, *molle*, rundes oder weiches *B*, s. Notenschrift A (Buchstabennamen) und C *c* (Versetzungszeichen); Buchstabe **B**; B-fa, B-mi.

Brummeisen, s. Maultrommel.

Brummstimmen. Im Männergesange kommt es vor, dass die eine Solostimme begleitenden übrigen Gesangstimmen nicht Worte auf ihre Tonfolge aussprechen, sondern diese mit geschlossenen Lippen summen oder brummen, daher der Name. Ueber die Trivialität solcher Herabsetzung menschlicher Stimm- und Sprachorgane in den Bereich des Animalischen braucht wohl kein weiteres Wort verloren zu werden.

Bruststimme. Derjenige Umfang von Tönen der Gesangstimme, welcher durch natürliche, nicht künstlich veränderte Lage der Stimmorgane erzeugt wird; während beim Falset (Fistelstimme) mittels einer auf gewisse Art veränderten Lage der Stimmorgane noch einige den Umfang der Bruststimme übersteigende Töne hervorgebracht werden können. S. Stimmorgane; Falset.

Brustwerk, Brust. Eine besondere Abtheilung der Orgel mit eigenem Pfeifenwerke und Clavier, welche sowohl für sich allein als auch mit dem Hauptwerke gekoppelt verwendet werden kann. An Zahl und Grösse der Stimmen steht das Brustwerk dem Hauptwerke nach, auch haben seine Register sanftere Intonation. S. Orgel I D, *aγ*.

Buccina, nach La Borde (*Essai sur la mus.* I. 222) eine Muscheltrompete. Bei den alten Ebräern, Griechen und Römern, im Kriege, bei den Hirten, zum Abkündigen der Nachtwachen, auch Tagesstunden, sowie zur Berufung von Volksversammlungen gebräuchlich. Bei Prätorius[1]) auch ein Name der Posaune und ebenfalls der Zincken (*fortasse Latinorum Buccinae alias Cornua*). — *Buccina marina*, Muschelhorn, s. Bonanni, *Gabin. arm.* Abbild. Pl. XVIII.

Buffone, *Bouffon*, eine komische Person, ein Schalksnarr; in der Oper ein Sänger und Darsteller komischer Rollen. *Buffona*, ein Lustspiel; *Opera buffa*, die *Opéra comique*, komische Oper.

Bugle-Horn, Flügel- oder Signalhorn; ein Blechinstrument mit Seitenlöchern und Klappen, von weiter Mensur und 4 Fuss Länge, weicher und voller an Klang und nicht so schmetternd als andere Blechinstrumente. Es steht in *C*.

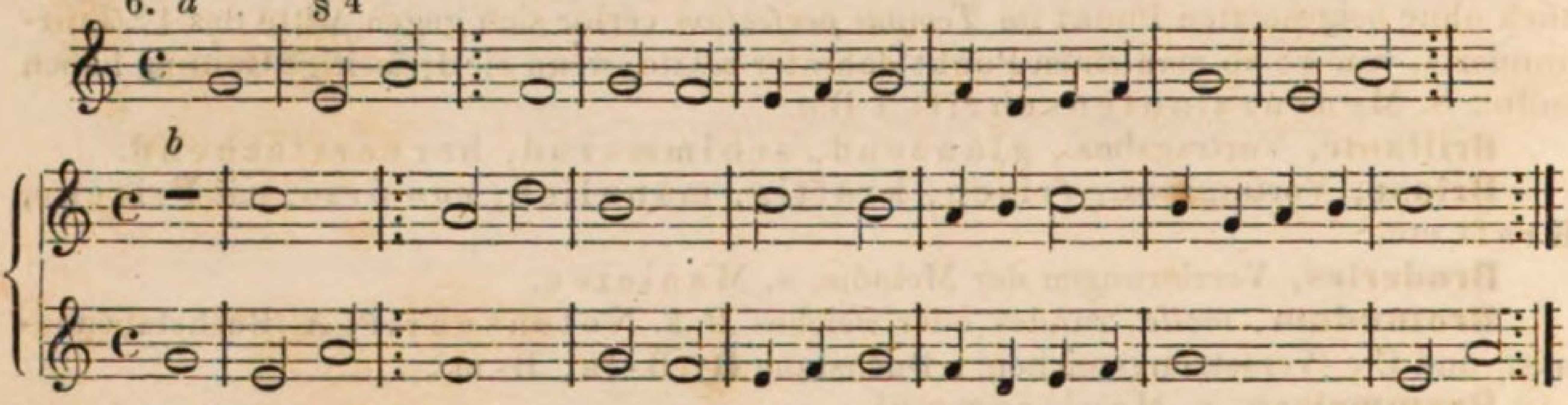
Bunde oder Bünde. Bei der Laute, Theorbe, Viol d'amore, dem Colascione und anderen derartigen Instrumenten mit Griffbrett pflegte man diejenigen Stellen des letzteren, an welchen die Töne genommen werden müssen, ehemals mit einem um den Hals gebundenen, das Griffbrett quer durchschneidenden Stückchen Darmsaite zu bezeichnen. Doch ist dieses wohl nur in der ältesten Zeit geschehen; nachher leimte man Stückchen Saiten auf das Griffbrett, an deren Stelle dann die eingelegten und etwas über die Oberfläche desselben hervorstehenden schmalen Leistchen von Messing oder Elfenbein traten, welche bei unserer heutigen Guitarre, Zither u. dergl., doch ebenfalls noch unter dem vom Umbinden der Darmsaiten abstammenden alten Namen Bunde oder Bünde, gebräuchlich sind. Drückt man die Saite etwas oberhalb eines solchen Bundes nieder, so

1) *Syntagma mus.* I. 118, 418 f.; II. 2, 35.

In sämmtlichen voranstehenden Canons ahmen die Stimmen im Einklange nach, soll jedoch Imitation in der Quart, Quint oder in einem anderen Intervall statthaben, und der Canon ist geschlossen notirt, so wird dieses dadurch angezeigt, dass das Intervall, in dem die Nachahmung erfolgen soll, beim Eintrittszeichen der folgenden Stimme angemerkt wird. Und zwar über dem Liniensystem, wenn die Nachahmung um das betreffende Intervall höher, und unter dem Liniensystem, wenn die Nachahmung um das betreffende Intervall tiefer vorgenommen werden soll. Beisp. 6 ist ein Canon in der oberen Quart, unter *a* in geschlossener Notirung, unter *b* in Partitur ausgeschrieben.

6. *a* §4

b



Wenn der Sänger bei Ausführung eines in einem anderen Intervall als der Einklang abgefassten Canons keine ausgeschriebene Stimme, sondern die geschlossene Notirung erhält, so muss er transponiren oder aus einem anderen Schlüssel lesen. Daher bedient man sich bei solchen Canons, statt der Bezeichnung des Intervalles durch eine Ziffer, sehr oft auch verschiedener Schlüssel, von denen der zweite die Noten um ebensoviel tiefer oder höher darstellt, als die Nachahmung in der folgenden Stimme vor sich gehen soll. Will man den Canon in der Unterquint, Beisp. 7 *a*, auf diese Weise darstellen, so hat man ihn wie unter *b* zu notiren.

7 *a* *b* §



Von der gewöhnlichen abweichende Nachahmungsarten müssen mit Worten angemerkt werden. Also wenn z. B. die Nachahmung in veränderten Notenwerthen, oder auf anderem Taktheile vor sich gehen soll; oder wenn der Canon nach seiner ordentlichen Auflösung etwa noch im doppelt verkehrten Contrapunkte auszuüben ist (Letzteres zeigt man auch durch verkehrte Schlüssel am Ende des Systemes an). Nicht selten aber pflegte man ehedem auch alle Zeichen, welche den Ausführenden als Anhaltepunkte für den Vortrag dienten, fortzulassen und das Auffinden der Vortragsart seiner Einsicht anheimzustellen, wobei es auch wohl vorkam, dass man ihn irre zu führen suchte, jedenfalls aber die Auflösung nicht erleichterte. Ein solcher ohne alle Zeichen geschlossen notirter Canon wird *g*) Räthselcanon (*canon aenigmaticus*) genannt. Man hat unter Räthselcanon also keine besondere Art des Canons sich vorzustellen, sondern nichts als die soeben beschriebene Notirungsweise. Jeder geschlossen notirte Canon wird durch Hinweglassung der Zeichen zu einem Räthselcanon.

B. In den voranstehenden Beispielen wurde stets ein fortlaufender melodischer Satz nachgeahmt, die Melodie des Canons kann aber auch in mehrere Sätze sich theilen, deren jeder von dem anderen durch einen merklichen cadenzartigen Einschnitt geschieden ist. Ein solcher Canon heisst mehrsätziger Canon. Wenn z. B. in einem dreistimmigen Canon, dessen Melodie in drei solche Theile gegliedert ist, die erste Stimme den ersten Satz vorgetragen hat, so fährt sie mit dem zweiten fort, während die zweite Stimme mit dem ersten Satze hinzutritt; haben beide ihre Sätze, die erste Stimme die beiden ersten und die zweite den ersten, vollendet, so tritt die dritte Stimme mit dem ersten Satze ein, während die zweite den zweiten und die erste den dritten ausführt. Ein solcher Canon ist ebenfalls leicht auszuarbeiten und bedarf gleichfalls keines doppelten Contrapunktes, wenn er für Stimmen derselben Gattung im Einklange abgefasst werden soll; nehmen

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

H. CH. KOCH'S

MUSIKALISCHES LEXICON.

ZWEITE DURCHAUS UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

VON

ARREY VON DOMMER.

HEIDELBERG,

ACADEMISCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG VON J. C. B. MOHR.

1865.

MUSIKALISCHES LEXICON

AUF GRUNDLAGE DES LEXICON'S VON H. CH. KOCH

VERFASST VON

ARREY VON DOMMER.

HEIDELBERG,
ACADEMISCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG VON J. C. B. MOHR.
1865.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behalten Verfasser und Verleger sich vor.

Das dem gegenwärtigen Werke zugrunde gelegte Lexicon von Heinrich Christoph Koch ist im Jahre 1802 erschienen, und hat das Verdienst, das erste musikalische Wörterbuch zu sein, welches, neben blossen Erklärungen der Kunstausdrücke, die wichtigsten Gegenstände der Theorie in ausführlicherer lehrbuchartiger Form darzustellen bestrebt gewesen ist. Mit dem Plane zu einer ähnlichen Arbeit umgehend, konnte mir der Vorschlag des Herrn Verlegers, eine Umarbeitung des Koch'schen Buches zu übernehmen, nur willkommen sein, um so mehr, da die Art jenes Vorschlages meiner Vorstellung von der Behandlungsweise eines solchen Werkes entsprach, ausserdem durch Anschluss an ein bereits vorhandenes Buch, wenigstens hinsichts der alphabetischen Anlage, mir einige Erleichterung gewährt zu werden schien. — Dass nun dieser Anschluss nicht viel weiter als bis auf die alphabetische Anordnung, und auch über diese nur zum Theil sich erstrecken konnte, während ich im übrigen durchaus selbständig verfahren musste, liegt in der Sache und ist bedingt einentheils durch die seit Erscheinen des Koch'schen Werkes gemachten Fortschritte in der Musikwissenschaft und ihrer Darstellung überhaupt, anderentheils durch die mir zugänglich gewesene grössere Anzahl älterer Schriften, welche Koch unbekannt geblieben sind. Es wäre daher überflüssig, auseinanderzusetzen, dass es bei einer blossen Bearbeitung sein Bewenden nicht haben konnte, wenn in meine Arbeit eine Einheitlichkeit hineinkommen sollte, abgesehen davon, wieweit mir gelungen ist, eine solche zu erreichen. Eine Aufzählung dessen, was in diesem Werke von mir herrührt oder wo ich etwa an Koch mich angelehnt habe, würde jedoch ermüden ohne zu interessiren; dem Sachverständigen wird eine nähere Vergleichung beider Werke ohne Schwierigkeit darthun, dass ich Koch kaum weiter benutzen konnte, als so manche andere von ihm nicht berücksichtigte oder erst später erschienene Schrift. Die Erhaltung des Namens meines ehrenwerthen Vorgängers aber erschien sowohl mir als dem Herrn Verleger nicht anders als in der Ordnung — nicht allein um des erwähnten Verdienstes willen, welches Koch seiner Zeit um die Art der encyclopädischen Behandlung der Musikwissenschaft sich erworben hat,

sondern auch hinsichts des in seinem Buche enthaltenen unverkennbar Tüchtigen, welches ich, wenngleich schon der Stileinheit wegen in durchaus veränderter Gestalt, zu benutzen nicht verfehlt habe. — Indem aber die alphabetische Ordnung nicht nur die Behandlung vielgliederiger Gegenstände wesentlich erschwert, sondern auch der Uebersichtlichkeit des Zusammenhanges im Grossen sehr leicht hinderlich wird, habe ich, soweit thunlich, zusammenhängende Dinge zu grösseren Abhandlungen vereinigt und ihre einzelnen Theile durch Buchstaben und Zahlen markirt, um vom entsprechenden Orte aus darauf hinweisen zu können, und den Gegenstand doch zugleich mehr als ein Ganzes zu haben. Beispiele dafür sind unter andern die Artikel Tonart, Mensuralnotenschrift, Contrapunkt, Orgel, Harmonie, Consonanz und Dissonanz, Fuge, Fortschreitung der Intervalle etc. Freilich wird in der äusseren Einrichtung, wie auch nicht minder in der Behandlung des einen oder anderen der ja so ungemein zahlreichen und verschiedenartigen Gegenstände, wohl so manches zu wünschen übrig bleiben; dass meine Thätigkeit an diesem Werke unausgesetzt drei Jahre gedauert hat, spricht wohl wenigstens für den Willen, eine brauchbare Arbeit zu liefern — dem Sachkenner bleibt es nunmehr anheim gegeben, zu bestimmen, wie weit das Resultat die Absicht bethätigt. Durch die äussere Ausstattung jedoch, welche der Herr Verleger dem Werke hat zutheil werden lassen, wird wohl jedermann zufriedengestellt sein.

Für Unterstützung meiner Arbeit durch gefällige Beschaffung und Mittheilung mancher von mir gewünschter Quellenwerke und Handbücher, bin ich zu Danke verpflichtet insbesondere der Verwaltung der Leipziger Stadtbibliothek; Herrn Dr. Fr. Chrysander; Herrn Dr. Isler von der Hamburger Stadtbibliothek und Herrn T. O. Weigel in Leipzig.

Meine Abwesenheit vom Druckorte fast während der ganzen Zeit der Correctur, hat mich verhindert mehr als eine Revision zu sehen, wobei ich überdiess das Manuscript nicht zur Hand haben konnte; daher die am Schlusse verzeichneten Fehler stehen geblieben sind, welche, wie auch den daselbst angehängten, einige Ergänzungen, Hinweisungen und Berichtigungen enthaltenden Nachtrag, ich den Leser nicht ausser Acht zu lassen bitte.

Hamburg im März 1865.

A. v. Dommer.

A.

A. Buchstabenname der sechsten diatonischen Stufe oder des zehnten diatonisch-chromatischen Tones unsers modernen von *C* als Grundton ausgehenden Tonsystems. Von Aristoxenus (340 v. Chr.) bis gegen Guido von Arezzo (im 11. Jahrhundert) hin begrenzte dâs grosse *A*, der Proslambanomenos der griechischen Musik, die Tiefe des in diesem Zeitraume gebräuchlichen Tonsystems von 15 Tönen oder zwei Octaven, A-a_1; und auch nachdem das *Gamma graecum*[1]) (*Γ*, wenngleich nicht durch Guido von Arezzo selbst, wie man noch häufig angegeben findet, so doch wohl nicht lange vor ihm) in der Tiefe hinzugekommen war, galt das *A* doch noch einige Zeit als eigentlicher Grundton des Systems. Bei Benennung der Töne dieser zwei Octaven mit den wiederholten sieben ersten Buchstaben des Alphabets[2]), welche man auch Gregorianische Buchstaben nennt, weil die Einführung derselben Gregor d. Gr. zugeschrieben wird, fiel der erste Buchstabe auf den damals tiefsten Ton, eben das grosse *A*. Als aber der Tonumfang nach und nach bis *C* in der Tiefe sich erweiterte, indem die Töne *G F E D* und *C* hinzukamen, wurde die vordem erste Tonstufe *A* zur sechsten Stufe dieses neuen Ambitus, als welche sie zum Grundtone *C* im Verhältniss der grossen Sext 5 : 3 steht. Der Buchstabe *A* verblieb dem Tone, dem er ursprünglich angehörte, als Name, und rückte daher an die sechste Stelle im musikalischen Alphabet. — In der Solmisation führte das *A* den Namen *A-re* und *a-la-mi-re*; die Töne der tiefen Octav von *A-a* hiessen *graves* (*graves* und *finales*), die der mittleren von *a-aa acutae* (*acutae* und *superacutae*) und die über *aa* hinausgehenden *superacutae* oder *excellentes*[3]), *sc. voces, claves* oder *loca*, ähnlich wie wir grosse, kleine, eingestrichene Octav sagen. — Wichtigkeit gewonnen hat in neuerer Zeit das eingestrichene *a* als Normal-Stimm- oder Gabelton, indem mittels Annahme einer absoluten Schwingungszahl für diesen Ton ein Uebereinkommen der Tonhöhen an allen Musikorten erzielt werden soll. Bis jetzt aber ist solches noch nicht erreicht, da der Stimmton a_1 an den verschiedenen Orten noch immer differirt, und der gute Vorschlag des um Stimmung sehr verdienten verstorbenen Seidenmanufacturisten Scheibler zu Crefeld, das a_1 überall zu 440 Schwingungen anzunehmen, noch nicht durchgedrungen ist, ungeachtet er auch von der Stuttgarter Naturforscherversammlung 1834 unterstützt wurde. Gegenwärtig aber ist man lebhaft mit Regulirung der Stimmung beschäftigt; das Nähere hierüber sowie über den ganzen Gegenstand s. Stimmung.

A battuta, nach dem Taktschlage; Näheres Battuta.

Abbassamento di mano, Niederschlag der Hand beim Taktgeben.

Abblasen; eine sehr alte, jetzt aber fast ganz abgekommene deutsche Sitte, nach welcher der Stadtpfeifer und seine Gesellen, auf dem Altane eines Kirchthurmes oder andern öffentlichen Gebäudes, zu gewissen Stunden und namentlich an den heiligen Abenden des Christ- und Neujahrsfestes, Choräle auf Blasinstrumenten vortrugen.

Abbreviatur, s. Abkürzung.

1) Gamma und Solmisation 1. — 2) Näheres Notenschrift A. — 3) Solmisation Beisp. 4.

Abbruch, eine Formel oder Blasmanier in den Trompeterfeldstücken, wodurch der Cavallerie ein Zeichen, das Seitengewehr in die Scheide zu stecken, gegeben wird.

Abcdiren, heisst in Intonations- und Treffübungen im Gesange das Absingen der Töne nicht auf Textworte, sondern nur auf die Buchstaben des musikalischen Alphabets *c d e f g a h*, ebenwie man das Singen auf Vocale Vocalisiren, und das Singen auf die Solmisationssilben *ut re mi fa sol la* Solmisiren oder Solfeggiren nennt. Man gebraucht aber jetzt den Ausdruck Solfeggiren meist für jede Gesangübung, welche nicht auf einen ordentlichen Text, sondern nur auf Buchstaben, Vocale oder Silben gesungen wird, ohne jenen Unterschied zwischen Abcediren, Vocalisiren etc. genau einzuhalten. S. Solfeggio, Solmisation.

A beneplacito, Vortragsbez., nach Gefallen, nach Belieben; s. Ad libitum.

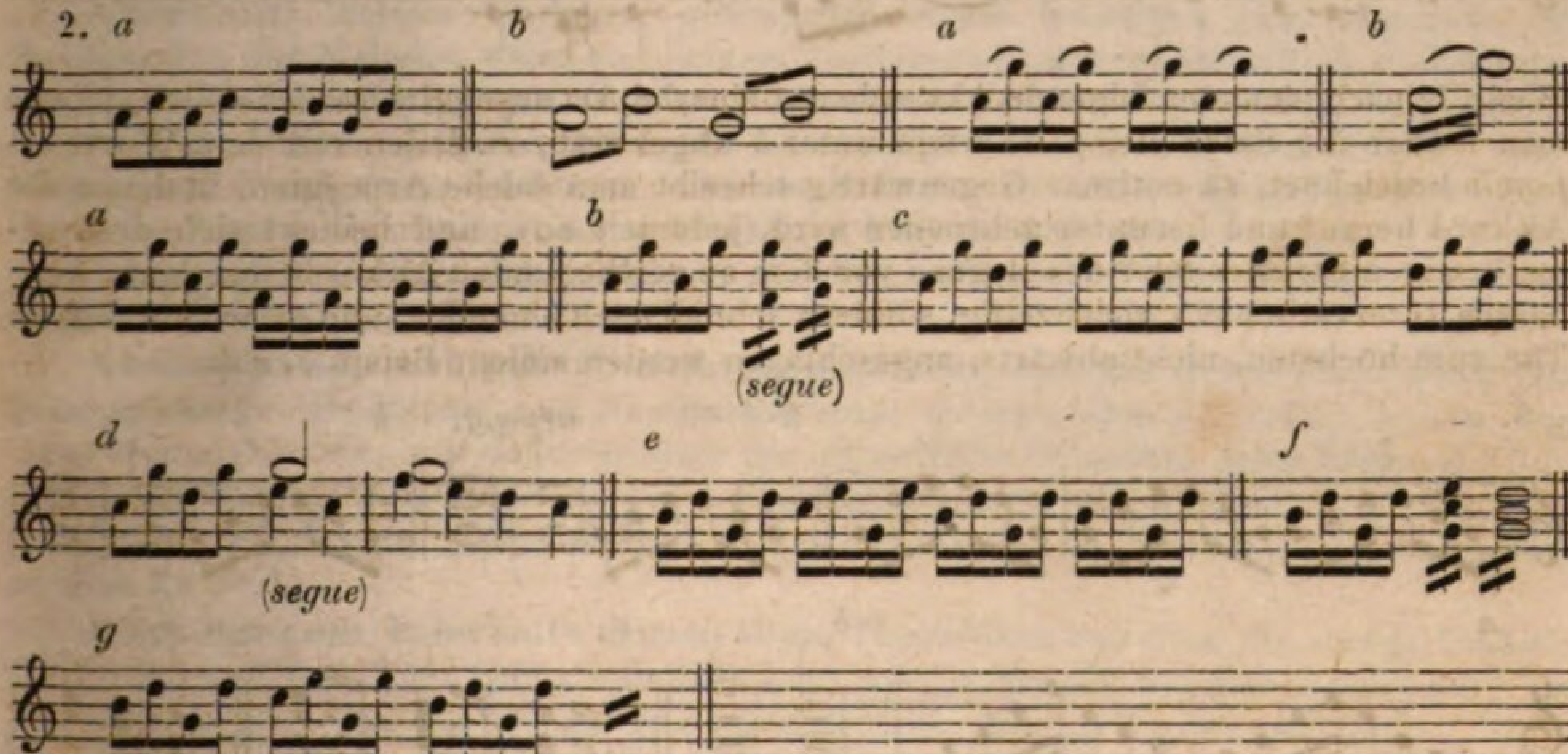
Abenteuerlich nennt man eine solche Ueberspannung des Ungewöhnlichen und Wunderbaren, wodurch, dem beabsichtigten ernsten Eindruck entgegen, eine komische oder lächerliche Wirkung hervorgebracht wird. In Handlungen, die wir abenteuerlich nennen, liegt eine gewisse Beanspruchung einer Genialität, die aber nicht als solche, sondern mehr nur als Contrast derselben, als Verschrobenheit, sich erweist und es auch nur bis zur Carricatur bringt, indem sie stets das Ausserordentliche aufsucht und unternimmt, es aber zu garnichts oder nur zu etwas Verkehrtem bringt, weil ihr die zu allem bedeutenden Handeln nothwendige Harmonie aller Kräfte fehlt. Das Abenteuerliche kann sowohl im Stoffe als in der Behandlung und in beiden zugleich liegen; der Raum aber gestattet nicht, hier genauer zu untersuchen, ob man, ohne bis zu Programmexperimenten sich versteigen zu wollen, in der nicht mit Text oder Darstellung verbundenen Musik von Abenteuerlichkeit des Stoffes, oder nicht vielmehr nur von Abenteuerlichkeit der Behandlung und Entwickelung sprechen darf. In letzterer Hinsicht aber äussert sich das Abenteuerliche in Mangel an Einheit und Harmonie des Ganzen und in Mangel an Proportion der einzelnen Theile; im Zusammenbringen des Ungehörigen und in solchen Gegensätzen, die einander nicht ergänzen, sondern aufheben; im falschen Pathos und dem Bemühen, leeren Hirngespinnsten, Phantastereien, Donquixoterien einen Anschein von Realität zu geben; in der Behandlung von Dingen, die jeder vernünftige Mensch als nichtig durchschaut, mit wichtigem Ernste etc. Hieraus kann eine lächerliche Wirkung entstehen, um so mehr, mit je grösserem Ernste solche Dinge vorgebracht werden. Doch liegt die Grenze des Hässlichen und Widerwärtigen nicht fern, und es fragt sich, ob der Eindruck von Abenteuerlichkeiten in der Musik in der That nur lächerlich oder komisch, und nicht vielmehr jederzeit sogleich hässlich und widerwärtig ist. Denn gerade der Widerspruch, in welchem die Phantasterei selbst zu dem Ernste und Scheine von Wahrheit steht, mit dem sie vorgebracht wird, kann wohl in der Dichtkunst, welche alle Umstände deutlich zu erklären und zu motiviren vermag, komisch wirken, ohne sogleich hässlich zu sein; die Musik aber hat diese Erklärung und Motivirung nicht in der Gewalt, das Gefühl empfängt nur den widerwärtigen Eindruck der Unwahrheit und Unnatur.

Abfallen, der Klang fällt ab, sagt man, wenn an einem Instrument einer oder mehrere Töne oder ganze Tonlagen den übrigen an Stärke und Schönheit des Klanges nachstehen. So kommt es z. B. an Bogeninstrumenten vor, dass der Klang ihrer beiden oberen Saiten voll und schön, der ihrer unteren hingegen matt und stumpf ist, gegen den der oberen abfällt. Die Ursache liegt dann meist darin, dass der Sangboden an der Stelle, wohin die abfallenden Töne unmittelbar wirken, zu wenig Elasticität hat, um die daranschlagenden Luftwellen mit hinlänglicher Stärke zurückzuwerfen. Fallen nur einzelne Töne ab, so lässt sich dem Uebel meist durch Verrücken der Stimme oder durch einen engeren oder weiteren, höheren oder niedereren Steg begegnen. Auch beim Pianoforte findet sich solches Abfallen einzelner Töne, besonders an der Stelle wo im Basse der Steg wechselt. An Blasinstrumenten pflegt man den abfallenden Tönen durch Klappen zu Hülfe zu kommen.

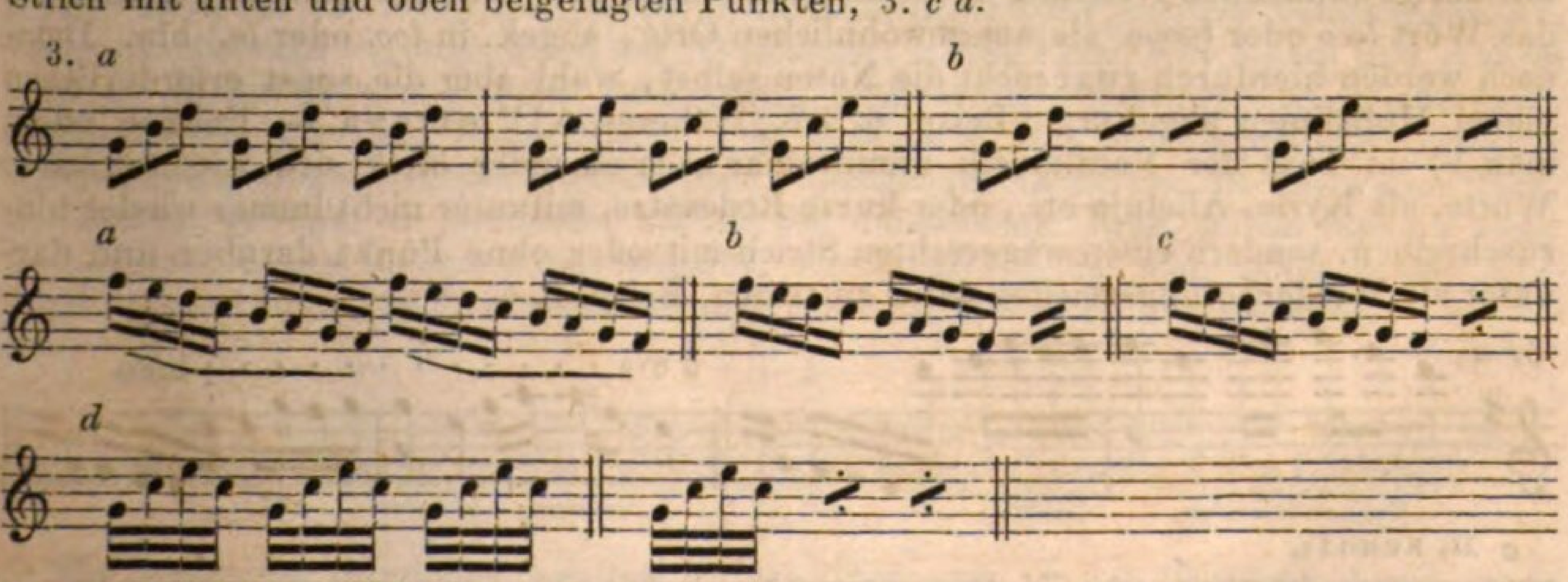
Abkürzungen, Abbreviaturen, gebraucht man in der Notenschrift 1) bei unmittelbarer Wiederholung einer und derselben Note vom Achtel abwärts; die Sätze Beisp. 1. *a* kürzt man wie unter 1. *b* ab. In älteren Musikalien findet man den Achtel- und Sechszehntheilabbreviaturen bisweilen noch die Worte *crome* und *semicrome* hinzugefügt.



2) Wenn zwei verschiedene Noten auf einerlei Art mit einander abwechseln, so abbrevirt man die Notirung Beisp. 2. *a* wie unter *b*, ebenso wenn 3) zwischen verschiedenen auf die Takttheile fallenden Noten eine und dieselbe Note nachschlägt, Beisp. 2. *c d* und *e f*. Zuweilen setzt man, um Zweifel zu vermeiden, *segue* (es folgt) dabei, zum Zeichen, dass die abgekürzten Noten nach Art der ersten ausgeschriebenen Figur zu spielen sind.

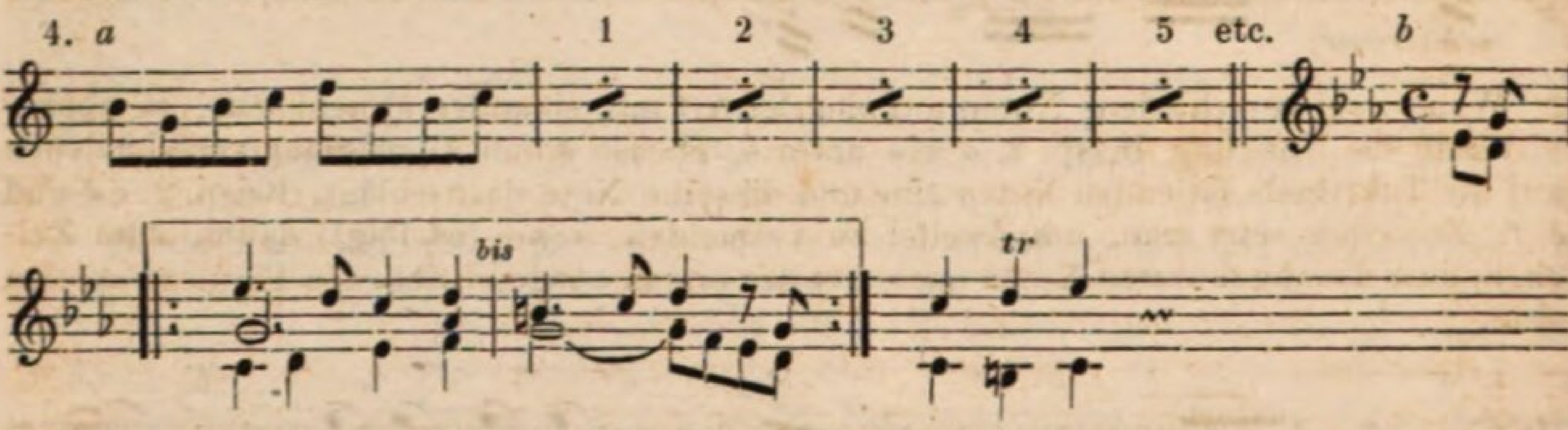


Die Abbreviaturen 2. *c d* und *e f* sind nicht mehr gebräuchlich, die Figur unter 2. *e* pflegt man jetzt wie unter *g* abzukürzen; denn 4) bei Wiederholung solcher Notenfiguren, die aus denselben in gleicher Ordnung folgenden Tönen bestehen, setzt man, anstatt die Figur noch einmal zu schreiben, kurze starke Striche in das Liniensystem, und zwar nach Anzahl der Balken, mit welchen die betreffende Notengattung notirt wird. Also als Abbreviatur einer Achtelfigur einen, einer Sechszehntheil- und Zweiunddreissigstelfigur zwei und drei Striche. Beisp. 3. *a b*. Oder man schreibt für jede Notengattung nur einen Strich mit unten und oben beigefügten Punkten, 3. *c d*.



Dieses Striches mit Punkten 3. *c d* bedient man sich auch als Abkürzungszeichen 5) für eine Reihe von Takten, die mit derselben Figur ausgefüllt sind, Beisp. 4. *a*. Gehen diese Wiederholungen viele, etwa 10, 12 und mehr Takte hindurch, ohne dass der Aus-

führende in einer anderen Stimme einen Anhalt hat, um die Takte unterscheiden zu können, so pflegt man die Takte zu numeriren, um die Uebersicht zu erleichtern, wie unter 4. *a* geschehen. Wird ferner 6) inmitten eines Tonstückes eine Stelle von einem oder mehreren Takten ohne Veränderung und unmittelbar nach einander ein oder mehrere Male wiederholt, so schreibt man sie zuweilen nur einmal, aber mit einem Wiederholungszeichen und einer darüber gesetzten Klammer mit demjenigen Zahlwort (*bis*, *ter*), welches anzeigt, wievielmale diese Stelle gleich nach einander ausgeführt werden soll. 4. *b*.



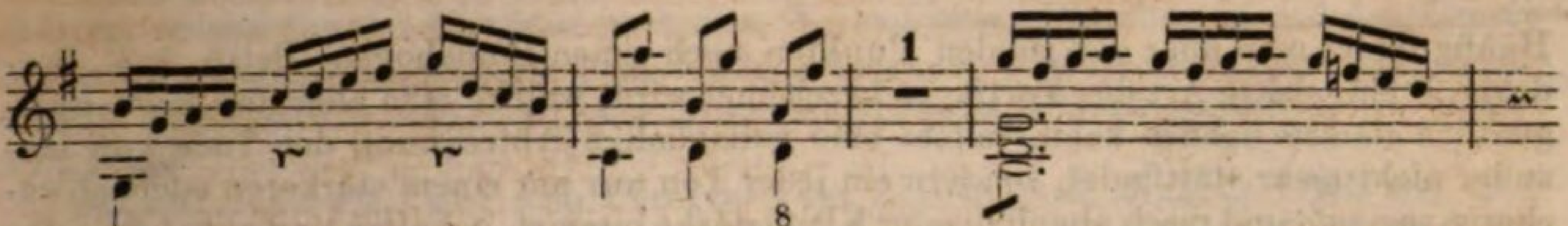
Wenn 7) nach einander folgende Akkorde auf einerlei Art arpeggirt werden sollen, pflegte man früher die Sätze Beisp. 5. *a* wie unter *b* abgekürzt, zuweilen mit dem Worte *arpeggio* bezeichnet, zu notiren. Gegenwärtig schreibt man solche Arpeggien, in denen der Akkord herauf und herunter gebrochen wird, jederzeit aus, und bedient sich des wellenförmigen Striches oder des Bogens vor dem zu zertheilenden Akkorde nur dann, wenn dessen Intervalle nicht gleichzeitig, sondern schnell nach einander, und zwar vom tiefsten Ton zum höchsten, nicht abwärts, angeschlagen werden sollen, Beisp. 5. *c d*.



Ferner kann man zu den Abkürzungen solche Stellen rechnen, die man entweder aus Mangel an Raum oder leichterer Uebersicht wegen 8) eine Octav tiefer schreibt als sie ausgeführt werden sollen. Man pflegt solche Stellen mit *all' ottava* (abgekürzt *all' ott.*, *all'* 8va; *in* 8va, oder nur mit 8) zu bezeichnen und eine punktirte oder wellenförmige Linie horizontal darüber hinwegzuziehen, bis zu dem Orte, an welchem die Ausführung wieder mit der gewöhnlichen Notirung übereinkommen soll; hier schreibt man dann gemeinhin das Wort *loco* oder *luogo* (als am gewöhnlichen Orte, abgek. in *loc.* oder *lo.*) hin. Demnach werden hierdurch zwar nicht die Noten selbst, wohl aber die sonst erforderlichen vielen Hülfslinien abgekürzt. Beisp. 6. *a b*. Näheres All' ottava. — Endlich pflegt man 9) im Text der Vocalmusik unmittelbar nach einander öfter sich wiederholende Worte, als Kyrie, Alleluja etc., oder kurze Redesätze, mitunter nicht immer wieder hinzuschreiben, sondern einen wagerechten Strich mit oder ohne Punkt darüber und darunter als Wiederholungszeichen dafür zu setzen, Beisp. 6. *c*.



Abruptio (lat. Zertrennung, Abbrechung), eine Formel in der Melodie, welche darin besteht, dass der Satz ganz unerwartet und an einem ungewöhnlichen Orte unterbrochen und erst nach einem längeren oder kürzeren Halt weiter geführt wird, z. B.



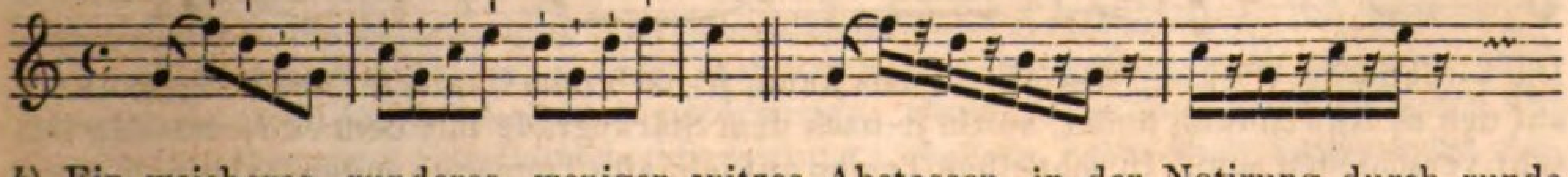
Absatz, im weiteren Sinne jeder Ruhepunkt der Melodie, wodurch deren Theile und Glieder von einander unterschieden werden; in der engeren Bedeutung bei den älteren Compositionslehrern derjenige Theil der Periode, den wir gegenwärtig den Satz, und zwar Vorder- und Nachsatz nennen, und der als Glieder unterer Ordnung den Abschnitt und das Motiv enthält. S. Periodenbau.

Abschnitt. Aeltere Tonlehrer gebrauchen diesen Ausdruck ganz allgemein für Ruhepunkte der Melodie, wenn von keinem bestimmten Umfange der durch sie begrenzten Theile die Rede ist. Unsere heutige Formlehre aber versteht darunter ein bestimmtes Glied der Periode, nämlich den in der achttaktigen Periode aus zwei Takten bestehenden und durch einen leichteren oder deutlicheren Einschnitt kenntlich gemachten Theil des Satzes. In der einfachen achttaktigen Periode sind vier Abschnitte enthalten, nämlich zwei Sätze, deren jeder aus zwei Abschnitten besteht. Alles Nähere unter Periodenbau.

Abstammende Akkorde (Umkehrungsakkorde), sind die durch Umkehrung der Stammakkorde (Dreiklang und Septimenakkord) entstehenden Akkorde, welche von ihren Grundakkorden nur dadurch, dass der eigentliche Grundton seine Stelle als tiefster Ton einem anderen Intervalle des Akkordes überlässt, sich unterscheiden. Näheres Akkord, II; ferner Sext- Quartsext- Quintsext- Terzquart- und Secundakkord.

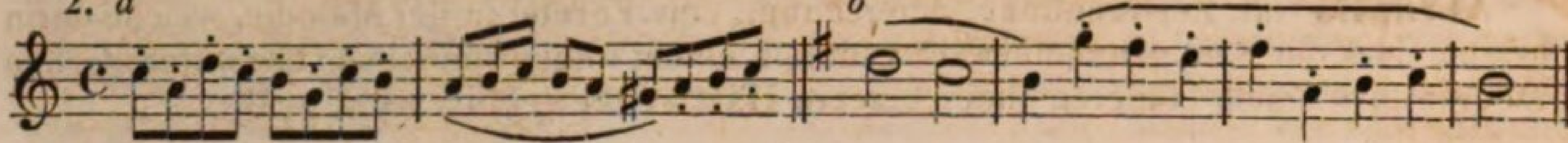
Abstammende Intervalle nennen ältere Theoretiker zuweilen die durch Umkehrung aus der Prime Terz Quint und Septime, welche sie als Stammintervalle bezeichnen, entstehende Octav Sext Quart und Secund. S. auch Intervall D.

Abstossen (*staccare*, ablösen, absondern; *staccato*), diejenige Vortrags- oder Strichart, bei welcher, im Gegensatze zum gebundenen (*legato*) Spiele, die Töne einer Tonfolge nicht aneinanderhängend, sondern jeder vom anderen durch einen mehr oder minder merklichen klangleeren Zwischenraum gesondert, ausgeführt werden. In der Notirung pflegt man diese Strichart entweder durch den Ausdruck *staccato* schlechthin, oder durch die sogleich zu erklärende besondere, über oder unter die Noten gesetzte Bezeichnungsart noch etwas specieller in Bezug auf Art und Grad des Abstossens anzumerken. Jenachdem die klangleeren Zwischenräume zwischen den Noten grösser oder kleiner sind, die Trennung der Noten von einander mehr oder weniger vollkommen ist, unterscheidet man folgende Arten des Abstossens: *a*) das eigentliche kurze und scharfe *staccato*, in der Notirung durch senkrechte, nach unten keilförmig sich zuschärfende kleine Striche über den Noten (Beisp. 1. *a*) bezeichnet; der anschlagende Finger oder anstreichende Bogen verlässt sogleich nach vollzogenem Anschlage die Taste oder Saite, der Ton ist geringer an Zeitdauer als die ihn darstellende Note, indem letztere einen Theil ihrer Geltung an eine Pause abgiebt. Die Figur 1. *a* hat man daher in der Ausführung etwa wie unter *b*, wie man sie auch mitunter notirt, sich vorzustellen.



b) Ein weicheres, runderes, weniger spitzes Abstossen, in der Notirung durch runde Punkte über oder unter den Noten (Beisp. 2. *a*) bezeichnet; die Trennung der Noten von einander ist nicht mehr so vollständig, oder, besser gesagt, der zwischen ihnen befindliche klangleere Raum ist nicht mehr so gross.

2. *a* *b*



Häufig findet man über den runden Punkten noch einen Bindebogen (Beisp. 2. *b*), wodurch *c*) eine dritte Art des Vortrages bezeichnet wird, welche man aber nur noch uneigentlich *staccato* nennen kann, indem eine vollständige Abtrennung der Töne von einander nicht mehr stattfindet, sondern ein jeder Ton nur mit einem stärkeren oder schwächeren *marcato* und rasch abnehmender Klangstärke intonirt, gehalten und zum folgenden hinübergeführt wird. Geige, Singstimme und Blasinstrumente führen diese Strichart am besten aus, auf dem Claviere kommt sie nicht zur eigentlichen Wirkung. Am leichtesten kann man sich eine Vorstellung davon machen, wenn man eine Tonreihe am Claviere mit einem Finger möglichst gebunden und jeden Ton etwas angedrückt auszuführen sucht. Ueber die Piquiren genannte besondere Art des Abstossens auf Bogeninstrumenten findet man einiges im gleichnamigen Artikel. — Den Ausdruck *staccato* (abbrev. *stacc.*) pflegt man in der Notirung nur zu gebrauchen, wenn grössere Partien in dieser Strichart ausgeführt werden sollen, und ausserdem keine besondere Art des Abstossens anzuwenden, oder das Erkennen derselben dem Spieler zu überlassen ist. Die keilförmigen Striche und Punkte hingegen sind, abgesehen von der näheren Unterscheidung der Grade des Abstossens, auch bei einzelnen Noten bequem anzuwenden. Im *Adagio*, *Largo*, *Lento* und anderen Sätzen von ähnlich langsamer Bewegung müssen abzustossende Noten mit einer der genannten Bezeichnungen versehen werden, weil die gewöhnliche Vortragsart solcher Sätze die gebundene und getragene ist. In Sätzen von geschwindem Tempo hingegen giebt es viele Arten von Passagen und Figuren, welche die Ausführenden auch ohne besondere Anzeige gestossen vorzutragen gewohnt sind. Besonders in der älteren Instrumentalmusik, in welcher für das *Allegro*, *Adagio*, *Grave* etc. auch gewisse allgemeine Vortragsregeln oder Gebräuche herkömmlich und mehr herrschend waren als heute. Man thut aber gut, das Abstossen namentlich in Ripienstimmen jederzeit zu bezeichnen, besonders in sonst ungewöhnlichen oder zweifelhaften Fällen, als 1) bei solchen Noten, die man ohne Staccatozeichen getragen auszuführen gewohnt ist, wie z. B. die Viertelnoten unter Beisp. 3. *a*. Ferner 2) bei solchen, von denen der Tonsetzer nicht weiss, ob sie auch von jedem Ausführenden gestossen werden möchten, wie die folgenden Figuren unter 3. *b* und überhaupt ähnliche Tonfolgen, welche im einen Falle *legato*, im anderen *staccato* sein können.

3. *a* *b*



3) bei Noten, die mitten unter anderen, mit einem Schleifbogen versehenen Noten ihrer Gattung gestossen werden sollen, wie z. B. in der Figur Beisp. 4. *a*, bei welcher, wenn für die zwei ersten Sechszehntheile eines jeden Viertels ein gebundener, für die zwei letzten hingegen ein gestossener Vortrag gefordert wird, auch die entsprechende Bezeichnung angewendet werden muss, indem sonst der Ausführende möglicherweise das Gewünschte treffen, ebenso leicht aber auch alle Noten der ganzen Passage entweder binden oder stossen kann (Beisp. 4. *b*).

4. *a* *b*



Die ästhetische Wirkung des Abstossens kann, je nach dem Character des Tongedankens auf den es Anwendung findet, sowie je nach dem Stärkegrade mit dem es verbunden ist, sehr verschieden sein. In schnellem Tempo auf lebhafte Tongänge angewendet und *piano* ausgeführt, verstärkt es den Eindruck des Raschen, Leichten und Zierlichen; im Vereine mit markigen Accenten erhöht es das Pathetische (wie besonders im *Grave*); ferner kann es ebenso gut Hülfsmittel zur Darstellung des Komischen oder Reizenden, Naiven,

Tändelnden, als des Rauhen, Wilden und heftig Leidenschaftlichen sein. Nicht zu schnelle Gänge, namentlich vom Streichquartett im Orchester *forte staccato* ausgeführt, haben ein ungemeines Gewicht.

Abstracten (franz. *Abrégés*), Abstractur, Theil der Orgeltractur; schmale Hölzer, welche von der Claviatur nach dem Wellenbrette, Windkasten und den Cancellenventilen hinlaufen, letztere beim Niederdrucke der Tasten öffnen und dem Winde Zutritt zur Cancelle und den jeder Taste angehörigen Pfeifen gestatten. S. Orgel 1D, b 1*a*.

Abub, Abhub, eine dem Cornetto oder Zinken ganz ähnliche Pfeife der alten Hebräer, von den Leviten bei den Opfern geblasen. S. Kircher, Musurgia I. 54; Walther, Lexikon.

Abziehen. Wenn einer melodischen Hauptnote ein langer Vorschlag vorausgeht, so wird sie mit schwächerem Tone vorgetragen, während der Vorschlag den Accent bekommt und ihr ausserdem einen grossen Theil ihres eigentlichen Zeitwerthes nimmt, Beisp. *a*. Die Art, wie diese melodische Hauptnote an ihren Vorschlag angeschleift, und hierbei an Bogeninstrumenten der Bogen von der Saite, oder an Claviaturinstrumenten der Finger von der Taste gezogen wird, nennt man das Abziehen. Nun findet aber das Abziehen nicht bei allen melodischen Hauptnoten, denen lange Vorschläge voraufgehen, Anwendung; Reichardt unterscheidet daher in seinem Werkchen: Ueber die Pflichten der Ripien-Violinisten S. 41 ein eigentliches Abziehen von einem uneigentlichen. Jenes findet statt, wenn auf die abzuziehende Note eine Pause oder andere Note folgt (Beisp. *b c*), und in diesem Falle braucht sie nicht allemal an einen Vorschlag angeschleift zu sein, sondern kann eine melodisch nachschlagende, eine Endnote eines Motivs oder Satzgliedes sein, die jedoch immer an die vorangehende Note gebunden und nicht accentuirt ist, sondern nur schwach angeschlagen und auch nicht ihrem vollen Werthe nach ausgehalten zu werden braucht, ähnlich der letzten tonlosen Silbe eines Wortes. Da sie in allen Fällen, entweder als Auflösung einer Dissonanz vom Gehöre schon gewissermassen vorausempfunden, oder als nur melodisch nachschlagende Note weniger wesentlich ist, genügen schon eine nur geringe Klangstärke und Zeitdauer, um sie hinlänglich deutlich zu Gehör zu bringen — besonders wenn ihr eine Pause folgt, und sie durch keine unmittelbar darauf folgende Note verdunkelt wird.



Das uneigentliche Abziehen entsteht, wenn die auf den Vorschlag oder Vorhalt folgende Hauptnote ausgehalten oder ohne Absetzen weiter fortgeführt werden soll. Dies geschieht dann mit schwächerer Bogenführung oder mit schwächerem Anschlage, ohne dass jedoch der Bogen von der Saite oder der Finger von der Taste genommen wird.

Abzug, Abtritt, *Retrajecte*, nach Praetorius, Syntagma III. 19, der dritte (letzte) Theil der Ballete. Den ersten bildete die Intrada, den zweiten die Figuren, »welche die vermascarirten Personen etc. formiren«. S. Ballet.

Abzugsschlag, eine Schlagmanier bei den Pauken, aus einem geschwinden Wechsel der beiden Paukentöne bestehend.

Accademia filarmonica (*acc. de' Filomusi*, philharmonische Gesellschaft). Eine Musikgesellschaft zu Bologna, gestiftet um 1622 durch Girolamo Giacobbi, Capellm. an der Petroniuskirche daselbst (Gerber; Jahn, Mozart I. 207 giebt 1666 als Stiftungsjahr an). Sie veranstaltete feierliche musikalische Aufführungen (Beschreibung s. Burney, Reisen I. 166) und ernannte ausgezeichnete Componisten zu Mitgliedern; doch mussten sie einer Art Prüfung sich unterwerfen. Diese Aufnahme galt aber nicht nur als eine Anerkennung künstlerischer Bedeutung, sondern hatte auch Einfluss bei Anstellungen. Denn laut einem von Benedict XIV. um 1749 erlassenen Breve waren nur Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft zur Bekleidung von Capellmeisterstellen in Bologna berechtigt, ausserdem aber genügte die Mitgliedschaft, um ohne weitere Prü-

fung an allen übrigen Kirchen des päpstlichen Gebietes zugelassen zu werden. Vergl. auch Gretry, Mém. I. 91. — Eine andere musikalische Gesellschaft, ebenfalls zu Bologna, gegründet 1633 von Domenico Burnetti und Francesco Bertacchi, hiess Accademia de' Musici Filaschisi. — Ferner blühte unter dem Namen Accademia filarmonica auch in Verona bereits um Mitte des 16. Jahrhunderts eine musikalische Societät, von welcher im verwichenen Jahrhunderte auch verschiedene deutsche Tonkünstler zu Ehrenmitgliedern ernannt wurden. Unter anderen nahm sie Mozart 1771 als ihren Capellmeister unter die Zahl ihrer Mitglieder auf. (Jahn, I. 211.) In welchem Jahre und durch wen sie begründet worden, scheint unbekannt zu sein; anfänglich befand sie sich zu Vicenza, siedelte aber nach Verona über.

Académie royale de musique, die grosse Oper zu Paris. Ihr Ursprung kann nicht früher als ins Jahr 1669 gesetzt werden (Marpurg, Beiträge I. 181 ff.), wenngleich man schon seit 1645 daselbst Opern aufgeführt hat. In jenem genannten Jahre 1669 aber erhielt der Abbé Perrin einen königlichen Freibrief, der ihn ermächtigte, 12 Jahre lang in Paris und anderen Städten des Reiches musikalische Akademien zu errichten und theatralische Stücke öffentlich aufführen zu lassen. Um die hierzu erforderlichen Geldmittel aufzubringen, verband er sich mit mehreren anderen Personen, und der Musik wegen mit Lambert (starb um 1677 als Obercapellmeister Carls des Zweiten von England), so dass im Jahre 1671 die Singbühne mit dem Schäferspiele Pomona, wozu Perrin den Text, Lambert die Musik und der Oberballetmeister Beauchamp die Tänze geliefert hatten, eröffnet werden konnte. Bald darauf jedoch brachen Streitigkeiten zwischen den Unternehmern aus und Johann Baptist Lully, königl. Obercapellmeister, benutzte diese Gelegenheit, um durch den Credit der Montespan Perrin gegen Erlegung einer Geldsumme zur Abtretung seines Privilegiums zu bewegen. Im Mai 1672 wurde dasselbe für Lully von Ludwig XIV. erneuert; war er mithin auch nicht der eigentliche Stifter der Académie royale, so begründete er doch die grosse französische Oper ihrem inneren Wesen nach. Unter den die Einrichtung der Akademie betreffenden Verordnungen des Hofes finden sich neben anderen folgende: Cavaliere und Damen dürfen ihres Adels, ihrer Titel und Vorrechte unbeschadet darin auftreten und singen, wie in den italienischen Singspielen[1]. Jährlich sollten 15000 Livres an Sänger, Tänzer und Instrumentisten, die sich besonders hervorthaten, als Geschenk vertheilt werden. Nach 15 jähriger Dienstzeit hatten die Mitglieder auf eine die Hälfte des Gehaltes betragende Pension Anspruch. Der Componist einer neuen Oper erhielt von jeder der ersten zehn Vorstellungen 100, und von jeder der zwanzig folgenden 50 Livres; der Dichter ebensoviel. Nach dieser Zeit ist das Stück Eigenthum der Akademie, und Dichter wie Componist haben keine Ansprüche mehr daran. In allen vier Jahreszeiten war Dienstag, Freitag und Sonnabend Oper, von Martini bis Estomihi auch noch am Donnerstage; an Feiertagen aber ist keine Oper, sondern statt dieser Concert spirituel (s. daselbst) in den Tuilerien. Um 1750 waren bei der Oper im Ganzen 149 Personen thätig, nämlich 14 Solosänger und 8 Sängerinnen, 38 Choristen und Choristinnen; 2 Musikdirigenten, 1 Accompagnateur auf dem Flügel, 16 Violinisten, 6 Bratschisten; 9 Flötisten und Oboisten; 12 Violoncellisten, Gambisten und Contreviolonisten; 2 Hornisten; ferner 40 Solo- und figurirende Tänzer und Tänzerinnen. Eine neue Oper in Scene zu setzen kostete etwa 45000 Livres. Um 1787 hatte sich das Personal auf 24 Solo- und 66 Chorsänger, 77 Instrumentisten, 25 Solotänzer und 69 Figuranten erweitert. Seit 1784 war mit der grossen Oper zugleich die vom Baron Breteuil besonders gepflegte *Ecole royale de Chant et de Déclamation* oder königliche Singeschule (aus der später das Conservatoire hervorging) verbunden; es wurden in derselben nicht allein Meister für den Gesang und die Declamation, sondern auch für den Unterricht in allen übrigen, zu einem vollkommenen Virtuosen und Acteur erforderlichen Künsten angestellt. Man nahm Zöglinge beiderlei Geschlechts auf, wenn sie gute Anlagen zeigten und von ehrbarer Herkunft waren. — Neben Marpurg, a. a. O., vergl. auch die musikal. Realzeitung vom Jahre 1788, Stück 17, 18 und 21.

Academie der Musik, s. Akademie.

1) Frauen auf die Bühne der königlichen Oper zu bringen hatte Lully aber noch grosse Kämpfe gekostet.

Academy (Society) of ancient Music. Eine zu London im Jahre 1710 von Pepusch im Vereine mit Gaillard, Needler, Gates u. A. gegründete Musikgesellschaft, welche Aufführung von Vocal- und Instrumentalcompositionen älterer Meister zum Zwecke hatte. Unter Pepusch blühte sie bis 1734; von da an wurde ihr die Mithülfe der Knaben von der königl. Capelle entzogen, und sie sah deshalb sich genöthigt, selbst junge Leute in der Musik zu unterweisen und ihre Sänger sich zu erziehen. Im Jahre 1776 wurde sie nach einem Plane von Bates wiederum erneuert und besteht noch bis auf den heutigen Tag. Um 1740 ging aus ihr die durch eines ihrer ältesten Mitglieder, John Immyns, gestiftete und ebenfalls gegenwärtig noch wirkende *Madrigal Society* hervor. — Ueber die Londoner »Akademie für italienische Opernmusik« unter Händel s. den gleichn. Art.

A cappella, alla cappella (im *stile alla cappella*), auf Capellen- oder Kirchenart, heisst in der alten italienischen Kirchenmusik der strenge oder gebundene Satz für Vocalstimmen allein, ohne alle Begleitung von Instrumenten, welcher überhaupt bis auf die Zeit des Claudio Monteverde (Winterfeld, Gabrieli II. 28 ff.) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und bis zum allmäligen Aufkeimen des dramatischen Stiles die allgemein herrschende Schreibart war, und dessen auch noch nach dieser Zeit und nachdem man die Dissonanzen freier zu behandeln, sowie den *stile concertato* (und mit ihm auch den Gebrauch der Bogeninstrumente um 1650) in die Kirche einzuführen angefangen hatte, die wahren Meister des Kirchenstiles in der Kirchenmusik ausschliesslich sich bedienten. Von allen freieren Stilarten, als dem genannten kirchlichen concertirenden, dem Madrigal-, dramatischen, Instrumental- etc. Stile, unterschied er sich durch eine durchaus strenge Behandlung der Dissonanzen und sonstige genaue Beobachtung aller Gesetze des strengen Contrapunktes, ohne auch in späterer Zeit von den Neuerungen, welche mit Ende des 16. Jahrhunderts aufkamen und schnelle Verbreitung fanden, Gebrauch zu machen (vergl. Martini, Saggio fond. di Contrapp. II. 192). Man findet ihn hie und da auch Palestrinastil benannt, weil die Werke dieses Meisters als für alle Zeiten geltende Vorbilder des wahren kirchlichen Vocalsatzes angesehen wurden. — Gegenwärtig bedient man sich des Ausdruckes *a* oder *alla cappella*, ohne seiner Beziehung auf die gebundene Schreibart und den strengen Kirchenstil immer zu gedenken, schlechthin zur Benennung eines jeden beliebigen, nur von Sängern (ohne Instrumente) ausgeführten Satzes, gleichviel ob kirchlich oder weltlich, strenge oder frei gearbeitet. — Wurden in älterer Zeit *a cappella* gesetzte Tonstücke von der Orgel oder auch von anderen Instrumenten begleitet, so geschah es nur in einfachen Unisonoverdoppelungen; entweder verdoppelte man alle Stimmen, oder verstärkte nur den Cantus firmus durch Zinken, Posaunen und andere Blasinstrumente, ersetzte auch wohl eine fehlende Gesangstimme durch ein Instrument, trug auch ganze ursprünglich für Gesang geschriebene Chöre auf Instrumenten vor. Doch blieb die zu einem *a cappella* Chore hinzugefügte Instrumentalmusik stets nur Ausfüllung oder Verstärkung, war niemals obligat. In begleiteten Kirchenmusiken, in denen der Ausdruck *a cappella* auch vorkommt, bedeutet er daher, dass die Instrumente mit den Singstimmen im Einklange gehen, nur Verdoppelungen des Gesangchores bilden sollen. Wirkten mehrere geschlossene Chöre, und zwar Vocal- und Instrumentalchöre, zusammen, so nannte man den Vocalchor, als den eigentlichen Hauptchor, Cappella (so z. B. in den *Cantiones sacrae* von Joh. Gabrieli, 1597). *Chorus pro Capella* hiessen ursprünglich bei den Italienern grosse und vielfach besetzte Chöre, und zwar besonders Ripienchöre mit oder ohne Instrumente, die an geeigneten Stellen als Verstärkung und Erhöhung des Effects zu den übrigen Chorstimmen oder Chören hinzutraten. Solch ein grosser Ripienchor führte diesen Namen *pro capella*, »weil der ganze *Chorus vocalis* oder die ganze Capelle denselben im Chor und von den andern Choren ganz abgesondert musiciret, und gleichsam als auf einer Orgel das volle Werk, mit einstimmt. Welches dann ein trefflich *Ornamentum*, Pracht und Prangen von sich giebt: dieweil dieser *Chorus* fast meistentheils zugleich mit einfällt, wenn die anderen Chore alle zusammenkommen.« (Praetorius, Syntagma III. 113).

A capriccio, Vortragsbez., nach Laune oder Willkür des Ausführenden, also ebensoviel wie *ad libitum*. Der Ausdruck kommt jetzt selten und gemeiniglich auch nur in obligaten Stimmen an solchen Stellen vor, wo die Bewegung durch eine Fermate

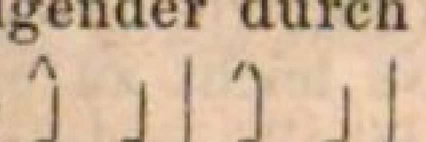
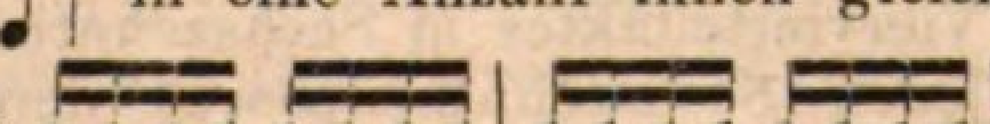
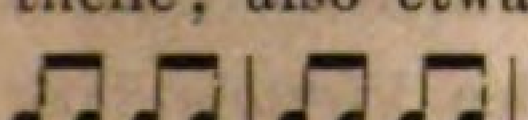
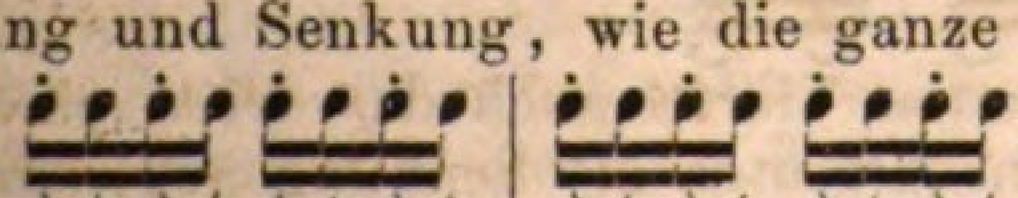
angehalten und dem Vortragenden überlassen wird, die angehaltene Note der Hauptstimme durch eine freie Tonführung oder Cadenz nach eigenem Belieben zur ersten Note der weiteren Fortsetzung oder des folgenden Satzes hinüber zu leiten.

Acathistus, ein Lobgesang in der griechischen Kirche, welcher der Jungfrau Maria zu Ehren am Sonnabende vor der fünften Woche in den Fasten gesungen wurde und wobei das Volk die ganze Nacht hindurch sich nicht setzen durfte (Walther).

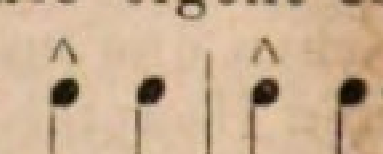
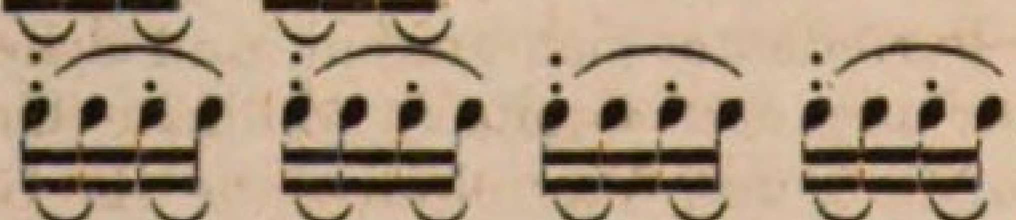
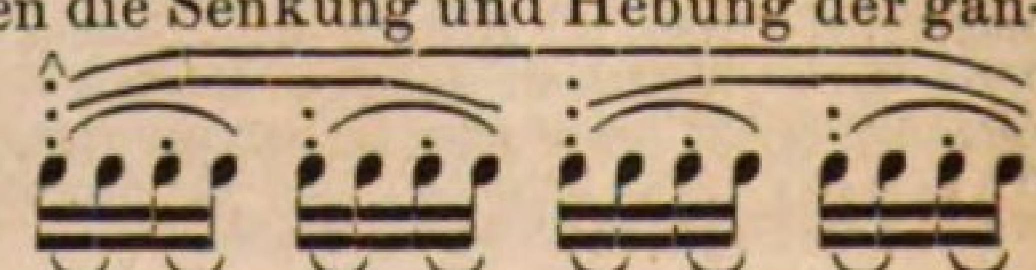
Accelerando, Vortragsbez., eilend, beschleunigt (— *più*, sehr; — *poco a poco*, nach und nach, allmälig). So überschriebene Stellen eines Tonsatzes sollen mit wachsender Geschwindigkeit (*tempo crescendo*), womit gewöhnlich auch ein Anwachsen der Klangstärke sich verbindet, vorgetragen werden.

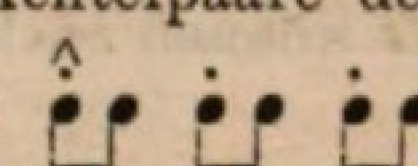
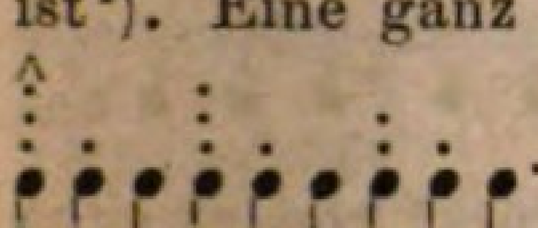
Accent, ist ein gewissen Gliedern einer Tonreihe beigelegter Nachdruck, vermöge dessen sie entweder *a*) nur als die übrigen zu bestimmten Gruppen zusammenschliessend; oder *b*) als um des besonderen verstärkten Ausdruckes willen hervorgehoben sich fühlbar machen. Jenes ist der grammatikalische (metrische), dieses der oratorische Accent. Die grammatikalische Accentuation ist die grundleglich natürliche, deren keine geordnete Tonfolge sich entrathen kann, ohne welche sie in Hinsicht auf Zeitmessung ohne organischen Zusammenhang, deshalb unverständlich wäre. Die oratorische ist keine künstliche im Gegensatz zu jener natürlichen; denn beide fallen dem Wesen nach zusammen, sofern sie nicht in Widerspruch zu einander treten dürfen, und eine richtige oratorische Accentuation in ihren Grundzügen, ungeachtet mancher Freiheiten um des besonderen Ausdruckes willen, doch jederzeit auch eine richtige grammatikalische sein muss. Doch greift sie über die einfache Regelmässigkeit der grammatikalischen Accentordnung hinaus, erscheint bereits als ein höheres Kunstfreies und ist ein wesentlicher Theil des ausdrucksvollen Vortrages. Man kann einen Tonsatz grammatikalisch völlig richtig accentuirt und doch sehr steif und nüchtern spielen, wenn die Belebung durch oratorische Accentuation fehlt. Letztere aber ist weniger Gegenstand dieses Artikels, als das grammatikalische Accentsystem des Taktes und der Taktglieder.

I. Der grammatikalische Accent. *A.* Die einfache Accentordnung des Taktes und der Taktglieder. 1) Wesen des Accentes; Bildung des Taktes. Man stelle sich eine Reihe ohne alle Ordnung in Bezug auf das Nacheinander und in vollständiger Monotonie erfolgender Pulse vor, welche, gleichviel ob in ein Geräusch zusammenfliessend oder einzeln vernehmbar, in ihrer Folge nichts wahrnehmen lassen, was einer Gliederung und durch gewisse öfter wiederkehrende Aehnlichkeit in dieser Gliederung entstehenden Gruppirung zu vergleichen wäre. Eine solche Folge von Pulsen ist unorganisch und unverständlich. Nur wenig höher steht eine Reihe völlig regelmässig und ohne allen Wechsel aufeinanderfolgender Pulse; denn sie zeigt nur mechanische Ordnung ohne jede innere Belebtheit und ist ebensowenig anschaulich und ebensowenig geeignet irgend ein Interesse zu erwecken, als wenn statt ihrer die leere Zeit gesetzt würde. Es liegt aber im natürlichen Gefühle, dass wir eine solche Pulsreihe nicht hören oder denken können, ohne eine Gliederung in einzelne Gruppen mit ihr vorzunehmen, um ihr Leben und Anschaulichkeit zu verleihen; und zwar unter Voraussetzung einer höheren Ordnung, nämlich der Aehnlichkeit dieser Gruppen unter sich in Betreff der Regelmässigkeit ihrer Aufeinanderfolge. Unser natürliches Gefühl für Periodicität bildet diese Gruppen, indem es immer den ersten einer gleichen Anzahl von Pulsen durch einen stärkeren Nachdruck vor den übrigen hervorhebt. Dieser Nachdruck ist der Accent, die durch ihn zusammengeschlossene Gruppe von Pulsen das musikalische Metrum, der Takt. Der Accent verleiht der ganzen Pulsreihe Zusammenhang, indem er die einzelnen Glieder derselben in Beziehung zu einander bringt; denn ohne ihn sind sie zusammenhangs- und beziehungslos, jedes ist für sich etwas Einzelnes ohne Verbindung mit dem Voraufgehenden und Folgenden, jedes ein Anfang ohne Fortsetzung. Der accentuirte Puls aber trägt die Voraussetzung der Folge eines accentlosen, der accentlose wiederum die Voraussetzung der Folge eines accentuirten in sich. Das accentlose Glied ist in Betreff seiner Zeitdauer durch das vorangehende accentuirte bestimmt, da dem Gefühle in der bereits gemessenen Zeitgrösse auch ein Maass für die noch zu messende gegeben ist, und wie das accentlose Glied durch sein vorangehendes accentuirtes bestimmt wird, bestimmt es auch wiederum das nachfolgende accentuirte. Eine solche aus abwechselnd accentuirtem und accentlosem Gliede, aus Senkung und Hebung beste-

hende Verbindung mehrerer Pulse, eben der Takt, ist zwar eigentlich auch nur die Ordnung, welcher das höhere rhythmische Leben der Melodie sich unterwerfen muss, um in seinen Theilen übersichtlich zu werden, doch durch den Wechsel von Hebung und Senkung bereits mannigfaltig und belebt; keine äusserliche mechanische Eintheilung mehr, sondern wirkliche Entwickelung: Die Pulse entstehen einer aus dem anderen, jeder folgende ist Wirkung des vorangehenden und wiederum Ursache seines nächstfolgenden. — Solch inniger Zusammenhang ist aber nur möglich in einer Pulsreihe, welche auf die einfachste Art so gegliedert ist, dass auf eine Senkung nur eine Hebung folgt; in der Bestimmung eines accentlosen Gliedes  ist der Wirksamkeit des Accentes eine Grenze gesetzt; mehr als ein absolut accentloses Glied können nicht gut auf ein accentuirtes folgen. Diese einfache Folge einer Hebung auf eine Senkung reicht aber auch für die Bildung sämmtlicher Taktarten aus, auch für die dreitheiligen, wie wir weiter unten sehen werden. Im voraus ist noch festzuhalten, dass unser musikalischer Accent an keine Quantität oder Zeitdauer des Tones gebunden, sondern ein denkbar kurzer Moment ist, der ebensogut eine ganz kurze wie eine lange Note treffen kann, und hier wie dort die gleiche Wirkung äussert. Ob wir die erste Note eines Taktes, welche den Accent hat, als halbe Note oder als Sechszehntheil denken, ist für den Accent gleichgültig, er hat im letzten Falle dieselbe Geltung wie im ersteren. —— 2) Takt-, Glied- und Gliedtheilaccente. Wir haben den Takt uns vorzustellen als eine beständige Wiederkehr einander an Dauer völlig gleicher Pulse, unter denen immer der erste von einer gewissen sich wiederholenden gleichen Anzahl den Takt- oder Hauptaccent hat, während die anderen bedingungsweise entweder gar nicht, oder wenn, so doch schwächer accentuirt sind. Man weiss, dass wir diese einander gleichen Gruppen von Pulsen in der Notirung durch senkrecht das System durchschneidende Striche, Taktstriche, von einander zu trennen gewohnt sind. Der Taktstrich selbst macht aber den Takt nicht, sondern der Accent; er ist nichts als eine durch den Accent bedingte äussere Einrichtung zum Zweck leichterer Uebersichtlichkeit der ganzen rhythmischen und metrischen Gliederung der Melodie. Das erste Glied eines Taktes, welches den Hauptaccent hat, heisst Thesis (Senkung), Niederschlag oder guter Takttheil; das accentlose heisst Arsis (Hebung), Aufschlag, schlechter Takttheil[1]). Bei Theilung der Taktpulse in kleinere Glieder aber stellen sich neben jenem den ganzen Takt markirenden Accent noch Accente niederer Ordnungen ein. Es ist bekannt, dass in der Musik jede Länge in eine beliebige Anzahl an Summe ihr gleichgeltender Kürzen zerlegt werden kann; diejenige Notengattung, nach welcher der Takt den Namen führt, also z. B. im $^2/_4$ oder $^4/_4$ die Viertel, im $^6/_8$ die Achtel, heissen Taktglieder; die kleineren Theile verschiedener Ordnungen, in welche die Taktglieder sich zerlegen lassen, Gliedtheile. Werden die Glieder des Taktes in eine Anzahl Gliedtheile aufgelöst, so wiederholt sich dasselbe Verhältniss von Senkung und Hebung, welches die Taktglieder zusammenschliesst, in kleinerem Maassstabe auch auf den Gliedtheilen. Theilt man die Glieder folgender durch einen Hauptaccent als — a) zweitheiliger Takt markirten Pulsreihe  in eine Anzahl ihnen gleichgeltender Gliedtheile, also etwa in Sechszehntheile , oder in Achtel , so macht bis in diese kleinen Gliederungen, und auch in die noch kleineren hinein, die Forderung der Periodicität sich geltend und scheidet diese Reihen von Gliedtheilen durch Nebenaccente niederer Grade in ähnliche Gruppen von wechselnder Hebung und Senkung, wie die ganze Viertelpulsreihe im Grossen durch den Hauptaccent: . In voranstehender Accentuation ist nun

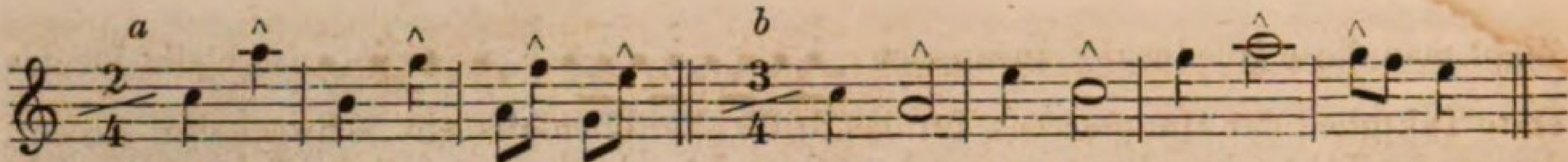
1) In der lateinischen und griechischen Metrik ist die Geltung der Worte Arsis und Thesis für den Takt umgekehrt; Arsis, die Hebung (der Stimme; des Fusses beim Marschieren), ist der gute, Thesis, die Senkung, der schlechte Taktheil. In dieser Geltung kommen sie übrigens auch bei manchen musikalischen Schriftstellern vor. Ausserdem nennt man die accentuirten oder auf Thesis stehenden Noten auch anschlagende oder im Anschlage stehende, und die accentlosen oder auf Arsis befindlichen, nachschlagende oder im Nachschlage stehende Noten.

zwar die Gruppirung der Gliedtheile vollzogen, aber die grundlegliche Viertelpulsreihe noch unkenntlich, weil durch keinen besonderen Accent bestimmt. Um diese verständlich zu machen, bedarf es eines Accentes nächsthöheren Grades, durch den je zwei und zwei Gliedtheilpaare wiederum zu einem Gliede nächsthöherer Ordnung zusammengeschlossen werden: . Indem die beiden Glieder des Taktes (die Viertel) zu ihrem Accent als Gliedtheile noch den Gliedaccent hinzubekommen haben, zeichnen sie sich vor den einfach accentuirten Gliedtheilen nunmehr als doppelt gewichtig aus. Die Viertelpulse sind bereits kenntlich; aber noch nicht verbunden, d. h. noch nicht als Thesis und Arsis des Taktes unterschieden, denn sie haben beide nur denselben Gliedaccent niederer Ordnung. Die Pulsreihe im Grossen erscheint noch monoton, zusammenhanglos und noch nicht als $^2/_4$ Takt verständlich. Daher bedarf es der ferneren Gruppirung durch den, dem ersten Gliedtheile jedes ganzen Taktes beigegebenen Haupt- oder Taktaccent oberster Ordnung: .
Der Taktaccent markirt also den Takt, gliedert die ganze Pulsreihe in Gruppen von einer gleichen Anzahl Schläge; der Gliedaccent (zweiten Grades) markirt die Taktglieder ihren Gliedtheilen gegenüber; und der Gliedtheilaccent verbindet die Gliedtheile zu Gruppen von wechselnder Senkung und Hebung, in ähnlicher Weise wie der Gliedaccent die Gliedtheilpaare und der Taktaccent die Glieder. Ziehen wir die Sechszehntheile des voranstehenden Beispieles zusammen, so schiebt sich die Accentordnung solchergestalt in einander: . Das erste Viertel jedes Taktes hat den Takt- und Gliedaccent, das zweite den Gliedaccent seinem Gliedtheile gegenüber; der Gliedtheilaccent ist mit der Sechszehntheilgliederung verschwunden. Ebenso ergeht es dem Gliedaccent, wenn die Achtel in Viertel zusammengezogen werden: .
So erstreckt sich diese Accentordnung, von der Theilung der Pulsreihe in Takte ausgehend, über alle grösseren und kleineren Gliedtheilungen. Dass aber diese Accente, sehr häufig auch der Taktaccent mit eingeschlossen, durchaus nicht immer im Vortrage markirt werden, ist Jedem bekannt; im Gegensatze dazu fordert wiederum in vielen Fällen der ausdrucksvolle, declamatorische Vortrag der Melodie eine bestimmte Betonung auch der Glied- und Gliedtheilaccente niederer Grade. Allgemein geltende Regeln lassen sich hierfür nicht geben, der gebildete Kunstgeschmack wird in jedem einzelnen Falle erkennen was er zu thun hat. — Den dreitheiligen Takt vorläufig übergehend, wenden wir uns zum *b*) viertheiligen. Er besteht aus reell vier Gliedern, nicht aus zwei zusammengezogenen zweitheiligen Takten, die man etwa nur durch Hinweglassung des trennenden Taktstriches in einen viertheiligen verwandelt hat. Sein Accentsystem ist auf die vorhin beim Zweivierteltakt erklärte Weise leicht zu erkennen. Denke man sich die Viertel eines Viervierteltaktes in Sechszehntheile zerlegt, so hat das erste Sechszehntheil eines jeden Sechszehntheilpaares den Gliedtheilaccent niederen Grades: ; das erste Sechszehntheil eines jeden Viertels dazu den Gliedaccent: . Indem auf eine Senkung nur eine Hebung folgen kann, hat neben dem ersten Viertel auch das dritte einen Theilaccent höherer Ordnung, wodurch diesen beiden Accenten als Senkung gegenüber das zweite und vierte Viertel zur Hebung werden, nämlich: .
Ausserdem hat endlich das erste Glied des Taktes den die Senkung und Hebung der ganzen Pulsreihe im Grossen markirenden Taktaccent: .

Zieht man diese Gliederung zusammen: , so bleibt für das erste Taktglied der Hauptaccent, für das dritte aber ebenfalls ein (schwächerer) Accent, dessen der Takt seiner Breite wegen benöthigt ist, da drei accentlose Taktzeiten nicht an einer accentuirten hängen können. Dadurch aber, dass dieser Nebenaccent schwächer ist als der Hauptaccent, unterscheidet sich der reell vierzeitige Takt von zwei zusammengezogenen zweizeitigen . Seine doppelte Senkung und Hebung aber giebt ihm gewichtige Breite, die mindere Stärke der zweiten im Vergleich zur ersten, Mannigfaltigkeit im Regelmässigen. — *c*) Eine **dreigliederige** Pulsreihe (Tripeltakt) hat einen Hauptaccent, aber, da durch einen Accent nur ein accentloses Glied bestimmt wird, auch einen schwächeren Nebenaccent auf dem zweiten Gliede. Stellen wir einen ³/₄ Takt in Achteln dar, so hat jedes erste Glied der drei Achtelpaare den Gliedaccent, das erste Achtel des Taktes noch dazu den Taktaccent: . Werden diese Achtel in Viertel zusammengezogen, so übergiebt das dritte Viertel seinen Gliedaccent an das zweite, welches, da es bereits einen Gliedaccent hat, mit einem doppelten aber zu gewichtig erscheinen würde, einen wiederum auf das erste Viertel zurückwirft und den anderen für sich behält, also: . Das letzte Viertel des Taktes ist demnach völlig accentlos, völlige Hebung; das zweite aber kann nicht ganz accentlos sein, da es erstes Glied eines Gliederpaares (des zweiten und dritten Viertels) ist, dem dritten Viertel gegenüber den Gliedaccent hat. Nur schwach aber kann dieser Accent des zweiten Viertels sein, da es zugleich als Arsis an der Thesis des Taktes hängt. Durch Annahme dieses Nebenaccentes auf dem zweiten Taktgliede stehen die Glieder des dreizeitigen Taktes aber in innigster Verbindung mit einander, indem wie das zweite Glied durch das erste, als die Thesis des Taktes, das dritte wiederum durch das zweite, als das erste Glied eines Gliederpaares (Gliedthesis niederer Ordnung) bedingt ist[1]. Eine ganz ähnliche Accentordnung ergiebt sich bei dreitheiliger Gliedtheilung: . Von diesen Gliedtheilen ist jedes dritte völlig accentlos, das mittlere hat dem dritten gegenüber den Gliedtheilaccent, als erstes Glied eines Gliedtheilpaares; jedes Taktglied hat, da es aus mehreren Theilen besteht, seinen Theilen gegenüber den Gliedaccent, das zweite wiederum einen stärkeren als das dritte, als erstes Glied des zweiten den Takt ausmachenden Gliederpaares. Das erste Taktglied hat ausserdem den Taktaccent. — Allen Accentordnungen unterliegt also im letzten Grunde die einfache Folge einer Hebung auf eine Senkung. Und ebenso sind alle zusammengesetzten Taktarten nichts als Ableitungen von der zwei-, drei- und viertheiligen Taktart. So ist der ⁶/₄ oder ⁶/₈ in seiner Grundform ein zweitheiliger , oder ein dreitheiliger , je nach der Accentordnung; der ⁹/₄, ⁹/₈ etc. ein dreitheiliger, der ¹²/₄, ¹²/₈ ¹²/₁₆ ²⁴/₁₆ ein viertheiliger. Aufgeführt sind die Taktarten im Artikel **Takt**, den man mit dem vorliegenden vergleichen muss.

B. **Accentrückungen.** Um eines besondern Ausdruckes willen wird von der natürlichen Accentordnung nicht selten abgewichen, indem sie verschoben wird. Der Accent rückt von der Thesis auf die nächste Arsis. Allen Arten von Accentrückungen, deren es mehrere giebt, liegt dasselbe Princip unter, wenngleich sie in verschiedenen Gestalten erscheinen. Nämlich *a*) der Accent rückt von Thesis auf Arsis; diese hat nun den Nachdruck, während jene gewichtlos ist, Beisp. 1. *a*. Sehr häufig kommt diese Accentuation in Anwendung, wenn die Note auf Arsis länger ist als die auf Thesis, Beisp. 1. *b*.

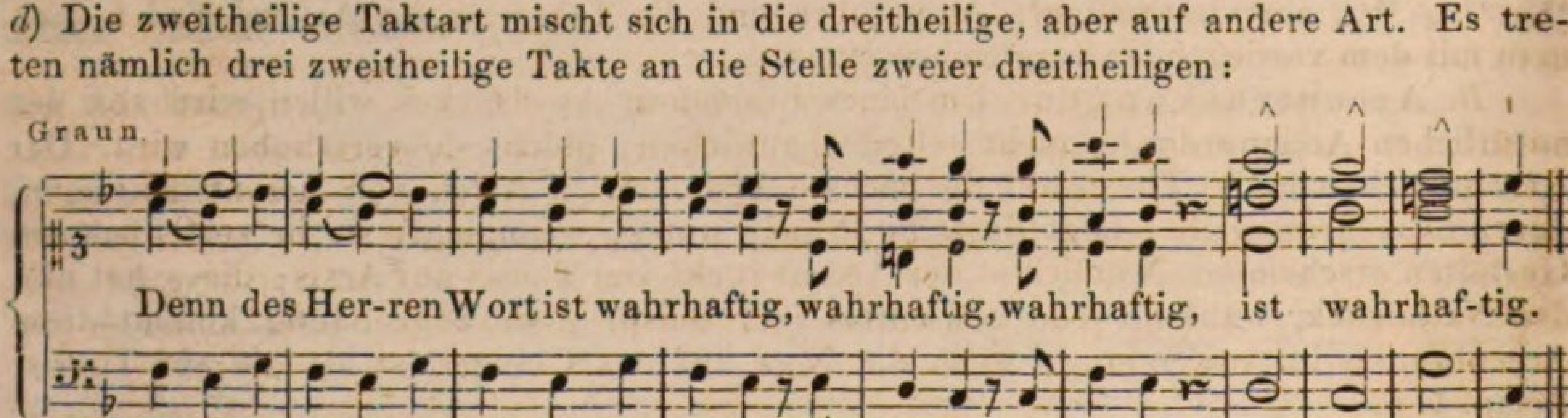
1) Näheres **Hauptmann**, Harmonik und Metrik, S. 225.



Solche Accentverschiebung darf aber nicht zu lange andauern, indem sonst die accentuirte Arsis als Thesis sich geltend macht, und die Rückung nicht mehr als solche verständlich erscheint. Wenn man folgende Reihe [Notenbeispiel] oder: [Notenbeispiel] lange andauernd fortführt, so reducirt unser rhythmisches Gefühl diese Accentrückung sehr bald auf die naturgemässe einfache Accentordnung, indem es die accentuirte Arsis als Thesis auffasst, weil das Natürliche und Allgemeine vor dem Künstlichen und Besonderen stets sich behauptet: [Notenbeispiel] oder: [Notenbeispiel]
Es können auch zwei Accentordnungen, von denen die eine die natürliche, die andere diese Rückung ist, gleichzeitig sich entgegentreten: [Notenbeispiel] oder: [Notenbeispiel]. Im ersten dieser beiden letzteren Beispiele hat dann jedes der beiden Taktglieder einen schweren Accent, und solche Marcatofiguren können sehr wirksam sein an Stellen, wo es auf einen sehr gewichtigen Nachdruck ankommt. Wiewohl man sie auch nicht gar lange andauernd gebrauchen kann, indem sie sonst schwerfällig und massiv werden. Die Accentuation im zweiten Beispiele, mit dem schweren Accent auf dem ersten und zweiten Viertel des Dreivierteltaktes, ist ziemlich gewöhnlich; meist wird dann jedoch der Accent des ersten Gliedes etwas leichter, wie ein Gliedaccent, genommen: [Notenbeispiel], und die Figur ist eigentlich nur eine Umkehrung von Hauptaccent und Gliedaccent des dreitheiligen Taktes, [Notenbeispiel] anstatt: [Notenbeispiel]. *b*) Der Gliedaccent des dreitheiligen Taktes rückt vom zweiten Gliede auf das dritte, also anstatt: [Notenbeispiel] so: [Notenbeispiel]; das dritte Glied erscheint dadurch als kräftigerer auftaktartiger Anlauf zum nächsten Takt. *c*) Die zweitheilige Taktart vermischt sich mit der dreitheiligen; sogenanntes *tempo rubato*:



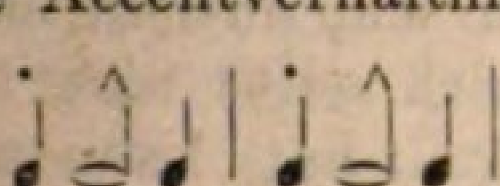
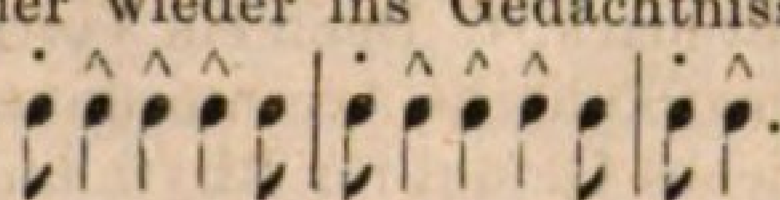
d) Die zweitheilige Taktart mischt sich in die dreitheilige, aber auf andere Art. Es treten nämlich drei zweitheilige Takte an die Stelle zweier dreitheiligen:



Im Grunde sind diese drei zweitheiligen Takte, die auch in Taktglieder getheilt erscheinen können, nichts als ein dreitheiliger Takt, dessen Noten im Werth verdoppelt sind,

damit sie Gewicht und Nachdruck bekommen. Solche Stellen werden fest accentuirt und etwas breit vorgetragen und kommen in Sätzen von dreitheiliger Taktart und lebhafter Bewegung meist gegen den Schluss hin vor. Namentlich bei den älteren Tonsetzern findet sich diese Art Rückung sehr häufig, gewöhnlich als drei geschwärzte (imperfecte) *Breves* im *Tempus perfectum* an Stelle zweier perfecten (Hemiolen, s. Mensuralnotenschrift I G, 3.) Auch bei Händel ist sie oft genug anzutreffen (Susanne, Johannis- und Brockes'sche Passion), auch im $^6/_8$, wie folgende Stelle aus der Johannispassion (Deutsche Händelausgabe, Lieferung IX. S. 4) zeigt:



Aus unserer gegenwärtigen Musik ist diese sehr wirksame declamatorisch-rhythmische Wendung fast ganz verschwunden. *e*) Die Syncope endlich ist Verkettung einer Arsis und Thesis zu einem Taktgliede, bei welcher der Accent von der Thesis auf die ursprünglich accentlose Arsis vorrückt: . An Stelle des ersten und dritten Gliedes sind also in dieser Syncopirung das zweite und vierte accentuirt. Als einzelne rhythmische Reihe aber hört die Syncope bald auf, als Accentrückung verständlich zu sein, indem (wie unter *a*) das Gefühl die accentuirte Arsis alsbald als eine Thesis auffasst. Soll eine Syncope rein einstimmig längere Zeit sich halten können, so muss sie taktweise oder auch in längeren Zwischenräumen durch eine accentuirte Thesis, die das natürliche Accentverhältniss immer wieder ins Gedächtniss zurückruft, unterbrochen werden:  oder: . Kommt aber die Syncope, wie gewöhnlich, im mehrstimmigen Satze vor, so kann sie beliebig lange andauern ohne unverständlich zu werden, indem alsdann immer andere Stimmen den Gegendruck der natürlichen Accentordnung ihr entgegensetzen: 

oder: . Gemeinhin werden sämmtliche Glieder der Syncope, sowie auch die schwächer accentuirten oder ganz accentlosen der natürlichen Accentreihe, stark markirt, um den Gegendruck der beiden Accentordnungen um so fühlbarer zu machen. Es kommt hierbei aber auf den Ausdruck an, den die Stelle haben soll; man kann auch etwas Weiches und Fliessendes durch ein solches Ineinanderschieben der beiden Accentsysteme darstellen; dann fällt zwar keineswegs die Accentuation selbst, wohl aber die scharfe Markirung derselben fort. Uebrigens gebraucht man den Ausdruck Syncope auch für jede Art von Bindung eines guten Takttheiles an einen schlechten, auch wenn der Accent keine Rückung macht. So wird bei Vorhalten die Thesis an die Arsis gebunden, doch ohne dass die Accentordnung sich verschiebt. Der gebundene Vorhalt macht sich, auch wenn er nicht markirt und stärker angeschlagen wird, sondern in gleicher Klangstärke liegen bleibt, stets als Thesis geltend, seine Auflösung als Arsis:



Die Dissonanz ist stets accentuirt, ihre Vorbereitung und Auflösung sind accentlos. — Ferner fallen sämmtliche Schlüsse auf ein accentuirtes Taktglied, welches zwar nicht immer das erste im Takte zu sein braucht, im Viervierteltakt das dritte, durch Accentrückung auch (im Dreivierteltakt gleichfalls) das zweite sein darf. Aber wenigstens ein seinen Gliedtheilen gegenüber accentuirtes Taktglied muss es immer sein (s. Tonschluss; Rhythmus). — In Vocalcompositionen müssen die grammatikalisch accentuirten Laute des Textes, also die betonten Worte oder die Stammsilbe derselben, auf die grammatikalischen Accente der Melodie, also auf die guten Takttheile, fallen, rücken aber bei Accentrückungen mit dem Accent, wie sich von selbst versteht. Tonlose Silben auf accentuirte Noten und betonte auf accentlose zu setzen, ist Sprachverrenkung und gehört zu den geschmacklosesten Fehlern, die ein Vocalcomponist begehen kann.

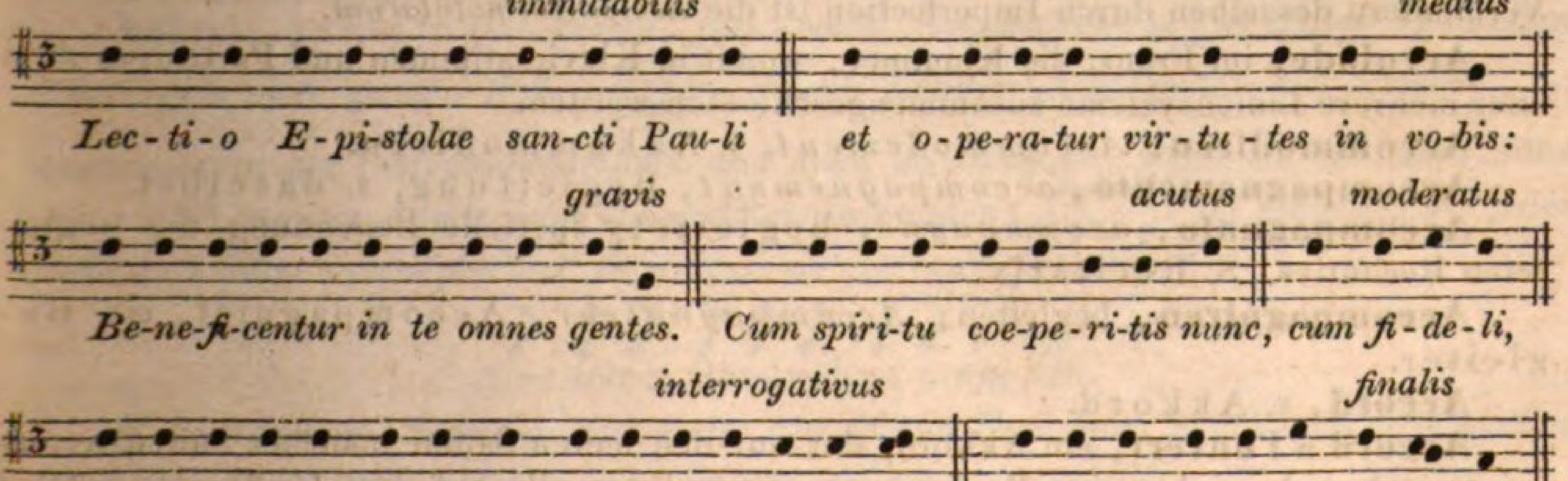
II. Der oratorische Accent. Vorhin ist bereits die Rede davon gewesen, dass man im Vortrage durchaus nicht immer das ganze Accentsystem von Haupt- Glied- und Gliedtheilaccenten durch wirkliche Betonung ausdrückt. In sehr vielen, man kann sagen in den meisten Fällen werden wenigstens die Nebenaccente gar nicht markirt. Namentlich in schnellem Tempo; wollte man leichte und fliessende Passagen in rascher Bewegung mit allen Accenten des vorhin beschriebenen Systems vortragen, so würden sie unleidlich steif und hinkend zum Vorschein kommen. Ebensowenig als die Nebenaccente wird man an vielen Stellen die Taktaccente markiren. Es lassen sich die Fälle, in denen der Spieler die Accente auszudrücken hat oder nicht, im Einzelnen unmöglich angeben; jederzeit aber muss er den Accent im Gefühle haben, auch im freisten Vortrage und wenn er ihn auch gar nicht markirt. Denn ein Vortrag, dem man ansieht, dass der Spieler entweder über die grammatikalische Accentordnung mit sich selbst nicht im Reinen ist, oder dass er kein natürliches Gefühl für Rhythmus und Takt hat, kann unleidlich werden, weil er verwaschen, schwankend, mark- und kraftlos ist. Und im Gegensatze dazu ist die Manier mancher Spieler, die Accentuation zu allerhand kleinen Effectstückchen und Zierereien zu benutzen, nicht weniger unangenehm; Virtuosen, die nichts weiter sind als solche, lieben es häufig, Zögerungen, Rückungen des Accentes und Betonungen schlechter Takttheile etc. anzubringen wo es gar nicht nöthig ist, um geistreich zu erscheinen und durch pikante Spielereien ihre sonstige Nüchternheit zu verdecken. Es wird dadurch aber nichts weiter erreicht als ein der Natur auferlegter Zwang und Verletzung des richtigen Gefühles eines jeden musikalisch gebildeten Hörers. Unter oratorischem Accent versteht man aber den gehobenen declamatorischen Vortrag auf Grund des natürlichen Accentsystems. Wie in der Sprache, wenn der Redner mit Empfindung spricht, gewisse Theile der Rede, als Worte, Silben etc., durch einen besonderen Nachdruck vor den übrigen hervorgehoben werden, wodurch hauptsächlich der Inhalt der Rede für den Hörer Eindringlichkeit gewinnt, ebenso müssen beim Vortrage einer Melodie diejenigen Glieder, Töne und Tonfolgen derselben, welche hauptsächlich die darin liegende Empfindung zu veranschaulichen haben, einen besonderen Nachdruck erhalten. Von der grammatikalischen Accentuation unterscheidet sich die oratorische wie Declamation von gewöhnlicher (metrisch richtig gegliederter) Sprache; ihre Accente sind kräftiger, weil ihr Zweck nicht blos Aufrechterhaltung der Taktordnung (denn diese wird beim oratorischen Accent als selbstverständlich vorausgesetzt), sondern im wesentlichen deutliche und eindringliche Veranschaulichung des Inhaltes der Melodie ist. Diesem erhöhten und specialisirenden Ausdrucke zu Liebe gestattet sich der oratorische Accent auch eine freiere Behandlung des einfachen grammatikalischen in Hinsicht auf Betonung der Taktglieder; ausserdem auch mitunter Abweichungen von der strengen Zeitmessung, sofern einzelne Noten, welche besonders nachdrücklich hervorgehoben werden sollen, wohl ein klein wenig länger angehalten; andere, die sich

unterzuordnen haben, in ihrer Zeitdauer wohl etwas verkürzt werden. Die oratorische Accentordnung ist gleichsam die künstlerische Gruppirung der Schatten und Lichter in Hinsicht auf die Betonung, und ein wesentlicher Theil dessen was wir Vortrag nennen. Die Bezeichnungen, welche der Componist dafür hat, um seine Ansichten dem Ausführenden deutlich zu machen, sind sehr auf das Allgemeine beschränkt und unbestimmt, weil dieser Theil des geistigen Gehaltes eines Tonkunstwerkes durch mechanische Zeichen nur sehr unvollkommen sich mittheilen lässt. Der Ausführende ist mehr auf sein richtiges und durchbildetes musikalisches Gefühl hingewiesen als auf die Vorschriften des Tonsetzers, welche ihm nur den allgemeinsten Anhalt geben. Denn über die bekannten Bezeichnungen *sforzato* oder *rinforzando* (< ^ >), sowie *piano*, *forte*, *crescendo* und *diminuendo* etc., welche auch zur oratorischen Accentuation gehören, kommt unsere Notenschrift nicht hinaus.

Accentuiren, das Hervorheben derjenigen Töne eines Tonstückes, auf denen ein Accent liegt, durch stärkeren Anschlag. S. Accent.

Accentuirter Takttheil, die Thesis, der gute Takttheil oder Niederschlag.

Accentus ecclesiasticus, der Collecten- Episteln- Evangelien- Lections- etc. Ton. Eine der beiden Hauptclassen (*accentus* und *concentus*), in welche der Gregorianische Kirchengesang geschieden zu werden pflegt, nämlich der nach den grammatikalischen Distinctionen eingerichtete kirchliche Lesevortrag (*modus legendi choraliter*), welcher auf einen gewissen Theil der zum Ritual gehörenden Sätze angewendet wird. Wahrscheinlich ist der *Accentus* die älteste Art kirchlichen Vortrages; er hält die Mitte zwischen einfacher Rede und Gesang, doch mehr zu jener als zu diesem sich neigend, mehr feierliche Recitation als melodische Bewegung. Die Silben werden auf demselben Tone gesprochen, und nur auf den Endsilben an Redeeinschnitten findet ein durch die Art der Interpunction geregelter verschiedener Tonfall statt. Lucas Lossius, *Erotemata Musicae practicae* 1590, führt sechs Arten von Hebung und Senkung des Tonfalles der Endsilben an; demnach war der *Accentus* 1) *immutabilis*, wenn die Endsilbe weder steigt noch fällt, sondern auf demselben Tone verbleibt; 2) *medius*, wenn sie eine Terz abwärts steigt; 3) *gravis*, wenn sie eine Quint fällt; 4) *acutus*, wenn die Endsilbe, nachdem einige vorangehende Silben abwärts gestiegen sind, wieder in den Ton zurückkehrt; 5) *moderatus*, wenn die Stimme in die Secund sich erhebt, mit der Endsilbe des Satzes aber wieder in den Ton zurückfällt; 6) *interrogativus*, wenn die Stimme mit der Endsilbe stufenweis sich erhebt. Ferner findet man angeführt 7) den *Accentus finalis*, wenn die Stimme durch mehrere Töne bis zur Quart, auf welche die Endsilbe zu stehen kommt, herabsteigt. Die *distinctio* (das Comma) hatte einen dreifachen Accent, den *immutabilis*, *acutus* oder *moderatus*; das Colon (bei Lossius und Anderen[1]) Comma genannt, *duo puncta*) den *medius*, und der Punkt (Colon, *hoc est, punctum quadratum ante syllabam capitalem*) den *gravis*.



Doch kommen von einander abweichende Betonungen vor, und später fanden überhaupt Vereinfachungen statt. — Unter den *Accentus* gehören: 1) *Tonus Collectarum seu oratio-*

1) Georg Rhau, *Enchiridion utriusque Musicae etc. Vitebergae* 1538. *Cap. de Clausularum punctis.* Das folgende Capitel handelt vom *Modus legendi choraliter*, *Epistolas*, *Collectas*, *Euangelia et Prophecias.*

num (der Collectenton); 2) *Tonus epistolarum et Evangelii*, nebst der Melodie wonach die Leidensgeschichte in der Charwoche gesungen wird; 3) *Tonus Lectionum*, *solemnis et lugubris; Prophetiarum et Martyrologii*; 4) die Intonations- Benedictions- und Absolutionsformeln des Liturgen; 5) die einzelnen Versetten; 6) die Acclamationen und Ermahnungen der Altardiener; 7) die Präfationen; das Vater Unser mit seiner Präfation; der Friedenswunsch *Pax Domini sit semper vobiscum.*

Acciaccatura, eine ehemals auf der Orgel und dem Clavier sehr gebräuchlich gewesene Spielmanier, dem kurzen Vorschlage sonst ganz ähnlich, nur dass ihr Nebenton noch dichter vor dem Haupttone angeschlagen wird, dieser also ganz schnell auf jenen folgt. Man brachte sie viel in Arpeggien an, als Vorschläge vor einem oder mehreren der Akkordtöne:



Natürlich musste der Akkordton den Vorschlag sehr präcis ablösen, indem sonst, namentlich auf der Orgel und wenn gar mehrere Acciaccaturen in demselben Akkorde angebracht werden, Undeutlichkeit und widerliches Dissoniren sich einstellte. Dass es bei solchem Herumkneten in den Akkorden nicht immer gar zu reinlich zugegangen und diese nichtssagende Verzierung keineswegs eine Förderung des Wohlklanges der Harmonie gewesen ist, kann man sich selbst denken; Mattheson (Vollk. Capellm. S. 120) hat schon eine ähnliche Ansicht davon gehabt und verwirft sie deshalb. Heinichen hingegen beschreibt die Acciaccatur, Gasparini folgend, so ausführlich als ob sie eine Sache von Werth wäre (Generalb. i. d. Compos. 1728, S. 534 ff). Bezeichnet wurde sie, wenn überhaupt, meist wie im voranstehenden Beispiele, mit kleinen (doch in der Mitte des Stieles durchstrichenen) Vorschlagsnoten; gewöhnlich aber hat man ihre Anwendung wohl dem Belieben der Spieler überlassen. — Das Wort *Acciaccatura* scheint ein selbstgemachter *terminus* zu sein; man findet verschiedene Ableitungen: von *acciacco*, überflüssig (Beiwerk); *accia*, Bindfaden, Band (Bindung); *acciaccare*, zerreiben, zerstossen.

Accidens, *signes accidentels* (franz.), *signa accidentia*, Benennung der zufälligen (im Verlaufe des Stückes auftretenden) Versetzungszeichen.

Accidentia notularum. Bei den alten Mensuralisten die Vermehrung oder Verminderung des Werthes, welche unter demselben Taktzeichen mit einer Note in gewissen Fällen vorzunehmen war. Ein Notenwerth konnte zum Zwecke der Herstellung eines dreitheiligen Taktes durch Alteration verdoppelt werden (S. Mensuralnotenschrift I H); und wiederum konnten perfecte Noten durch Imperfection (a. a. O. I G) mittels Schwärzung oder anderer Noten oder Pausen den dritten Theil oder weniger von ihrem Werthe verlieren. Jenes Vermehren des Werthes durch Alteration und dieses Vermindern desselben durch Imperfection ist die *Accidentia notularum.*

Accolade, im Franz. die Klammer, womit in Klavierstimmen und Partituren zwei oder mehrere Liniensysteme zusammengeschlossen werden.

Accommodiren, *Accommodement*, s. Akkommodiren.

Accompagnamento, *accompagnement*, Begleitung, s. daselbst.

Accompagnato, *accompagné*, begleitet; specielle Benennung des begleiteten Recitativs. S. Recitativ.

Accompagniren, begleiten; *Accompagnateur*, Accompagnist, ein Begleiter.

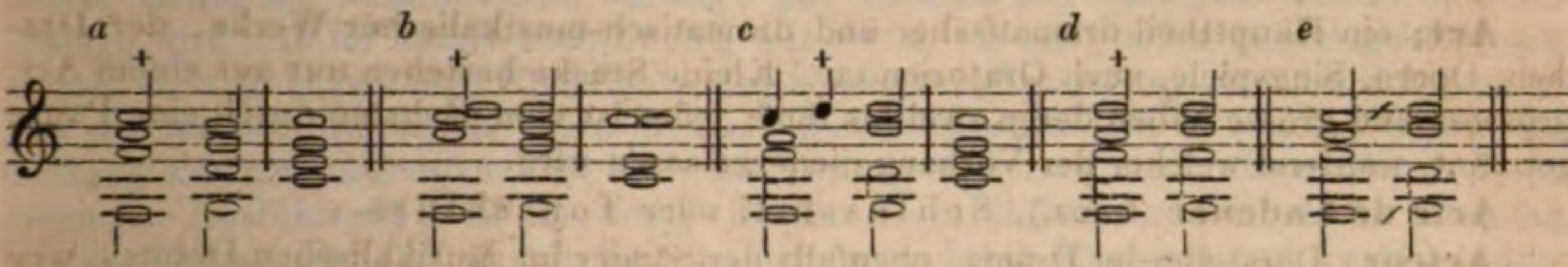
Accord, s. Akkord.

Accord à l'ouvert, ein Akkord, der auf den leeren Saiten mancher Saiteninstrumente, ohne dass also eine Bestimmung seiner Intervalle auf dem Griffbrette nöthig wird, gegriffen werden kann.

Accordando, stimmend; findet sich als Vortragsbez. zuweilen in Tonstücken von komischem Character, in denen das Einstimmen der Instrumente nachgeahmt werden soll, wobei dann die Saiteninstrumente nur die leeren Saiten anzustreichen haben. Der Ausdruck *accordando* zeigt an, dass die Noten nicht wie beim wirklichen musikalischen Vortrage, sondern nur wie die Töne beim Einstimmen behandelt werden sollen.

Accordare, stimmen; — *il violino*, die Geige stimmen.

Accord de sixte ajoutée nennt Rameau den in der Cadenz häufig an die Stelle des Dreiklanges der vierten Stufe (*a*) tretenden Quintsextakkord des Septimenakkordes der zweiten Stufe (*b*), den wir auch nur als solchen anzusehen gewohnt sind. Rameau hingegen betrachtet diesen Akkord mit Quint und Sext nicht als Umkehrung eines Septimenakkordes, sondern erklärt die Sext desselben für ein dem Dreiklange nur hinzugefügtes dissonirendes, nicht aber für ein eigentliches Akkordintervall. Vergl. *Traité de l'harmonie* pag. 66.



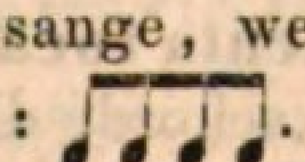
Betrachtet man die Sext des Akkordes *b* nur als dem Dreiklange der IV hinzugefügt und den ganzen Akkord nicht als eine Umkehrung des II_7, so hat man allerdings für die Cadenz die auch eigentlich geforderten drei Hauptakkorde, während im anderen Falle der Hauptakkord IV durch den Nebenakkord II oder II_7 vertreten ist. Martini (*Saggio fond. di Contrapp.* I. 227) und Paolucci (*Arte pratica* III. 150) empfehlen ebenfalls die melodisch durchgehende Sext (*c*) statt der mit dem Basse harmonisch verbundenen (den Dreiklang IV in einen Sextakkord der II verwandelnden, Beisp. *d*) zur Vermeidung der Quintparallelen, welche in der Akkordfolge IV-V entstehen können (*e*).

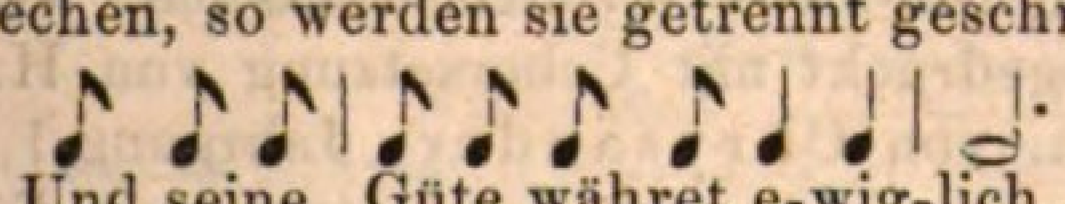
Accordo (nach La Borde, der es aber möglicherweise mit einem ähnlichen, jedoch wohl erst etwas später von Doni erfundenen Instrumente verwechselt, auch Amphicordum oder Lira Barberina), ein ehedem in Italien gebräuchlich gewesenes grosses Bassgeigeninstrument, mit 12 bis 14 Saiten über und zuweilen noch mit zwei neben dem Griffbrette bezogen. Hauptsächlich diente es zum mehrstimmigen Spiele, Vortrage von Madrigalen und anderen mehrstimmigen Sätzen, wobei dann mitunter die Oberstimme oder auch der Bass durch ein anderes Instrument besetzt wurde. Bei Prätorius heisst es Lirone perfetto, Arce violyra, auch Arce viola telire. Bei ihm sowohl als bei La Borde und bei Bonanni (*Gabinetto armonico* Tafel 58 S. 102) sind Abbildungen zu finden. Bei letzterem hat das Accordo nur 12 Saiten über dem Griffbrette.

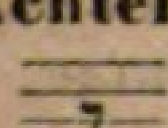
Accord parfait du mode majeur benennt Rameau den Durakkord; — *Accord du mode mineur*, den Mollakkord.

Acetabulum, nach Prätor. (Syntagma I. 424) ein altes Instrument, welches anfangs ein irdenes, später von verschiedenen Metallen gefertigtes Gefäss gewesen sein, und mit einem Stabe angeschlagen einen *suavem quendam sonum* gegeben haben soll. Die Griechen nannten es Oxybaphon musiken oder armonion.

A cheval, Benennung eines Feldstückes der Trompeter. S. Feldstücke, 2.

Achtel; Achtelnote (*croma*, *fusa*, *unca*), Tonzeichen für den achten Theil einer Semibrevis oder ganzen Note: . Folgen mehrere Achtelnoten auf einander, so werden sie in der Instrumentalmusik und auch im Gesange, wenn sie auf einer Silbe ausgeführt werden, durch einen Querbalken verbunden: . Ist hingegen auf jeder Note eine Silbe auszusprechen, so werden sie getrennt geschrieben:



Achtelpause, Schweigezeichen für den achten Theil einer Semibrevis oder ganzen Note: ; also der Achtelnote an Werth gleichkommend.

Achtfüssig, Achtfusston, Orgelmaass der Pfeifen; s. Fuss, füssig etc.

A cori battenti, eine alte zum *a cappella* Stil gehörende mehrchörige (zweichörige) Setzart, deren Wesen in der Nachahmung von Stimmen des zuerst eintretenden Chores durch Stimmen des nachfolgenden Chores beruht. Ein Chor, in welchem ausser im Durchgange nur vorbereitete Dissonanzen, sonst nur consonirende Akkorde, überdies

keine Nachahmungen vorkommen, fängt an; einige Zeit vor dem Schluss seiner ersten Periode tritt der zweite Chor mit seinen Nachahmungen hinzu, und zwar imitirt entweder nur der Bass des zweiten Chores den Bass des ersten (in der Quint oder Quart; andere Intervalle sind zwar zulässig, aber wenig geeignet) oder es imitiren Bass und Sopran, oder alle vier Stimmen. Ein vortreffliches Beispiel von solcher Chornachahmung, worin nicht nur alle vier Stimmen und zwar in der Gegenbewegung imitiren, sondern auch noch im vierfachen Contrapunkte umgekehrt werden, steht in Cherubini, *Cours de Contrep.*, deutsche Ausg. S. 75.

Act; ein Haupttheil dramatischer und dramatisch-musikalischer Werke, der Dramen, Opern, Singspiele, auch Oratorien etc. Kleine Stücke bestehen nur aus einem Act, grössere und grosse haben deren zwei bis fünf; jeder ist vom nächsten durch eine Pause getrennt, während welcher der Vorhang niedergelassen wird.

Acte de Cadence (franz.), Schlussfall oder Tonschluss.

Acteur, Darsteller im Drama, ebenfalls der Sänger im musikalischen Drama, weil er hier nicht allein als Sänger, sondern auch als Character und handelnde Person auftritt, demnach ebensogut Schauspieler sein soll. Allerdings sind Individuen, welche die Gabe der dramatischen Darstellung mit der Kunst des Gesanges in gleichem Grade in sich vereinigen, sehr selten; nichtsdestoweniger liegt die Forderung, dass jeder Sänger die Darstellung über den Gesang wenigstens nicht vernachlässigen soll, in der Sache selbst. Sonst ist er kein Acteur sondern, wie Rousseau sagt, nur ein Musiker auf dem Theater. Die üblichen nichtssagenden Bühnenmanieren mancher Sänger, die entweder statt Charactere hohle Masken sind, nicht einmal wissen wo sie ihre Hände lassen sollen, und deren ganzer Vorrath von pathetischen Bewegungen mit den bekannten Griffen an die Stirn und Brust zu Ende ist; oder Coulissenpathos mit Schreien, Fussstampfen und Rasen für den Ausdruck grosser Leidenschaft ansehen, werden lächerlich und ekelerregend. Man muss allerdings zugestehen, dass der Gesang die äussere Darstellung wenigstens nicht erleichtert, die Tonbildung zuweilen das Mienenspiel bis zu einem gewissen Grade fesselt, der Gefühlsinhalt mancher grossen Arien eine zugleich auch äusserlich lebensvolle und mannigfaltige Action sehr erschwert. Indessen tragen diese und noch andere Umstände nur dazu bei, die Forderung, dass der Sänger das Spiel mindestens ebenso fleissig üben müsse, noch um so dringlicher zu machen. Dem feineren Kenner, der das dramatische Tonwerk als das was es sein soll, als harmonisches Ganzes, auffasst, wird die Vernachlässigung der Darstellung fast um so fühlbarer werden, je vollkommener der Gesang ist.

Actische Spiele; ein Fest bei den Römern, den pythischen Spielen der Griechen nachgeahmt, zu Nicopolis dem Kaiser Augustus zu Ehren und zum Andenken an seinen Sieg bei Actium gehalten. Es waren auch Preise für Wettstreite in der Tonkunst ausgesetzt.

Actrice, nennt man zuweilen die Sängerin in der Oper, aus gleichen Gründen wie den Sänger Acteur, s. daselbst.

Acuta (sc. Miscella), eine scharfe gemischte Stimme in der Orgel. S. Mixtur.

Acutus, s. Accentus ecclesiasticus.

Acutae claves, acuta loca, acutae voces (hohe Schlüssel, Stellen, Töne), heissen im System der Hexachorde die Töne der Octav vom tieferen *a-la-mi-re* (klein *a*) einschliesslich bis zum höheren *a-la-mi-re* (a_1) ausschliesslich. Vergl. Joan. Tinctoris, *Term. mus. Diffin*, neu abgedruckt mit Uebersetzung von H. Bellermann, in den Jahrb. f. musik. Wissensch. von Chrysander, Jahrgang 1, Leipzig 1863. Die Töne von a_1 - e_2 (*aa* - *ee*) wurden *superacutae* auch *geminatae*, und die der unteren Octav von *Γ-G graves* genannt. Eine andere Eintheilung des ganzen damaligen Tonumfanges in Gruppen von je vier Tönen, die von der Tiefe zur Höhe *graves*, *finales*, *acutae*, *superacutae* und *excellentes* heissen, ist unter Solmisation Tab. Beisp. 4 angegeben.

Adagio. *a*) Vortragsbez., mässig langsam. *b*) als Substantivum gebraucht, das *Adagio*, ein Tonstück von dieser Bewegungsart, entweder als zweiter oder dritter Satz der Sinfonie oder Sonate (s. Sonate I, 2), oder als selbständiger Tonsatz im wesentlichen die nämlichen Formen einhaltend. — Mit ebensoviel Schwierigkeiten, wie die Composition eines guten *Adagio*, ist auch der Vortrag desselben verknüpft. Denn

die langsame Bewegung lässt jeden Zug, der entweder an sich nicht hinlänglich bedeutend ist oder weniger zum ganzen Character des Tonsatzes passt, bei weitem merklicher hervortreten als eine schnelle. Ausserdem kann ein langsamer Satz leicht übertrieben breit, schwerfällig und, wenn nicht genügende Gedankenfülle vorhanden ist, sehr langweilig werden. Ganz dasselbe gilt von der Ausführung, die übrigens neben dem langsamen Zeitmaasse, im allgemeinen und wenn nicht andere Bestimmungen gegeben sind, einen durchaus getragenen und gesangreichen Vortrag verlangt. Unerlässlich ist ein grosser, bedeutender, dabei aber durchaus biegsamer Ton, der jede auch noch so feine innere Bewegung auszudrücken vermag; mit dünnem und spitzigem Striche oder Anschlage wird man im *Adagio* ebensowenig ausrichten als mit Steifheit der Bogenführung. Ferner eine durchaus feine Nüancirung der Stärke und Schwäche, damit alle Innerlichkeit der Melodie, soweit sie durch dynamische Modification sich kundgeben kann, zur Geltung komme, ausserdem aber auch der Vortrag farbenreich und abwechselnd werde. Denn der Ausführende läuft im *Adagio* ebenso leicht Gefahr, den Hörer zu ermüden, wie der Componist. In früheren Zeiten suchte man durch Manieren und Veränderungen des Gesanges vor etwaigem Langweiligwerden sich zu schützen, verfiel dadurch aber nur aus einem Fehler in den andern, indem solcher Aufputz den Character des *Adagio* beeinträchtigt. »Coloraturen im *Adagio* sind Unsinn, so sehr die Mode auch diesen Unsinn autorisirt. Man glaubt ruhende Tasten durch Schnörkel beseelen zu können; aber Schnörkel beseelen nicht« etc. bemerkt Schubart (Aesthetik S. 293). Es ist kein Zweifel, dass der Vortrag desselben vor allem anderen einen vollkommenen Musiker verlangt, der ebenso mannigfaltig und belebt an Klang und Ausdruck, wie einfach, ernst und gesund darzustellen weiss, was er ebenso tief wie natürlich empfindet.

Adagio assai und *Adagio molto* (*di molto*), Vortragsbez., sehr langsam; *Adagissimo*, auf das Langsamste. S. Vortrag und Vortragsbezeichnung.

Adamsapfel (*pomum Adami*), die vordere Kante des einen Theil des Kehlkopfes ausmachenden Schildknorpels, in welcher die beiden Flügel des letzteren sich vereinigen; beim männlichen Kehlkopfe stärker entwickelt, daher auch von aussen am Halse sichtbar. S. Stimmorgan.

Addition der Verhältnisse; ein Verfahren wodurch man dasjenige Intervallenverhältniss erfährt, welches gleich ist den addirten Verhältnissen zusammengenommen, oder anders gesagt, in welchem die addirten Verhältnisse vereinigt sind. Addirt man z. B. eine grosse und kleine Terz (etwa *c e* und *e g*), so kommt die reine Quint (*c g*) heraus, weil die reine Quint aus einer grossen und einer kleinen Terz besteht. Es beruht aber die Addition der Intervalle auf der Multiplication der Brüche; man setzt die Glieder beider Verhältnisse unter einander, und zwar gleichartig, d. h. die höhere Zahl des einen Verhältnisses unter die höhere Zahl des andern. Dabei ist man gewohnt, die höheren Zahlen allemal voranzusetzen, weil diese Ordnung bei der Theilung und Verbindung der Verhältnisse nothwendig ist. Durch Multiplication der unter einander stehenden Zahlen erhält man nun dasjenige Verhältniss, in welchem die addirten Verhältnisse vereinigt sind, mehrentheils in höheren Zahlen, welche alsdann auf ihre Wurzelzahlen reducirt werden. Wie letzteres geschieht s. in Artikel Reduction der Verhältnisse.

Wenn man also z. B. das Verhältniss der reinen Quint und Quart (3 : 2 und 4 : 3) addirt, so erhält man die Octav, weil beide Intervalle zusammen eine Octav ausmachen:

die Quint	*C G* =	3 : 2	Log.[1]	585
und die Quart	*G c* =	4 : 3	-	415
		12 : 6		
6\|				
ergeben die Octav	*C c* =	2 : 1	-	1000

Auf gleiche Weise kommt das Verhältniss der reinen Quint zum Vorschein, wenn man entweder das Verhältniss der grossen und kleinen Terz addirt:

C E =	5 : 4	Log.	322
E G =	6 : 5	-	263
C G =	30 : 20	-	585

oder wenn man das Verhältniss der reinen Quart mit dem des grossen ganzen Tones verbindet:

1) Bei den hier als Logarithmen (oder richtiger Proportionalzahlen der Logarithmen) angegebenen Zahlen ist die Octav = 1000 angenommen.

C F =	4 : 3	Log.	415
F G =	9 : 8	-	170
	36 : 24		
12			
C G =	3 : 2	-	585

Man kann aber auch das Verhältniss der reinen Quint ferner erhalten *a*) durch Verbindung der übermässigen Quart 45 : 32 mit dem grossen halben Ton 16 : 15, z. B.:

c f♯ =	45 : 32	Log.	492
f♯ *g* =	16 : 15	-	93
	720 : 480		
24			
c g =	3 : 2	-	585

b) durch Addition der verminderten Quart 32 : 25 und der übermässigen Secund 75 : 64. Also:

c d♯ =	75 : 64	Log.	229
d♯ *g* =	32 : 25	-	356
	2400 : 1600		
8			
c g =	3 : 2	-	585

Auf diese Art kann man mit allen übrigen Verhältnissen verfahren, um dasjenige Verhältniss herauszubekommen, welches den beiden zu addirenden Verhältnissen zusammengenommen gleich ist. Hierbei muss man aber auf Beschaffenheit und Lage der grossen und kleinen ganzen Töne (9 : 8 und 10 : 9, s. Ganzer Ton) Acht haben, sonst erhält man unter Umständen durch die Addition solche Verhältnisse, die um das syntonische Comma (den Unterschied der beiden ganzen Töne) 81 : 80 zu klein oder zu gross sind. Diese verschiedenen ganzen Töne kommen bei Berechnung der Verhältnisse zuweilen einander in den Wurf, und ihre Verschiedenheit verursacht, dass das Product der Addition nicht gleich ist dem Verhältnisse desjenigen grösseren Intervalls, welches durch die Zusammensetzung der kleineren entsteht. Das Verhältniss der verminderten Quint z. B. *h f* ist 64 : 45 Log. 508, entstanden aus *h e* = 4 : 3 addirt mit *e f* = 16 : 15. Weil nun die beiden kleinen Terzen *h d* und *d f* eine verminderte Quint ausmachen, so sollte daher auch eigentlich die Addition zweier kleinen Terzen das Verhältniss der verminderten Quint als Resultat ergeben; allein dieses geschieht nicht, z. B.

h d =	6 : 5
d f =	6 : 5
geben	36 : 25

Vergleicht man aber dieses gefundene Verhältniss 36 : 25 mit dem Verhältniss 64 : 45 (s. Vergleichung der Verhältnisse), so findet man das erstere um das syntonische Comma (81 : 80, den Unterschied zwischen einem grossen und kleinen ganzen Ton) grösser als das eigentliche Verhältniss der verminderten Quint 64 : 45. Der Grund hiervon liegt eben in der Verschiedenheit der ganzen Töne. Jede kleine Terz enthält einen grossen ganzen und einen grossen halben Ton (von *h d* = 6 : 5 abgezogen der grosse halbe Ton *h c* = 16 : 15 bleibt Rest der grosse ganze Ton *c d* = 9 : 8). Addirt man also zwei kleine Terzen, so bringt man dadurch in die verminderte Quint das Verhältniss zweier grossen ganzen Töne, während sie in ihrem ganzen Umfange *h c d e f* nur einen grossen ganzen Ton *c d* und den kleinen ganzen Ton *d e* enthält. Mithin muss das aus der Addition zweier kleinen Terzen hervorgehende Product um 81 : 80 grösser sein als die reine verminderte Quint.

Aus einer ähnlichen Ursache giebt die Addition der Verhältnisse des kleinen halben Tones und der verminderten Quint (z. B. *c c*♯ und *c*♯ *g*) nicht das Verhältniss der reinen Quint. Letztere, z. B. *c d e f g*, enthält zwei grosse ganze Töne *c d* und *f g*, einen kleinen ganzen *d e*, und einen grossen halben Ton *e f*. Wenn man aber zu der verminderten Quint (64 : 45), die nur einen grossen und einen kleinen ganzen Ton, ausserdem zwei grosse halbe Töne enthält, den kleinen halben Ton (25 : 24) addirt, so macht dieser kleine halbe Ton mit dem grossen halben Ton nur einen kleinen ganzen Ton aus (25 : 24 + 16 : 15 = 10 : 9) und das durch Addition der verminderten Quint und des kleinen halben Tones entstehende Resultat enthält daher nur einen grossen und zwei kleine ganze Töne nebst dem grossen halben Ton, statt der zwei grossen ganzen Töne und des einen kleinen ganzen und einen grossen halben Tones, welche die reine Quint enthalten soll. Eben deshalb ist es um das syntonische Comma kleiner als das eigentliche Verhältniss der reinen Quint 3 : 2. (Die verminderte Quint 64 : 45 addirt mit dem kleinen halben Ton 25 : 24 giebt 40 : 27, aber nicht 3 : 2; um das letztere Verhältniss zu erreichen, müsste man noch das syntonische Comma 81 : 80 zum Product der verminderten Quint und des kleinen halben Tones, also zu 40 : 27 hinzuaddiren, woraus dann ebenfalls die reine Quint hervorgeht.) — Diese Bemerkungen mögen hinreichen, um bei ähnlichen Fällen den Mangel oder Ueberschuss des syntonischen Comma sich erklären zu können.

Wenn die Verhältnisse zweier solchen Intervalle, durch deren Verbindung die Octav des Grundtones des ersten Intervalles überschritten wird, zusammenaddirt werden sollen, also wenn man z. B. die beiden Quinten $c_1\ g_1$ und $g_1\ d_2$ addirt, so überschreitet der Ton d_2 die Octav von c_1; deshalb kommt auch durch die Addition das Verhältniss des um eine Octav erhöhten ganzen Tones $c_1\ d_2$, oder ein sogenanntes zweifaches Verhältniss heraus, das heisst, das Verhältniss stellt die beiden Töne $c_1\ d_2$ nicht als ein Intervall von zwei Stufen, sondern als eins von neun Stufen vor, z. B.

$$c_1\ g_1 = 3:2$$
$$g_1\ d_2 = 3:2$$
$$c_1\ d_2 = 9:4$$

Weil nun alle Intervalle schon im Raume der Octav enthalten sind, oder, anders gesagt, alle die Grenze der Octav überschreitenden Intervalle nichts anderes sind, als Wiederholungen der innerhalb der Octav vom Grundton gleichweit liegenden Intervalle, wennauch in einer anderen Potenz, so wird ein solches zweifaches Verhältniss (wie $c_1\ d_2$) jederzeit in seine einfache Form aufgelöst, d. h. in die Grenzen der Octav zurückgeführt, indem man die Octav davon abzieht. Der zweifache ganze Ton $c_1\ d_2$ (9 : 4) wird also auf das einfache Verhältniss des grossen ganzen Tones $c_1\ d_1$ (9 : 8) reducirt, indem man die Octav 2 : 1 abzieht:

$$\text{von } c_1\ d_2 = 9:4$$
$$\text{abgezogen } d_1\ d_2 = 1:2$$
$$\text{giebt } c_1\ d_1 = 9:8$$

Auf die nämliche Art verfährt man, wenn z. B. zur reinen Quint die grosse Sext addirt werden soll, also:

die reine Quint $c_1\ g_1$	=	3 :	2
und die grosse Sext . . $g_1\ e_2$	=	5 :	3
geben die doppelte Terz $c_1\ e_2$	=	15 :	6
davon die Octav abgezogen		1 :	2
		15 :	12
	3		
bleibt die einfache Terz $c_1\ e_1$	=	5 :	4

Weil die Addition der Intervalle durch Multiplication ihrer Glieder verrichtet werden muss, so können auf einmal nicht mehr als zwei Verhältnisse addirt werden. Sollen daher mehrere Verhältnisse zu einem einzigen zusammengezogen werden, so muss man eines nach dem andern zu dem schon durch Addition gefundenen Verhältniss hinzu addiren. Man verfährt dabei gerade wie vorhin, nur ist zu merken, dass man die herauskommenden Verhältnisse nicht eher auf ihre Wurzelzahlen reducire, als bis alle durch die Addition zu vereinigenden Verhältnisse zusammenaddirt sind. Gesetzt, man will das Verhältniss einer reinen Quint aus Addition ihrer einzelnen Stufen auffinden, so hat man also auf folgende Art zu verfahren:

der grosse ganze Ton $c\ d$ =	9 :	8	Log.	170	
und der kleine ganze Ton $d\ e$ =	10 :	9	-	152	
geben $c\ e$ =	90 :	72	-	322	
hierzu addirt den grossen halben Ton $e\ f$ =	16 :	15	-	93	
ergiebt $c\ f$ =	1440 :	1080	-	415	
und den grossen ganzen Ton $f\ g$ =	9 :	8	-	170	
macht zusammen $c\ g$ =	1296 :	864	-	585	
8					
reducirt	162 :	108			
6					
	27 :	18			
9					
das Verhältniss der reinen Quint	3 :	2	Log.	585	

Nun wird man leicht einsehen, wie das sogenannte Pythagorische oder ditonische Comma zum Vorschein kommt. Es ist nämlich (s. Comma I.) der Unterschied zwischen dem Verhältniss der Octav 2 : 1, und demjenigen Ton der sich ergiebt, wenn man die Octav durch die Folge von zwölf reinen Quinten oder Quarten bestimmt; was es für fernere Bewandniss habe mit dem ditonischen Comma wird man noch näher erfahren aus den Artikeln Temperatur und Tonsystem. Indem aber jenes Verhältniss der Summe von zwölf reinen Quinten oder Quarten zur reinen Octav durch Addition, und zwar auf verschiedene Art, gefunden wird, und noch öfter Gelegenheit sein wird darauf zurückzuweisen, möge die Berechnung des Quintencirkels hier stehen.

Die Addition der zwölf Quinten kann geschehen 1) auf die vorhin beschriebene Art; man addirt zwei Quinten zusammen, dann zu dem gefundenen Resultat die dritte und vierte etc. hinzu, zieht aber jedesmal die Octav ab, so oft sie überschritten wird, um keine zweifachen Verhältnisse zu erhalten, z. B.:

Erste Quint $c_1\ g_1$ =	3 : 2
Zweite Quint $g_1\ d_2$ =	3 : 2
	9 : 4
Abzug der Octav	1 : 2
	9 : 8
Dritte Quint $d_1\ a_1$ =	3 : 2
	27 : 16
Vierte Quint $a_1\ e_2$ =	3 : 2
	81 : 32
Abzug der Octav	1 : 2
	81 : 64
Fünfte Quint $e_1\ h_1$ =	3 : 2
	243 : 128 u. s. w.

Weil aber diese Art der Addition theils etwas weitläufig ist, theils auch dabei die Verhältnisse in sehr hohen Zahlen erscheinen, so bedient man sich lieber folgender Art, bei welcher 2) anstatt der Addition der zweiten Quint allemal eine Quart abgezogen wird. Weil die Folgen der beiden Quinten $c_1\ g_1$ und $g_1\ d_2$ und die Reduction des Tones d_2 in d_1 gleich sind der Folge einer aufwärts steigenden Quint und abwärts steigenden Quart, nämlich $c_1\ g_1 - g_1\ d_1$, so erhält man in $c_1\ d_1$ ebensowohl das Verhältniss des grossen ganzen Tones, wenn man von der Quint $g_1\ c_1$ die Unterquart $g_1\ d_1$ abzieht, als wenn man die beiden Quinten $c_1\ g_1$ und $g_1\ d_2$ addirt und von d_2 wieder die Octav abzieht, wie man aus folgender Berechnung deutlich sieht:

1) $c_1\ g_1$ =	3 :	2	
2) $g_1\ d_1$ =	3 :	4	
	9 :	8	$= c_1 : d_1$
3) $d_1\ a_1$ =	3 :	2	
	27 :	16	$= c_1 : a_1$
4) $a_1\ e_1$ =	3 :	4	
	81 :	64	$= c_1 : e_1$
5) $e_1\ h_1$ =	3 :	2	
	243 :	128	$= c_1 : h_1$
6) $h_1\ f^{\sharp}_1$ =	3 :	4	
	729 :	512	$= c_1 : f^{\sharp}_1$
7) $f^{\sharp}_1\ c^{\sharp}_1$ =	3 :	4	
	2187 :	2048	$= c_1 : c^{\sharp}_1$
8) $c^{\sharp}_1\ g^{\sharp}_1$ =	3 :	2	
	6561 :	4096	$= c_1 : g^{\sharp}_1$
9) $g^{\sharp}_1\ d^{\sharp}_1$ =	3 :	4	
	19683 :	16384	$= c_1 : d^{\sharp}_1$
10) $d^{\sharp}_1\ a^{\sharp}_1$ =	3 :	2	
	59049 :	32768	$= c_1 : a^{\sharp}_1$
11) $a^{\sharp}_1\ e^{\sharp}_1$ =	3 :	4	
	177147 :	131072	$= c_1 : e^{\sharp}_1$
12) $e^{\sharp}_1\ h^{\sharp}_1$ =	3 :	2	
	531441 :	262144	$= c_1 : h^{\sharp}_1$
Nach Abzug der Octav =	1 :	2	
bleibt	531441 :	524288,	das ditonische Comma.

Weil in unserm Tonsystem $c_1\ h^{\sharp}_1$ zugleich die Octav $c_1\ c_2$ abgeben muss, wird von dem gefundenen Verhältniss die Octav abgezogen, um zu erfahren wieviel der Unterschied zwischen diesem Verhältniss und dem der Octav betrage. Dieser Abzug der Octav ist daher weiter nichts als die Berechnung der Differenz zwischen dem gefundenen Verhältnisse und der Octav. S. Vergleichung der Verhältnisse. —— Aus voranstehender Berechnung sieht man aber, dass zwölf reine Quinten keine reine Octav ausmachen, sonst würde das für $c\ h^{\sharp}$ gefundene Verhältniss 531441 : 262144 in den Zahlen 524288 : 262144 (oder in deren Wurzelzahlen 2 : 1) erschienen sein. Den Unterschied zwischen dem gefundenen Verhältniss $c_1\ h^{\sharp}_1$ und dem der reinen Octav erhält man durch den Abzug des letzteren von jenem; dieser Abzug zeigt, dass $c\ h^{\sharp}$ um das ditonische Comma 531441 : 524288 grösser ist als die Octav 2 : 1. Wenn daher das Intervall $c_1\ h^{\sharp}_1$ nicht allein zugleich die reine Octav $c_1\ c_2$ ausmachen, sondern auch die sogenannten enharmonischen Intervalle $c^{\sharp}\ d^{\flat}$, $d^{\sharp}\ e^{\flat}$ etc. in gleicher Tongrösse ausgeübt werden sollen, so muss das ditonische Comma entweder unter alle zwölf Quinten gleich vertheilt, einer

jeden dieser zwölf Quinten muss etwas von ihrer vollkommenen Reinheit genommen werden, oder man lässt mehrere Quinten in ihrer Reinheit, und zieht den Ueberschuss nur den übrigen ab. Hieraus entstehen gleichschwebende und ungleichschwebende Temperaturen. Wenn man in vollkommen reinen Quinten fortschreitet, erreicht man niemals die Octav desjenigen Tones, von dem man ausgegangen ist, sondern kommt mit jeder folgenden Octav immer weiter darüber hinaus. Da aber die Octav das einzige Intervall ist, welches von der vollkommenen Reinheit durchaus nicht abweichen darf, werden für den practischen Gebrauch jene, Temperaturen genannten, Abänderungen der reinen Quintbestimmung nothwendig. Und zwar scheint vor allen bisher aufgestellten und überhaupt möglichen Arten Temperaturen, die gegenwärtig allgemein angenommene, wegen gleichmässiger Vertheilung des Ueberschusses der zwölf Quinten auf alle Töne der Octav, gleichschwebend genannte, den Vorzug zu verdienen, weil sie gleichen Gebrauch aller Tonarten gestattet. S. Temperatur.

Adjuvanten, Gehülfen des Cantors bei Aufführungen von Kirchenmusiken in kleinen Städten oder Landgemeinden, die den Chor oder das Orchester nicht hinlänglich besetzen können, und deshalb dazu taugliche Gemeindemitglieder zur Vervollständigung und Aushülfe herbeiziehen.

Ad libitum, Vortragsbez., abgekürzt *ad lib.*, nach Belieben, willkürlich, s. A capriccio. Zuweilen kommt der Ausdruck auf den Titelblättern der Tonstücke vor, die beliebige Besetzung derselben durch gewisse verschiedene Instrumente betreffend. Z. B. Sonate für Pianoforte mit Horn oder Flöte oder Violoncello *ad libitum;* es kann also eins von diesen drei Instrumenten nach Gefallen gewählt werden. Oder z. B. *Clarini ad libitum*, *Oboi ad libitum*, d. h. die Trompeten oder Oboen können bei Aufführung des Tonstückes angewendet, aber auch ohne wesentlichen Nachtheil für dasselbe fortgelassen werden, falls es an den dazu nöthigen Ausführenden mangelt. In Concerten *Cadenza ad libit.*, der Solospieler kann eine Cadenz machen oder es unterlassen.

Adonion, ein von einer besonderen Art Flöten (*tibiae embateriae*) begleiteter Gesang der Lacedämonier, den man anstimmte wenn es ins Treffen ging. Walther.

A Dorio ad Phrygium, altes Sprüchwort, womit man ausdrückt, dass jemand in seinem Gespräche oder in seinen Handlungen den begonnenen Gegenstand nicht vollendet, sondern ohne Grund und Vermittelung zu etwas ganz Verschiedenem hinüberschweift (*non manet in praeposito, et ex eodem labitur in diversum*), etwa wie wir sagen, nicht bei der Stange hält, sondern aus dem Hundertsten ins Tausendste geräth. Hergenommen ist es wohl von dem Mangel an directen Beziehungen zwischen der Dorischen und Phrygischen Tonart. Vergl. Glarean, Dodecachordon S. 90 ff.

Adrianalien, vom Kaiser Hadrian in vielen Städten des römischen Reiches eingeführte Spiele, bei denen auch musikalische Wettstreite stattfanden.

A due (*a tre, a quattro*) *voci* oder *stromenti;* für zwei (drei, vier) Stimmen oder Instrumente. *A due Violini*, für zwei Violinen; *Sonata a tre*, Sonate für drei Stimmen; *a due cori battenti* s. A cori battenti.

Adsumta l. adquisita, lat. Name des *Proslambanomenos A* im griech. Tonsystem. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Adufe, Toph, Tuph, eine Art Handpauke der alten Hebräer, bestehend entweder aus einem etwas ausgehöhlten und mit einem Felle bespannten Holze; oder auch aus einem hölzernen oder metallenen Reifen, dessen eine Seite mit einem Felle überspannt war. In dem Reifen selbst sind dünne metallene Schellen angebracht, welche klingeln, wenn das Instrument mit der einen Hand gehalten und mit den Fingern der anderen geschlagen wird. Also eine Art Tambourin oder eine Baskische Trommel. Meist wurde es nur von Weibern gespielt und diente nur bei Tänzen und Freudenfesten; Jesaias führt es als ein Instrument der Wollüstlinge an, bei einbrechendem Kriege verstummt es. (Vergl. Pfeiffer, die Musik der alten Hebräer, 1779, S. 51). Es ist im ganzen Orient, in Arabien und bei den Negern an der Gold- und Sclavenküste sehr verbreitet, bei den Türken (Döff genannt) schlagen die Weiber zu ihren Tänzen im Harem allezeit den Takt darauf. Bei den Spaniern hat sich der Name Adufe seit den Zeiten der Mauren, welche es wahrscheinlich aus dem Orient herübergebracht haben, noch erhalten.

Adur, diejenige unter den modernen zwölf Durtonarten, für welche der Ton *A* als Grundton angenommen ist, die vierte im von *C* ausgehenden Quintencirkel. Zur Herstellung des richtigen Stufenverhältnisses der diatonischen Durtonart, welche sowohl eine grosse Terz und Sext als auch von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe einen grossen halben Ton fordert, müssen in der A dur Tonart die Töne *f c* und *g* durch ein ♯ um einen halben Ton erhöht, in *f♯ c♯* und *g♯* verwandelt werden. Ihre Scala heisst demnach *a h c♯ d e f♯ g♯ a;* notirt wird sie mit drei Kreuzen am Schlüssel.

Aedilen, diejenigen römischen Censoren, von welchen die Schauspiele und Tonstücke vor der öffentlichen Aufführung geprüft wurden.

Aenderungsabsatz. Bei einigen älteren Tonlehrern Benennung eines melodischen Satzes, der mit einer Halbcadenz (Quintabsatz) endigt.

Aeoline, Claväoline, *a*) ein in neuerer Zeit erfundenes Rohrwerk der Orgel, meist von 8 Fusston, aber ohne Pfeifen, ähnlich der Physharmonika, nur aus Argentan- oder Metallzungen bestehend, von zartem Klange. Sie kommt auch im 16 Fusston vor und hat zuweilen auch ganz kleine Schallbecher von Probezinn. — *b*) Ein selbständiges Tasteninstrument, ebenfalls mit freischwingenden Zungen, eine Art Physharmonika, aber unvollkommener, denn die Aeoline hat nur $3\frac{1}{2}$ Octaven Umfang, und ihr Blasbalg wird mit der Hand regiert.

Aeolisch, *a*) bei den Griechen 1) als Octavgattung *a h c d e f g a* (auch Hypodorisch genannt), s. Tetrachord III A, Beisp. 5; 2) als Tonart der Octavgattung gleich, die A moll Scala im Umfange von zwei Octaven, ebend. III B, Beisp. 6. 7. *b*) in christlicher Zeit die IX. Octavgattung im System des Glarean, unsere heutige Molltonart, mit der gleichnamigen griechischen Octavgattung *a h c d e f g a* übereinkommend, s. Tonart III. Beisp. 3. Im gregorianischen System der acht Kirchentöne ist der äolische Ton noch nicht enthalten; zwar kommt dieselbe Tonreihe vor, aber nicht authentisch, sondern als Plagale von *D* Dorisch (ebend. II. Beisp. 2). Schriftsteller des 16. Jahrhunderts nennen ihn *Tonus peregrinus* (Fremdling), weil er vor Glarean dem System der Tonarten noch nicht einverleibt und nur sehr selten im Gebrauch war (Tonart III. Anm. 8). — In der äolischen Tonart stehen ursprünglich folgende Choräle: *Spiritus sancti gratia;* Meine Seel erhebt den Herren; Ich dank dem Herrn von ganzem Herzen; Es woll uns Gott genädig sein (alle im *Systema transp.*).

Aeolius modus, die äolische Tonart.

Aeolodion; ein von Eschenbach, Thürmer an der Michaeliskirche zu Hamburg, im Jahre 1800 erfundenes Tasteninstrument, dessen Töne durch Metallfedern, welche ein mittels Blasebälge getriebener Windstrom in Schwingungen setzt, erzeugt werden. Es mag wohl als ein Vorläufer der um 1826 erfundenen oder mehr in Aufnahme gekommenen Physharmonika, der es inbetreff der Klangerzeugung ähnlich ist, angesehen werden können. — Ein ähnliches Instrument von sechs Octaven Umfang, Körper und Mechanik ganz von Metall, fertigte Sturm in Suhl um 1832 unter dem Namen Aeolodicon. (Welcker, Magaz. musik. Tonwerkz. 1855.)

Aeolsharfe, Wind- oder Wetterharfe, ein Saiteninstrument, dessen Saiten nicht durch die Hand des Künstlers zum Klingen gebracht werden, sondern von selbst ansprechen, indem das Instrument den Einwirkungen eines natürlichen Luftstromes ausgesetzt wird. Die Erfahrung, dass in einen Luftzug gebrachte Saiten von selbst zu tönen anfangen, gehört schon dem frühen Alterthume an. So behaupten die Talmudisten, dass Davids Harfe oder Kinnor um Mitternacht, wenn der Nordwind ihre Saiten berührte, geklungen habe. Wahrscheinlich aber hat man auch noch in weit späterer Zeit den wahren Hergang dieser Sache sich nicht erklären können; denn der heilige Dunstan († 988 in England) soll der Zauberei angeschuldigt worden sein, weil er eine Harfe, welche von selbst spielte, angefertigt hatte. Für den ersten Erfinder eines auf die Wirkung des Windes besonders eingerichteten Saiteninstrumentes überhaupt kann man daher den Pater Athanasius Kircher (geb. 1602 im Fuldaischen, gest. 1680 zu Rom) wohl nicht halten, ungeachtet man diese Angabe mitunter findet; doch mag die vervollkommnete Form und Einrichtung unserer gegenwärtigen Aeolsharfe von ihm herstammen. Er handelt davon in seiner *Phonurgia nova* (Neue Hall- und Klingkunst, S. 148). Sein

Instrument aber scheint entweder nicht sonderlich bemerkt oder schnell wieder in Vergessenheit gerathen zu sein; denn es trat erst auf Pope's Veranlassung in England (Göttinger Taschenkalender 1792) wieder von neuem ins Leben. Es ist sehr einfach construirt. Ein viereckiger Kasten von dünnen trockenen tannenen Brettern, etwa drei, vier bis sechs Fuss lang, acht bis vierzehn Zoll breit und drei bis sechs Zoll tief, auf der einen Fläche mit einer dünnen Resonanzdecke verschlossen, auf der entgegengesetzten entweder offen oder auch mit einem Boden versehen, dient als Resonanzkörper. Ueber die Resonanzplatte sind auf zwei, etwa einen halben Zoll hohen, an den schmalen Enden des Corpus einander gegenüberstehenden Stegen, etwa acht, zehn oder zwölf Darmsaiten gespannt, am einen Ende mittels Schlingen an Stifte eingehängt, am anderen um Stimmnägel geschlungen. Man darf die Saiten nicht zu stark anspannen, indem sonst der Luftzug zu wenig Macht über sie hat; ihre Tonhöhe ist beliebig, doch durch die Grösse des Instrumentes mitbedingt, alle aber müssen in den Einklang gestimmt sein. Soll die Aeolsharfe erklingen, so setzt man sie in einem halbgeöffneten Fenster dem Zuge des Windes aus, indem man, um diesen zu verstärken, entweder die Zimmerthür oder ein gegenüber befindliches Fenster öffnet. Zuweilen hat das Instrument auch Windflügel oder schräg gegen die Saiten gerichtete Windfänge, um den Wind zu sammeln, damit er um so kräftiger auf die Saiten wirke. Sobald nun der Luftstrom die Saiten leise berührt, fangen sie an zuerst im Unisono zu tönen, mit anwachsender Stärke desselben aber zerlegen sie sich in ihre für sich schwingenden Unterabtheilungen, und es entwickeln sich in angenehmem Wechsel harmonische Zusammenklänge und die diatonische Tonleiter auf- und absteigende Tonfolgen, welche der Wirkung nach dem sanften Anschwellen und wieder Erlöschen entfernter Chöre gleichen. Weil an jeder Saite des Instrumentes, je nach den schwingenden Theilen in die sie sich zerlegt, alle Töne der Tonleiter entstehen, ist es nothwendig, dass sämmtliche Saiten in den Einklang gestimmt werden, weil sonst unter den erscheinenden Tönen Mischungen sehr harter und unangenehmer Dissonanzen zum Vorschein kommen würden. Der Umfang der sich entwickelnden Tonreihe umfasst nach Dalberg's Angabe (Allgem. Musikal. Zeitung, 1801 Stück 28) sechs volle Octaven. Ist das Corpus des Instrumentes an allen Seiten zugebaut, so können die Saiten merklich straffer angespannt werden, wodurch ein erheblich stärkerer Klang erzielt wird, ohne dass ein heftigerer Windzug erforderlich ist. Denn der Sangboden erhält durch den Gegendruck der nun im Corpus eingeschlossenen und ebenfalls mitresonirenden Luft mehr Reizbarkeit; doch muss man ihn sehr dünn ausarbeiten, desgleichen Saiten von verschiedener Stärke versuchen und ihnen verschiedene Grade von Spannung geben, um denjenigen Grad von Stärke und Spannung ausfindig zu machen, welche der Länge des Bezuges und dem Grade der Reizbarkeit des Sangbodens am angemessensten ist. Es bleibt hierbei überhaupt noch zu bemerken, dass kein anderes mit Darmsaiten bezogenes Instrument in Hinsicht auf die mit dem Kunstausdrucke rein bezeichnete Eigenschaft der Saiten so empfindlich ist als die Aeolsharfe, weil bei keinem anderen so viel auf Bildung fest bestimmter Schwingungsknoten, welcher Unreinheit der Saiten nothwendig entgegenwirken muss, ankommt.

Heinr. Christoph Koch, der verdienstvolle Begründer dieses Lexicons, welcher mit Vervollkommnung der Aeolsharfe viel sich beschäftigt hat, versuchte auch unter anderm, ob das Spiel derselben durch eine hinzugefügte tiefere Octav mehr Klangfülle und Umfang erhalten würde. Es glückte ihm aber nur erst dann, als er übersponnener Saiten dazu sich bediente; er sagt selbst darüber im A. L.: „Die Saiten welche die beste Wirkung auf meinem etwas über drei Schuh hohen Instrumente hervorbrachten, waren Violinquarten [1]); und eine solche Saite mit Silberdrath von No. 15, ebenso enge wie die *G* Saite auf der Violine besponnen, gab bei ähnlicher Spannung wie die der unübersponnenen, die tiefere Octav derselben an, und die Probe zeigte, dass diese übersponnene Saite von der Luft ebenso leicht wie die übrigen zur Ansprache gebracht wurde. Ich bezog nun mein auf sieben Saiten eingerichtetes Instrument mit fünf unbesponnenen und zwei besponnenen Saiten, von welchen die letzteren auf derjenigen Seite des Instrumentes aufgezogen wurden, auf welcher die Windflügel nicht befindlich sind, damit der Windstrom zuerst die unübersponnenen treffen musste. Das Spiel der Aeolsharfe gewann durch diese beiden tieferen Saiten nach seiner Art ebensoviel wie das der Orgel durch das Pedal. Weil es mir ferner sehr wahrscheinlich war, dass die Verschiedenheit der gleichzeitig sich bildenden Schwingungsknoten der klingenden Saiten in gleichem Verhältnisse mit der Vermehrung der Saiten zunehmen müsse, so brachte ich zwischen den sieben Saiten noch sechs neue an. Allein nun sprachen bloss die zunächst an den

1) Man muss aber die Gattung Saiten, deren man sich bedient, nicht von völlig gleicher Stärke wählen, weil dieses der Verschiedenheit der gleichzeitig sich bildenden Schwingungstheile nachtheilig ist.

beiden Seitenwänden befindlichen an. Ohne Zweifel lagen nunmehr die Saiten zu enge, als dass der in die Quere darauf geleitete Luftstrom zwischen jeder insbesondere so durchstreichen konnte, wie zum Ansprechen derselben erforderlich. Deshalb kam ich auf den Einfall, die sechs neuen Saiten in eine besondere Reihe zu bringen, und setzte demnach ganz nahe an die beiden gewöhnlichen Stege, und zwar einwärts nach dem in der Mitte der Resonanzdecke befindlichen Schallloche zu, zwei um einen halben Zoll höhere Stege, welche mit Löchern durchbrochen waren, durch welche die ersten sieben, auf den niedereren Stegen ruhenden, Saiten hindurchliefen ohne das Holz zu berühren. Ueber die beiden höheren Stege wurden die hinzugekommenen sechs Saiten (unter denen ebenfalls eine überspponnene sich befand) ausgespannt, und zwar so, dass jede höher liegende immer zwischen zwei tiefer liegende fällt. Auf diese Art erhielt das Instrument zwei besondere Chöre, die bei den verschiedenen Modificationen eines nicht allzustarken Luftstromes wechselweis ertönen, bei zunehmender Stärke des Windzuges aber beide sich vereinigen und das diesem Instrumente eigene unnachahmliche *crescendo* und *decrescendo* noch reizender machen. Weil es mir nun mit Hinzufügen einer tieferen Octav gelungen war, kam ich auf den Gedanken, es auch noch mit einer höheren Octav zu versuchen. Nach vielem vergeblichen Bemühen, eine oder zwei in die höhere Octav gestimmte Saiten zur Ansprache zu bringen, fand ich endlich das bis dahin übersehene leichteste Mittel zu diesem Zwecke zu gelangen. Ich setzte nämlich unter die erste oder zweite der unüberspponnenen Saiten der unteren Reihe, und zwar gerade in die Mitte derselben, ein Stückchen Steg, welches jedoch etwa $1/4$ Zoll höher war als die beiden niederen Stege, so dass auf der Schärfe desselben die Saite in zwei gleiche Theile sich theilen musste. Die Wirkung dieser höheren Octav, die überhaupt nur bei gewissen Modificationen des auf das Instrument wirkenden Luftstromes anspricht, und eine merklich schwächere Saite als die übrigen sind erfordert, ist zwar nicht so auffallend als die der tieferen Octav, dennoch aber im Verlaufe des Spieles unverkennbar."

Alle Arten der Aeolsharfe muss man nach Beschaffenheit des Ortes, wohin sie zum Spielen gesetzt werden, sowie nach Beschaffenheit der Stärke und Richtung des Windes, bald näher bald entfernter an das zu diesem Zwecke geöffnete Fenster oder an die dazu geöffnete Thür stellen, und Fenster oder Thür bald mehr bald weniger aufmachen. Auch lässt das Instrument alle Veränderungen in seinem Spiele nicht immer innerhalb eines kurzen Zeitraumes hören, sondern man muss ihm hierzu gleichsam Zeit und Musse lassen. Nächstdem erfordert die mit Windfängen versehene Art mehrmals wiederholte Versuche, wie die Windfänge oder Flügel nach Beschaffenheit des Ortes und Windes aufs vortheilhafteste gerichtet werden müssen. Denn so lange das Instrument, wenn es einige Zeit dem Luftzuge ausgesetzt ist, immer einen und denselben Akkord lange forttönt, und so lange es bei sonst vortheilhaftem Luftzuge nicht eine aufsteigende Abwechselung des Dreiklanges und Septimenakkordes seines Grundtones hören lässt, so lange steht es entweder noch nicht in der besten Richtung, oder seine Flügel haben noch nicht die dem Orte und Winde angemessene Stellung.

Aequal, Aequalstimmen, sind Stimmen von gleicher Tongrösse. Besonders wird der Ausdruck auf Orgelregister angewendet und bedeutet speciell Stimmen von 8 Fusston, weil solche (nach Mattheson's Erklärung, Vollkommene Capellm. S. 465 Anm.) mit der Menschenstimme an Tongrösse übereinkommen. Man findet ihn daher nicht selten als Fusstonbezeichnung ohne weitere Angabe des Fussmaasses vor dem Namen achtfüssiger Stimmen. Demnach ist

Aequal-Gemshorn, ein Gemshorn 8 Fuss; und

Aequal-Principal, ein Principal 8 Fuss.

Aequisonus, der Einklang oder zwei Töne von gleicher Grösse. S. Einklang.

Aesthetik, aus dem Griechischen hergeleitete Benennung der Kunstphilosophie, das heisst derjenigen Wissenschaft, die nicht sowohl mit der sinnlichen Schönheit des Kunstwerkes, als auch insbesondere mit dem Verhältnisse derselben zu dem durch das Kunstwerk versinnlichten Ideale sich beschäftigt. Aufgabe der Aesthetik ist Erkenntniss der Gesetze, nach welchen im Kunstwerke die Idee in die Materie eingeht und ihr eine Gestaltung verleiht, deren organische Schönheit als Product vollkommenster Harmonie, zu welcher beide mit einander sich verschmolzen haben, erscheint. Sie zerfällt in zwei Theile, einen allgemeinen, für alle Künste geltenden; und einen speciellen, auf jede Kunst für sich bezüglichen. Alle Künste verfolgen einen gemeinsamen Zweck, eben die Herausstellung eines Idealen zu möglichst schöner und bedeutungsvoller Erscheinung. Bei Bestrebung dieses Zweckes verfahren sie nach denselben gemeinsamen, den Inhalt und die Form sowie das Verhältniss beider betreffenden Gesetzen. Der 1) allgemeine Theil der Aesthetik beschäftigt sich *a*) mit Untersuchung des Verhältnisses zwischen Erscheinung und Idee, oder Form und Inhalt in der Kunst überhaupt, und mit den Gesetzen, nach welchen das Kunstwerk — möge es ein Musikwerk oder eine Dichtung sein, oder der Plastik angehören — ins Leben zu treten hat, um nicht nur als ein

der Idee Entsprechendes, in sich Wahres und zweckmässig Geordnetes, sondern auch zugleich als ein sinnlich Schönes dazustehen. Ferner *b*) mit Untersuchung der besonderen Eigenschaften und Kategorien des Schönen, welche den allgemeinen Character des Kunstwerkes ausmachen. Also der idealen, formalen und characteristischen Schönheit und deren Arten, wozu einerseits das Erhabene, Ernste, Pathetische, Tragische, Furchtbare, andererseits das Anmuthige, Naive, Sanfte, Heitere, Komische u. s. w. gehört. Endlich *c*) mit Betrachtung der dem Künstler zur Production nothwendigen Eigenschaften Phantasie, Urtheilskraft (Geschmack) und Darstellungsgabe, welche in höchster Potenz und innigster Verschmelzung das Genie, in geringerem Grade von Vollkommenheit das Talent ausmachen. — Nun sind aber alle einer Kunstdarstellung überhaupt zugänglichen Gegenstände nicht für alle Einzelkünste gleich wohl geeignet, sondern diesem entspricht mehr die eine, jenem eine andere Kunst, je nach ihrer Art und Natur. Ausserdem wird ein und derselbe, angenommen für alle Einzelkünste gleich gut passende Gegenstand doch in jeder Kunst nothwendigerweise eine andere Gestalt annehmen müssen, weil jede mit anderem Darstellungsmaterial und anderer Technik arbeitet. Daher müssen zu den allgemeinen Gesetzen der Aesthetik 2) für jede Einzelkunst noch specielle Bestimmungen hinzukommen, sowohl bezüglich der Art des für die Darstellung zu wählenden Gegenstandes, als auch der Darstellungsweise selbst. Mit den einzelnen Künsten beschäftigt sich der zweite, specielle Theil der Aesthetik. Er untersucht *a*) die eine Kunst von der anderen unterscheidenden Merkmale; die Grenzen, welche ihr durch die Art ihrer Technik und ihres Materiales gesteckt sind, mithin auch die Stoffe, welche ihrer Natur und ihrem Darstellungsvermögen entsprechen. Ferner *b*) die Darstellungs- und Ausdrucksmittel der Künste und ihre verschieden mögliche Verwendung zu kunstgemässen Zwecken. Und endlich *c*) die Formen und Stilarten, welche in einer jeden Kunst im besonderen durch die Art ihrer Stoffe und die Natur ihrer Darstellungsmittel sich entwickelt haben.

Aeussere Stimmen nennt man die höchste und tiefste der in einem Tonstücke vorhandenen Hauptstimmen. Also im gewöhnlichen vierstimmigen Chor den Discant und Bass, in Instrumentalstücken den Bass und die höchste melodieführende Stimme. Im Tonsatze sind die äusseren Stimmen strengeren grammatikalischen Regeln hinsichts ihrer Fortschreitung unterworfen als die mittleren; manche der sogenannten verdeckten Fehler, die in den Mittelstimmen nicht gehört werden, muss man in den äusseren Stimmen (ebenwie auch in den beiden Oberstimmen) weit sorgfältiger vermeiden. Das Nähere ist stets bei Besprechung der einzelnen Fehler selbst erwähnt.

Affect, s. Leidenschaft.

Affettuoso, *con affetto*, Vortragsbez., leidenschaftlich, mit der in dem Satze ausgedrückten Leidenschaft vorzutragen. Doch bezeichnet dieser Ausdruck nicht einen höchsten Grad von Leidenschaftlichkeit, wie auch die Bewegung der Sätze, in denen er vorkommt, nur eine mässige zu sein pflegt. Er bezieht sich mehr auf einen gefühlvollen Vortrag als auf einen stürmischen, kommt auch bei Melodien, die mehr von sanftem, dabei aber innigem Character sind und daher ein lebhaftes Hervorheben der Accente fordern, in Anwendung.

Agada, s. Kwetz.

Agitato, Vortragsbez., unruhig, erregt, hastig, ungestüm, wird sowohl für sich allein wie auch als Beiwort zu anderen Vortrags- und Tempobezeichnungen, als *Presto*, *Allegro*, *Allegretto*, *Andante*, gebraucht. Aus dieser Verbindung mit Ausdrücken, die ganz verschiedene Zeitmaasse anzeigen, sieht man, dass das Wort *Agitato* wesentlich auf den Character des Vortrages, weniger auf das Tempo sich bezieht, wenngleich Character und Tempo stets im Einklange stehen müssen, dieses stets durch jenen bedingt ist. Als selbständige Tempobezeichnung dient das Wort nur, wenn es ohne näher bestimmende Beiworte Ueberschrift eines Tonstückes ist, in welchem Falle es dann eine mehr lebhafte als mässige Bewegung anzeigt. Nicht selten kommt es als Ueberschrift einzelner Stellen vor, und bedeutet, dass diese in lebhaft erregter Weise ausgeführt werden sollen, womit auch wohl nach Umständen ein *Accelerando* oder *Tempo crescendo* verbunden sein kann; doch darf solches dann nicht übertrieben werden. Der Character des *Agitato* kennzeichnet sich durch lebhafte und hastige, bald mehr bald weniger un-

terbrochene Beweglichkeit gleichartiger Figuren in einer oder der anderen Stimme, unruhiges Markiren der Accente, engeres Zusammenrücken der kleineren Taktglieder etc.

Agnus Dei, der fünfte und letzte Hauptheil der katholischen Messe. Der Text stammt aus dem Evangelium Johannis Cap. 1. und heisst vollständig: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*[1])! *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem.* Dann folgt die Communion mit Antiphonen über verschiedene Texte, und endlich das *Ite, missa est*, die Entlassung der Gemeinde. Die Einführung des *Agnus Dei* bei der Messe wird dem Papst Sergius I. (687—700) zugeschrieben. Es wurde vom Clerus und Volke gesungen, das Responsorium lautete jedesmal *Miserere nobis.* Die Worte *Dona nobis pacem* sind ein Zusatz, nach Gerbert (*de cantu et mus.* I. 456) durch den Friedenskuss (*osculum pacis*), womit die Gemeinde sich begrüsste, veranlasst. Vergl. auch Maslon, Lehrb. des gregor. Kirchenges. 1839, S. 117.

Agoge (*Ductus, conducimento*), bei den alten Griechen, eine stufenweise Folge von Tönen. Sie war dreierlei: Aufsteigend, *ductus rectus*, z. B. *c d e f g;* absteigend, *ductus revertens*, als *g f e d c;* auf- und absteigend nach einander, *ductus circumcurrens*, als *c d e f g — g f e d c*[2]).

Agoge rhythmica (*ductus rhythmicus*), bei den Griechen, die mehr oder weniger schnelle, jedoch durch ein gehöriges Verhältniss von Arsis und Thesis geregelte Bewegung der Rhythmen im Gesange. Also das was wir Takt und Zeitmaass nennen.

Agonothetae oder Hellanodicae, die Preisrichter bei den olympischen Spielen. Marpurg, krit. Einl. S. 47.

Ajahli Keman, eine in der Türkei gebräuchliche Geigenart mit einem Fusse, die wie unser Violoncello gespielt wird.

Ais, Silbenname des eilften diatonisch-chromatischen Halbtones von *C*, entstanden durch Erhöhung der sechsten diatonischen Stufe um einen halben Ton mittels des Kreuzes. Zum Grundtone *C* erscheint der Ton $A^{\sharp}$ als übermässige Sext, eigentlich im Verhältnisse 225 : 128, fällt aber im gleichschwebend temperirten System mit der kleinen Septime *B* zusammen. Denn ebenso gut wie er als $A^{\sharp}$ die reine Quint von $D^{\sharp}$, grosse Terz von $F^{\sharp}$ u. s. w. ausmachen muss, soll er als *B* die reine Quint von $E^{\flat}$, grosse Terz von $G^{\flat}$ etc. betragen. Die auf dem Tone $A^{\sharp}$ als Grundton errichtete Dur- und Molltonart ist wenigstens als Haupttonart eines Tonstückes nicht gebräuchlich, der vielen Kreuze wegen, die zur Herstellung ihrer Diatonik erforderlich sein würden. Als Nebentonart mag sie im Verlaufe eines Modulationsganges hier und da eher auftreten.

Akademie der Musik. Im allgemeinen ein Institut, welches die Pflege der Tonkunst zum Zwecke hat. Und zwar findet man diese Benennung Instituten verschiedener Art beigelegt. Nämlich solchen, in denen die Musik wirklich gelehrt wird, ferner Operninstituten, insbesondere aber solchen Gesellschaften, die, entweder aus eigenem Antriebe oder auf Veranlassung eines Regenten oder einer Staatsverwaltung, Zusammenkünfte halten, um entweder nur Tonwerke aufzuführen, oder zuweilen auch daneben mit dem wissenschaftlichen und speciell kritischen Theile der Kunst gesprächsweise sich zu beschäftigen. Auch die von solchen Gesellschaften veranstalteten Musikaufführungen selbst werden Akademien genannt. In Italien gebraucht man den Ausdruck speciell für Privatmusiken. Bei uns ist er gegenwärtig übrigens fast ganz abgekommen, wir pflegen nur noch grössere aus Dilettanten bestehende Gesangvereine Akademien (Singakademien) zu nennen. Zu den Instituten, welche die Pflege der Tonkunst zum Zweck haben, im allgemeinen, ohne Rücksicht darauf ob sie wirklich den Namen Akademie führen, gehören etwa folgende: 1) die wirklichen Lehranstalten für Musik, als: Conservatorien, in denen junge Leute von angestellten Fachmännern in der theoretischen und practischen Tonkunst unterrichtet und zu Künstlern vorgebildet werden (s. Conservatorium, *Ecole de Musique pour la garde nationale; Ecole royale de Chant* etc.); die alten Sängerschulen und mit Gelehrtenschulen verbundenen Singeclassen, über die unter Cantorat einiges zu finden ist; höhere wissenschaftliche Akademien, an de-

1) Im Requiem, der *Missa pro defunctis*, heisst es statt der Worte *miserere nobis*: *Dona eis requiem.*

2) Marpurg, Krit. Einl. in die Gesch. S. 186, giebt diese Bewegung anders an: *e f g f — e d c d;* oder *e f e d — c h c d*, und vergleicht die erste Art mit dem Halbzirkel, die zweite mit dem Groppo. Doch sind unter *Ductus* wohl keine bestimmten Setzmanieren, sondern nur die allgemeinen Bewegungsarten zu verstehen.

nen die Musik ebenfalls zu den Unterrichtsgegenständen gehört, z. B. das Greshamsche Collegium zu London (s. daselbst); ferner, wenn man will, auch die Dilettantenschulen, in denen irgend ein Zweig der practischen Musik, gemeinhin Clavierspiel und Gesang, cultivirt wird, ohne Absicht die Schüler zu Tonkünstlern zu erziehen. 2) Die oben erwähnten Institute und Musikgesellschaften, in denen die Tonkunst nicht gelehrt, aber in einem weiteren Umfange practisch ausgeübt wird. Von solchen Anstalten verschiedener Art sind in vorliegendem Werke in eigenen Artikeln folgende besprochen: Académie royale de musique (die grosse Oper) in Paris; Akademie für italienische Opernmusik in London; Concert spirituel in Paris; Academy (Society) of ancient Music, Madrigal Society zu London; Accademia filarmonica zu Bologna und zu Verona; Akademien der Musik zu Stockholm; die Manheimer Capelle; das Gewandhaus zu Leipzig; die Singakademien (speciell die Berliner); die von Zelter gegründete Liedertafel zu Berlin. — Ausserdem bestand noch zu Marseille eine Akademie, um 1716 vom Maréchal de Vilars errichtet, in welcher auch Musik getrieben wurde (Mattheson, forschendes Orchester 1721 S. 209). Ferner die Opern-Akademie zu Brüssel, und eine musikalische Akademie zu Mecheln. Eine Königl. Akademie der Musik zu Grenoble, errichtet 1723, unter dem Schutze des Herzogs von Orleans stehend. (Mattheson, Mus. Patriot, S. 13.) — S. auch Collegium musicum.

Akademie der Musik zu Stockholm. Es wurden im vorigen Jahrhunderte auf Veranlassung des Königs deren zwei errichtet. Eine derselben besteht nur aus Dilettanten, bei deren Versammlungen jedoch die vorzüglichsten Mitglieder der Königl. Capelle gegenwärtig sind. Zur Bestreitung der Unkosten bezieht sie die ihr angewiesenen Einkünfte des Lotto. Die andere Akademie ist von jener ganz abgesondert und auch hinsichts ihrer Einrichtung ganz verschieden. Sie gleicht der alten *Académie royale de Musique* zu Paris. Seit November 1786 hat sie nach einem vom Abt Vogler entworfenen Plane eine Tonschule errichtet, in welcher junge Leute für die königliche Kapelle ausgebildet werden. S. Musikal. Realzeitung Jahrg. 1788, S. 54.

Akademie für italienische Opernmusik (Opern-Compagnie) in London, Hay-Market Theater. Ein Actienunternehmen, welches die Pflege der gesammten Opernmusik und zwar im engsten Anschlusse an die Italienische Oper zum Zwecke hatte, trat um 1720 zum erstenmale ins Leben und blühte unter Händel's musikalischer Autorität und Leitung bis 1728, um welche Zeit ihr Sturz nicht sowohl durch Misshelligkeiten unter den Sängern, Actionairen und dem Publikum, als auch besonders durch die auftauchenden Bettleropern und Balladensingspiele herbeigeführt wurde. Zwar rief Händel sie noch einmal ins Leben, doch ohne gegen die Ungunst der Verhältnisse länger als vier Jahre (bis 1733) ankämpfen zu können. Für die erste Folge schrieb er zwölf Opern, ausserdem waren Bononcini und Ariosti ebenfalls als Componisten dabei thätig, wennauch in weit geringerem Umfange und mit unvergleichlich geringerem Erfolge; für die zweite sechs. Die berühmtesten Sänger (Senesino, Carestini u. A.) und Sängerinnen (Cuzzoni, Faustina, Strada, Francesina) wirkten mit, doch nicht ohne durch ihre Eifersüchteleien und Zänkereien den guten Fortgang des ganzen Unternehmens ebenso zu hindern, als durch ihre Kunst zu fördern. Eine ausführliche und sehr interessante Geschichte dieser Opern-Akademie giebt Chrysander, Händelbiographie II. 15—189 und 219—258; Händel's spätere Opernperiode (1733—37) s. S. 322—410.

Akademische Würden in der Musik sind nur in England gebräuchlich, woselbst sie von den beiden Universitäten Oxford und Cambridge ertheilt werden. Es giebt jedoch nur zwei Grade, den des Baccalaureus als den niederern, und den des Doctor als den höheren. Doch ist nur zu Oxford ein ordentlicher Professor Musices angestellt, zu Cambridge (wie auch im Collegio Greshamensi zu London) unterrichtet nur ein Lector. Obgleich bekannt ist, dass schon König Alfred an der von ihm im Jahre 886 gestifteten Universität Oxford ein öffentliches Lehramt der Musik einrichtete und den Joannes Monachus zum ersten Lehrer derselben bestellte, so lässt sich doch nicht mit Gewissheit bestimmen, wann man in der Folge anfing, Baccalauren und Doctoren der Musik zu creiren. Nach Anton von Wood[1]) sind die akademischen Würden in der Musik,

1) *Ad Doctoratum jam devenimus, quem gradum, quoad Henricus II. rerum potitus est, inter Anglos*

zugleich mit den in den vier Hauptfacultäten, nach den Zeiten Heinrichs II. entstanden. Inbetreff der Facultät, zu welcher die graduirten Musiker gehören, widersprechen sich die Angaben; am wahrscheinlichsten ist, dass sie zur philosophischen gezählt werden[2]. Soviel aber ist ausser Zweifel, dass sie mit den graduirten Personen aller vier Facultäten gleichen Rang behaupten. Ueberhaupt steht ein Doctor musices in England in grossem Ansehen; »gleich den Doctoren der anderen Facultäten hat er den Rang vor den Edelleuten zwischen den Rittern, so Esquires, Schildträger, Escuyer heissen, welchen der König zum Unterschiede von den anderen Arten der Ritter eine silberne Kette um den Hals hängt und silberne Sporen an die Füsse legt. Die Doctors und Baccalaurs der Musik tragen hiernächst auch, wie alle anderen, so in den vier Hauptfacultäten diese Würden haben, besondere Ehrenkleider«[3]. Nach den Statuten der Universität Oxford kann man nicht sogleich die Doctorwürde erhalten, sondern muss vorher schon als Baccalaureus graduirt worden sein[4]. Zur Erlangung dieses niedereren Grades ist aber den Statuten gemäss erforderlich, dass man sieben Jahre die Theorie und Praxis der Musik studirt, öffentliche Proben von der erlangten Geschicklichkeit gegeben, und von anerkannten Sachverständigen eigenhändig unterschriebene Zeugnisse seiner Fähigkeiten aufzuweisen habe. Die öffentliche Probe bestand darin, dass man ein fünfstimmiges Singstück mit Instrumentalbegleitung componiren und an einem Tage, an welchem keine öffentliche Musik bei der Akademie stattfindet, selbst aufführen musste, nachdem die Aufführung desselben drei Tage vorher durch ein Programm angekündigt war. Will nun der zum Baccalaureus creirte Tonkünstler auch die Doctorwürde erlangen, so muss er das Studium der Musik noch fünf Jahre lang fortsetzen, und nach Verlauf derselben abermals hinlängliche Zeugnisse von seiner erweiterten Fertigkeit aufweisen[5]; alsdann kann die Gradation zum Doctor vor sich gehen, wofür jedoch (nach Mattheson, Kapellm. Vorrede S. 28) 100 Pfund Sterling zu zahlen sind. Erwählten Doctoren ertheilte man die Würde selbstverständlich kostenfrei. »Wie ich vernehme«, bemerkt Mattheson (*Critica mus.* II. 130), »braucht man heutigen Tages (1725) so viel Jahre und Stufen nicht zum Doctorat, absonderlich in der Musik, zu gelangen, als vor diesem: also kann es endlich wohl sein, dass es anitzo keine *Licentiatos* (vermuthlich Baccalaureos)[6] *Musices* mehr giebt, sondern jeder gleich zum Doctor wird, sobald er nur auszahlt«. Wegen solcher Doctoren brauchen wir uns nicht nach England zu wenden, wir haben sie in Deutschland ebenfalls. Auch der Titel Professor der Musik kommt, ausser in England und bei uns, noch in anderen Ländern vor, ist aber kein akademischer Grad, auch nicht immer mit einer öffentlichen Lehrstelle verbunden, sondern entweder für musikwissenschaftliche Verdienste, häufig aber auch für bloss technische Fertigkeiten von irgend einem Fürsten ertheilt. So begegnen wir denn auch an den Conservatorien »Professoren des Clavier- oder Violinspieles« ohne dass wir vorauszusetzen brauchen, diese Professoren hätten sich die Wissenschaft der Musik besonders angelegen sein lassen. Der Doctortitel, den manche Musiker bei uns führen, ist kein musikalisch-akademischer Grad, sondern gewöhnlich von der philosophischen Facultät, entweder auf

receptum non fuisse, satis liquet: deinceps vero pariter manifestum est, tum a Grammatices, tum Musicae, nec non Philosophiae, artiumque in genere professoribus capessi solitum. Hisce nimirum, post annos complures in studiis collocatos, tanquam scientiarum, in quibus occupati fuerunt, egregie peritis, alios tandem informandi munus titulusque ille Doctoris (ad docendum habilem indicans) haud immerito deferebantur. Quibus tamen facultatibus, quod opes et honores haud perinde ac per reliquos obtinerentur, evilescere demum apud vulgus occepit Doctoris praefatio, adeoque unius tandem Musicae professoribus adhaesit, qui ad gradum utique illum adspirare etiam num sustinebant. Histor. et antiquit. univ. Oxoniens. Ausg. 2, fol., Buch I. S. 24.

2) Dieses sagt auch Georg Pasch, *de inventis Nov-Antiquis* in 4to. S. 622. Die Angabe Schelgwig's (*Cynosura conscient.* S. 73), dass die Doctoren zum geistlichen Orden gehörten, erklärt Oelrichs (Akadem. Würden in der M. S. 7) für unbegründet. Buttstedt sagt (*Tota musica*, Vorrede S. 11), es habe ehedem bei der feierlichen Ausrufung eines neuen Magisters der Philosophie, wenn er zugleich Musikverständiger gewesen, geheissen: *Proclamo te in Magistrum et dexterrimum Musicum.*

3) Oelrichs, von den akadem. Würden in der Musik 1752 S. 10. Guy Miege, der Grossbrittanische Staat, Th. I. S. 506. 509. Abbildungen der Ehrenkleider ebendaselbst S. 116.

4) Ausser wenn die Doctorwürde jemand angetragen wurde. So z. B. Händel, den die Universität Oxford 1733 bei einer akademischen Feier ehrenhalber zum Doctor machen wollte. Händel aber „verbat sich die Ehre in seiner ruhigen und verbindlichen Weise"; Chrysander, Händel II. 310 ff. Mattheson, Ehrenpforte 101. In einem Briefe an Lorenz Mitzler vom Jahre 1744 sagt er, dass er das Doctorat wegen überhäufter Geschäfte nicht habe annehmen können oder wollen. Mitzler, musik. Bibl. Bd. 3. Th. 3. S. 568. Joseph Haydn wurde während seines Aufenthaltes in London 1791 von Oxford zum Doctor creirt.

5) *Stat. select. e corp. stat. univers. Oxoniensis*, 1661. Oelrichs hat die betreffende Stelle a. a. O. S. 11.

6) Der Grad eines Licentiaten der Musik ist auch in England niemals gebräuchlich gewesen.

Grund wirklicher Promotion, oder als Ehrentitel für wirkliche oder eingebildete Verdienste ertheilt, auch käuflich zu haben. An einzelnen Universitäten in Deutschland sind Lehrstühle für Musik errichtet und Docenten oder Lectoren angestellt. Zur vollständigen Anerkennung einer allen übrigen Universitätswissenschaften vollkommen gleichberechtigten Geltung als Wissenschaft ist aber die Musik bis heutigen Tag bei uns noch nicht gelangt.

Akkommodiren. Ein gemeinhin auf Saiteninstrumente mit Griffbrett angewendeter Terminus, bedeutet das vollständige Zurichten und Fertigmachen derselben, besonders hinsichts ihrer beweglichen Theile, das genaue Approbiren letzterer zum Zwecke möglichst vollkommener Klangerzeugung und bequemer Behandlung. Eine Violine z. B. ist gut akkommodirt, wenn 1) der Steg nach den besonderen Eigenschaften des Instrumentes eingerichtet, d. h. von einer der möglichst besten Klangbildung entsprechenden Höhe und Stärke ist; 2) wenn das Griffbrett richtig abgeglichen und der Höhe des Steges angemessen ist, so dass die Saiten weder zu hoch noch zu dicht über dem Griffbrette liegen; 3) wenn die Stimme am rechten Orte steht; 4) wenn die Wirbel mit Leichtigkeit sich bewegen lassen, ohne sich zurückzudrehen oder zurückzuspringen; 5) wenn die Saiten nicht allein an sich völlig rein sind, sondern auch ihre Stärke dem Instrumente angemessen und das Verhältniss derselben an den einzelnen Seiten unter sich ein richtiges ist.

Akkord. Es werden in diesem Artikel die Akkorde nicht in ihrem Zusammenhange als Harmoniefolge betrachtet, sondern nur als die einzelnen aus der Akkordfolge herausgelösten Zusammenklänge. Als solche sind sie Material sowohl der harmonischen Verbindungen, als auch harmonische Grundlage und zugleich Product gleichzeitiger melodischer Bewegung mehrerer Stimmen. Product der letzteren, indem die Akkordfolge ursprünglich nichts weiter ist als ein Zusammentreffen verschiedener zugleich fortschreitenden Stimmen zu gewissen gleichzeitig erklingenden Tonverhältnissen; Grundlage, sofern das Zusammenerklingen der Melodien stets ein rationales, fassliches, kein disharmonisches sein, jeder Polyphonie eine geordnete Akkordfolge unterliegen muss. Die Aufstellung eines Akkordsystems gehört erst der modernen Theorie an; der ältere, im wesentlichen auf Melodie begründete Contrapunkt kannte und verwendete die wesentlichen Zusammenklänge zwar ebensogut, doch weniger im Sinne der Akkorde unserer heutigen harmonischen Musik, als im Sinne von Zusammenklängen, welche durch gleichzeitige Fortbewegung mehrerer Melodien entstehen. Das erste Harmoniesystem nach unserer Art stellte J. P. Rameau[1]) auf, und zwar auf Grundlage der Sympathie der Töne, woraus er das Verhältniss sämmtlicher Intervalle und Zusammenklänge zu entwickeln versuchte, dabei aber auf manche Abwege gerieth und in seine Wahrheiten vieles Schwankende und Nebensächliche mischte. Unsere heutige Akkordlehre folgt noch in vielen Punkten seinem Vorgange, z. B. den Terzenbau der Akkorde betreffend, ebenso die Umkehrung derselben, welche er zuerst auf ganze Akkorde anwandte, wenngleich schon lange vor ihm die Umkehrung der Intervalle als Basis des doppelten Contrapunktes nothwendigerweise bekannt sein musste und auch in theoretischen Werken abgehandelt war[2]). — Vorliegender Artikel giebt nur eine Uebersicht und Begründung der

1) In seinem Werke *Traité de l'Harmonie, réduite à ses principes naturels, divisé en quatre livres. Paris Ballard* 1722; d'Alembert gab einen Auszug daraus unter dem Titel: *Élemens de Musique théorique et pratique suivant les principes de Mr. Rameau, Lyon* 1752 (spätere Ausgaben 1766 und 1779). Marpurg übersetzte die erste Ausgabe ins Deutsche und fügte Anmerkungen bei: Hrn. d'Alembert Systemat. Einleitung in die Musikal. Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau, Leipzig 1757. Marpurg's eigenes „Handbuch bei dem Generalbasse (Berlin 1755—1758)" enthält Rameau'sche Grundsätze mit eigenen vermischt; ebenso liegen Kirnberger's „Kunst des reinen Satzes in der Musik, Königsberg 1774—1779" die wesentlichen Principien des Rameau zu Grunde.

2) Den in den mitklingenden Verhältnissen 4. 5. 6. enthaltenen Durakkord nannte er den vollkommenen Durakkord, *l'accord parfait du mode majeur*; den in den Verhältnissen 10. 12. 15. gegebenen Mollakkord, den vollkommenen Mollakkord, *l'accord parfait du mode mineur*. Durch Hinzufügung fernerer Terzen zum Dreiklange entstanden die beiden nach ihren äusseren Intervallen, der Septime und None, Septimen- und Nonenakkord benannten Akkorde. Umkehrungen des Nonenakkordes gestattete er nicht. Ferner bildete sich durch Hinzufügung einer Sext zum vollkommenen Akkorde, oder durch Uebergang seiner Quint in die Sext, der *accord de sixte ajoutée*, den Rameau nicht als einen nur durch Umkehrung entstandenen Sext- und Quintsextakkord, sondern als eine eigene Akkordbildung ansah. Vergl. auch Rousseau, Dict. die Akkordtabelle im Artikel Accord. Rameau's theoretische Schriften haben neben der reichlichen Anerkennung, welche sie des darin enthaltenen Grundleglichen wegen mit Recht erhielten, auch viele ebenso berechtigte Anfechtungen erfahren. Jedenfalls aber waren sie die unmittelbare Veranlassung, dass in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, auch in

einzelnen Akkorde; näher erklärt sind sie unter ihren eigenen Namen, als Dreiklang, Sextakkord, Septimenakkord etc.; die auf melodischem Wege entstehenden Vorhaltsakkordbildungen sind unter Vorhalt besprochen, und über die Akkordfolge s. Harmonie, Tonart, Ausweichung, Modulation etc.

Akkord ist gleichzeitiges Erklingen mehrerer in gewissen Verhältnissen zu einander stehenden Töne. Theils sind diese Zusammenklänge natürlich, als in den Theilungsverhältnissen der Saite oder in den mitklingenden Verhältnissen eines Grundtones überhaupt gegeben, theils hat die Kunst auf Grundlage des Natürlichen sie geschaffen. Basis aller Akkordbildungen ist das Verhältniss einer Quint und Terz zu einem Grundton, welches wir Dreiklang nennen. Aus Ineinanderschiebung zweier Dreiklänge, welche zwei Töne mit einander gemein haben, entsteht der Septimenakkord, in welchem zu dem Verhältnisse einer Quint und Terz zum Grundtone noch das einer Septime hinzukommt. Dreiklang und Septimenakkord, von denen jener aus zwei, dieser aus drei übereinanderliegenden Terzen besteht, jener reell dreistimmig, dieser reell vierstimmig ist, heissen Stammakkorde; von ihnen werden Akkorde abgeleitet, die wir Abstammende oder Umkehrungsakkorde nennen. — Sämmtliche Intervalle eines Akkordes stehen entweder *a*) zu einander und zum Grundtone in einem consonanten Verhältnisse, der Zusammenklang wird von dem Tongefühle als etwas in sich Beschlossenes von selbständiger Geltung, welches eine weitere Folge nicht durchaus fordert, aufgenommen: dies sind consonante Akkorde; oder *b*) eines der Akkordintervalle steht zu einem oder mehreren der übrigen in einem dissonanten Verhältnisse, der Zusammenklang erscheint dem Tongefühl als ein noch Unbefriedigendes, jene Selbständigkeit durch Fortschreitung erst Erstrebendes: dies sind dissonante Akkorde. Der Dreiklang begreift sowohl con- als dissonante Gattungen unter sich, der Septimenakkord nur dissonante. — Dissonante Akkorde zerfallen wiederum in zwei Klassen, in harmonisch dissonirende und melodisch dissonirende: harmonisch dissonirende Akkorde sind solche, deren Uebergang zur Consonanz nicht (wie bei den Vorhalten) durch Fortschritt einer einzelnen Stimme innerhalb desselben Akkordes, während die anderen Stimmen liegen bleiben, zu bewerkstelligen ist, sondern die eine Auflösung in einen andern Akkord fordern. Melodisch dissonirende Akkorde hingegen sind solche, in denen entweder ein zum Akkorde gehörendes, ursprünglich consonirendes Intervall nur durch chromatische Veränderung (Alteration) dissonirend geworden; oder in denen ein akkordfremdes dissonirendes Intervall nur als Verzögerung eines diesem Akkorde harmonisch eigenen Bestandtheils auftritt, also bei der Auflösung innerhalb desselben Akkordes, in dem es als Dissonanz aufgetreten ist, Consonanz wird. Harmonisch dissonirend sind der Septimenakkord und der verminderte Dreiklang, wenn ihre Dissonanzen nicht bloss Vorhalte sind; melodisch dissonirend die alterirten Akkorde und die Akkorde mit Vorhalten, Wechselnoten etc.

I. Stammakkorde. Der Dreiklang (*Trias*), als Zusammenklang von Grundton Terz und Quint Basis aller Akkordbildungen, besteht aus zwei übereinanderliegenden Terzen. Wird diesen zweien Terzen eine dritte ober- oder unterhalb hinzugefügt, so entsteht, als Verbindung oder Ineinanderschiebung zweier Dreiklänge denen zwei Töne gemein sind, der Septimenakkord. Es ist bereits bemerkt, dass wir nur diese beiden Akkorde allein als Stammakkorde anzusehen haben. Das Kennzeichen der Stammakkorde ist aber nicht einzig der Terzenbau, weil sonst die Nonen- Undecimen- und Terzdeci-

Deutschland und besonders von den Berliner Theoretikern, viel über Harmonie und Contrapunkt geschrieben und vieles aufgeklärt wurde, was vorher noch in Dunkelheit gehüllt war. Und ohne Zweifel trugen alle diese Schriften sehr wesentlich dazu bei, dass wir seit geraumer Zeit nicht mehr nöthig haben, manchem Tonsetzer die Kenntniss von gewissen Behandlungsarten des Satzes gleichsam als ein Geheimniss abzukaufen, wie es wohl ehedem mehrfach der Fall gewesen sein mag, was man auch aus Mattheson's Worten (im ersten Orchester S. 149) schliessen kann, indem er sagt: „Hiervon (nämlich vom doppelten Contrapunkt) hat man gewisse Regeln und Anweisungen, insonderheit des berühmten Contrapunktisten Theile seine, welche die Herren Musici vor solche Arcana halten, dass ich mir ein Gewissen machen würde solche zu entdecken, zumal da mein Zweck hier nicht ist einen Componisten zu machen, sondern nur diesem oder jenem Liebhaber ein richtiges Judicium von musikalischen Dingen zu formiren, wozu man eben dergleichen Mysteria nicht nöthig hat.“ Allerdings trieb man auch noch in späterer Zeit mysteriösen Unfug mit dem Contrapunkt, wie z. B. erzählt wird, dass Sarti, doch ein anerkannter Meister, als er seinen Schüler Cherubini in die höhere Lehre vom Contrapunkt einführte, ein verdunkeltes Zimmer an einem Ende mit rosenfarbenem Lichte habe erleuchten lassen, um in diesem romantischen Zwielichte seine Geheimnisse zu enthüllen.

menakkorde ebenfalls Stammakkorde sein müssten, wofür sie einzelne neuere Theoretiker in der That auch ausgeben. Demungeachtet aber sind nur solche Akkorde, deren Intervalle beliebig unter und über einander versetzt werden können, ohne dass mehr als zwei derselben unmittelbar neben einander zu liegen kommen, mit Recht als Stammakkorde zu betrachten. Mithin muss der Stammakkord alle Umkehrungen an sich vollziehen zu lassen geeignet sein, und dieses ist nur beim Dreiklange und Septimenakkorde der Fall. Der Nonenakkord hingegen lässt nicht alle Lagen zu, ohne dass bei einigen derselben nicht drei Intervalle stufenweis neben einander liegen, die Dissonanz also mit ihrer Auflösung an gleicher Stelle zusammenfällt. Deshalb wird hier der Nonenakkord unter die melodisch dissonanten Akkorde gezählt. Näheres weiter unten. —— I *a*) Der Dreiklang. Indem es consonante und dissonante Quinten und Terzen giebt, müssen zwei Hauptgattungen von Dreiklängen entstehen, nämlich consonante und dissonante. Die *α*) consonanten Arten des Dreiklangs haben eine reine Quint, mit dem Grundtone durch eine grosse oder kleine Terz vermittelt. Es giebt deren zwei: den Durdreiklang, die grosse Terz liegt auf dem Grundtone; den Molldreiklang, die kleine Terz liegt auf dem Grundtone. Beide Akkorde sind in der Reihe der mitklingenden Töne vorhanden, und die einzigen consonirenden Akkorde (der Durakkord ist noch vollkommener consonirend als der Mollakkord). Nur sie allein können tonische Dreiklänge sein, weil die übrigen Dreiklänge keine reine Quint haben, deshalb zur Begründung einer Tonart untauglich sind. Sie heissen daher vollkommene oder harmonische Dreiklänge, *Triades harmonicae*. Die in Dur grossen, in Moll kleinen Dreiklänge der 1. 4. und 5. Stufe werden die Hauptdreiklänge der Tonart genannt, weil sie deren Inbegriff sind (alle Intervalle derselben enthalten); und zwar heisst der Dreiklang auf der 1. Stufe der tonische, der auf der 4. Stufe der Unterdominant-, und der auf der 5. Stufe der Oberdominantdreiklang. — Von den *β*) dissonirenden Arten des Dreiklangs ist harmonisch dissonirend nur der verminderte Dreiklang (*Trias deficiens*), zwei kleine Terzen enthaltend, die also eine verminderte Quint ausmachen, *H d f*. Er ist leitereigener Dreiklang auf der 7. Stufe in Dur und auf der 2. und 7. in Moll. Melodisch dissonirend sind 1) der übermässige Dreiklang (*Trias superflua*), zwei grosse Terzen in seiner übermässigen Quint enthaltend; 2) der hartverminderte und der doppeltverminderte Dreiklang, von denen jener eine grosse Terz auf dem Grundtone und eine verminderte darüber (*H d♯ f*), dieser die verminderte Terz auf dem Grundtone und die grosse darüber (*H d♭ f*) liegen hat; beide enthalten also eine grosse und eine verminderte Terz in einer verminderten Quint. Sie finden bei den Alterirten Akkorden noch nähere Erörterung. —— I *b*) Der Septimenakkord ist in allen seinen Arten dissonanter Natur, indem nicht mehr als zwei Terzen mit einander verbunden, oder zwei Dreiklänge nicht in einander geschoben werden können ohne zu dissoniren. Als harmonisch dissonirend ist der Septimenakkord vorhin bezeichnet, darum aber ist das Intervall der Septime an sich noch nicht allezeit harmonische Dissonanz, sondern nur wenn sie im reellen Septimenakkorde (oder dessen Umkehrungen) auftritt. Melodische Dissonanz ist sie als Vorhalt vor der Sext, also als akkordfremdes Intervall eines Zusammenklanges, in welchem sie erst als Dissonanz erscheint und dann Consonanz wird, ohne dass dieser Zusammenklang durch ihre Auflösung ein wesentlich anderer Akkord wird. So ist die Septime *C B* im Akkorde *C E G B*, der regulär in den F dur- oder F moll Akkord sich auflöst, harmonische Dissonanz; in *C E♭ F B* nur melodische Dissonanz, Vorhalt vor dem Tone *A*, in welchen, als in den durch sie vorgehaltenen harmonieeigenen Bestandtheil des Akkordes *C E♭ F A*, ihre Auflösung erfolgt. Der wichtigste Septimenakkord ist der auf der 5. Tonstufe der Tonart aus der leitereigenen grossen Terz, reinen Quint und kleinen Septime gebildete Dominant- oder Hauptseptimenakkord. Sein Auftreten macht die Tonart unzweifelhaft kenntlich, da er stets nur einer Dur- und Molltonart auf gleicher Stufe allein, *G H d f* nur C dur oder C moll allein und keiner anderen Tonart angehört. Denn er enthält in seiner Septime beide Dominanttöne, *G* und *F*; in seiner Terz die grosse Septime (den Leitton) der Tonart, *H*. Unter- und Oberdominantakkord der Tonart stehen akkordlich unvermittelt einander gegenüber, ihre Grundtöne erscheinen im Dominantseptimenakkord als harmonische Septimendissonanz; um zur Befriedigung der Consonanz zu gelangen, genügt es nicht, diese Septime allein aufzulösen, sondern der ganze Akkord muss in einen anderen Akkord fortschreiten. Und

zwar erfolgt der naturgemässe Fortschritt in denjenigen Akkord, in welchem beide Dominanten nicht nur ihre akkordliche Vermittelung, sondern auch ihren Zusammenschluss zur Einheit einer Tonart finden. Das ist der tonische Dreiklang. Die grosse Septime der Tonart wird im Dominantseptimenakkorde (als dessen grosse Terz sie erscheint) Leitton und fordert naturgemässe Fortschreitung in die Octav, um die Tonverbindung auch melodisch abzuschliessen. Ueber das Wesen der Septime im Dominantseptimenakkord bleibt aber noch zu bemerken, dass der Dominantdreiklang und auch die Verbindung von Dominantdreiklang und tonischem Dreiklange noch nicht hinreicht, um die Tonart unzweifelhaft kenntlich zu machen; denn hierzu wird gefordert, dass auch die Beziehung zur Unterdominant ausgesprochen sei, was aber im Dominantdreiklange nicht der Fall ist, während in der Septime des Dominantseptimenakkordes die Unterdominant allerdings anklingt. Der G dur und C dur Dreiklang können ebensogut G dur wie C dur angehören, auch in A moll und E moll vorkommen, der Akkord *G H d f* aber gehört nur C dur oder C moll an. — Der Dominant- oder Hauptseptimenakkord ist der einzige Septimenakkord mit grosser Terz, reiner Quint und kleiner Septime; auf allen übrigen Stufen beider Tonarten aber lassen aus leitereigenen Intervallen Septimenakkorde sich bilden, die man zum Unterschiede vom Hauptseptimenakkorde Nebenseptimenakkorde nennt. Je nach den Tonleiterstufen, aus denen sie bestehen, sind sie von verschiedener Intervallengrösse, wie man im Artikel Septimenakkord näher sehen kann. Auf der 7. grossen Tonstufe in Moll liegt der gemeinhin ebenfalls harmonisch dissonante verminderte Septimenakkord, mit verminderter Quint und Septime, aus drei kleinen Terzen aufgebaut, *Gis H d f*. Von den zwei verminderten Dreiklängen, aus denen er besteht (*Gis H d*, *H d f*), enthält der erste die grosse Septime der Tonart als Dominantterz, *Gis*, der zweite den Unterdominantton mit seiner kleinen Terz, als characteristische kleine Sext in Moll. Der Dominantton fehlt dem verminderten Septimenakkorde und diesem damit auch zugleich die Fähigkeit, einen vollkommenen Schluss zu machen. In einer Gestalt gehört er ebenfalls nur seiner Molltonart an, als *Gis H d f* also A moll, ist seiner enharmonischen Vielgestaltigkeit wegen aber sehr ausgiebiges Modulationsmittel (s. Ausweichung *C c*). Seine Septime, wenngleich gemeinhin harmonisch dissonirend, kann aber auch als Vorhalt melodisch dissonirend sein.

II. Abstammende oder Umkehrungsakkorde. Liegt der Grundton eines Akkordes im Bass, so dass seine Intervalle als wirkliche Terz, Quint etc. vom Grundtone aus erscheinen, so wird der Akkord Grundakkord genannt. Die Benennungen Stammakkord und Grundakkord sind insofern identisch, als nur von Stammakkorden Umkehrungsakkorde abgeleitet werden können; man gebraucht den Ausdruck Stammakkord aber mehr zur Unterscheidung des Dreiklanges und Septimenakkordes, auf die alle anderen Akkordgestaltungen sich zurückführen lassen, von den nicht umkehrungsfähigen und sogenannt zufälligen Akkordbildungen, während dem Begriffe des Grundakkordes speciell der seiner Umkehrungen entgegengesetzt ist. Wird nun der Grundton eines Dreiklangs oder Septimenakkordes von seiner Stelle als tiefster Ton verdrängt, indem man ein anderes Intervall des Akkordes als Basston setzt, so heisst dies Verfahren den Akkord umkehren. Jedes Intervall eines Stammakkordes kann Basston werden, ohne dass das Wesen des Akkordes, als con- oder dissonant, und ohne dass das Wesen seiner Intervalle, als ursprünglicher Grundton, Terz, Quint oder Septime des Grundakkordes, dadurch eine Aenderung erfährt, ausgenommen dass ihre, nunmehr vom Umkehrungsbasse aus gerechneten, Zahlnamen andere werden. Die Benennungen Grundton und Basston hat man hierbei wohl auseinanderzuhalten; Grundton ist, wie wir erinnern, derjenige Ton des Grundakkordes, zu dem die anderen Intervalle eine Terz, Quint oder Septime ausmachen; Basston hingegen der zeitweilig tiefste Ton eines Akkordes, sowohl eines Umkehrungsakkordes als eines Grundakkordes; in letzterem ist der Grundton zugleich Basston, als tiefster Ton des Akkordes. Die Umkehrungen des *a*) Dreiklanges sind folgende: *α*) der Sextakkord, die Terz des Grundakkordes ist in den Bass versetzt; der Grundton ist zur Sext, die Quint zur Terz dieses Basstones geworden. *β*) Der Quartsextakkord, die Quint liegt im Basse, von welcher aus der ursprüngliche Grundton und die Terz als Quart und Sext erscheinen. Die Umkehrungen des *b*) Septimenakkordes sind: *α*) der Quintsextakkord, die Terz liegt im Basse; Grundton, Septime und Quint erscheinen als Sext, Quint und Terz. *β*) Der Terzquart-

akkord, die Quint ist in den Bass versetzt; Grundton, Septime und Terz sind zur Quart, Terz und Sext geworden. *γ*) Der Secundakkord, die Septime ist Basston; Grundton, Terz und Quint sind in die Secund, Quart und Sext verwandelt. —— Den Nonenakkord anbelangend sehen wir uns hier ebensowenig wie alle älteren Theoretiker veranlasst, eigentliche Umkehrungen desselben anzunehmen, ungeachtet Marx und Lobe ihn noch in neuester Zeit für einen Stammakkord erklärt haben. Aus welchem Grunde ist nicht recht einzusehen, da das Terzenverhältniss allein den Akkord nicht zum Stammakkorde macht, sondern die Fähigkeit, alle Umkehrungen mit sich vornehmen zu lassen. Diese besitzt der Nonenakkord doch ersichtlich nicht, und wenn er auch in Lagen, die einer Umkehrung ähnlich sind, vorkommen kann, z. B. $H\ g\ d_1\ f_1\ a_1$, so ist doch seine Lage als Grundakkord, in der die None als reelle None des Grundtons erscheint, die gebräuchlichste. Sämmtliche Lagen aber, in denen der Akkord den Raum einer Octav nicht überschreitet, z. B. $f\ g\ a^{\flat}\ h\ d_1$, $h\ d_1\ f_1\ g_1\ a_1^{\flat}$, sind im reinen Satze unbrauchbar[3]), weil Dissonanz und Auflösung zusammenfallen; etwa $A^{\flat}\ H\ d\ f\ g$ ausgenommen, woraus man aber sogleich ersieht, dass die None hier wie überall nichts als Vorhalt ist. Will man trotzdem wirkliche Umkehrungen feststellen, ohne Rücksicht auf ihre Brauchbarkeit, so muss man sie auch benennen, ebensogut wie die des Dreiklanges und Septimenakkordes. Und worin bestände der ganze Erfolg? In einem neuen Zuwachs von Namen der unmöglichsten Art, als Terz-Quint-Sext-Septimen-, oder Secund-Terz-Quart-Sextakkord etc., denen man schon die Unmöglichkeit der Akkorde anhört, während wir doch gerade froh sein können, dass wir eine Anzahl überflüssiger Namen, womit die ältere Theorie die Vorhaltsakkorde und zufälligen Akkordbildungen einzeln belegte, losgeworden sind. Und diese Namen waren noch garnicht einmal sinnlos, wie die der Nonenakkordumkehrungen, sondern nur umständlich.

III. Zufällige Akkordbildungen. Wir gebrauchen diese Benennung (da wir keine präcisere haben, welche für diese ganze Klasse dienen kann) für alle melodisch dissonirenden Akkordbildungen, die durch Bewegung der Stimmen eine von den bis hierher beschriebenen Akkorden abweichende Gestalt angenommen haben. Wir unterscheiden zwei Gattungen, alterirte Akkorde und Vorhaltsakkordbildungen. —— *a*) Alterirte Akkorde sind zwar Stammakkorde, doch an einem Intervall chromatisch verändert, indem die Stimme ihren Uebergang aus diesem Intervall in das nächste um einen ganzen Ton darüber (oder auch darunter) gelegene, durch den zwischen beiden liegenden Halbton nimmt, z. B.



Das Wesen der Alteration beruht also im Steigen oder Fallen eines Akkordintervalles um den Halbton derselben Stufe — aber nicht in harmonischem sondern in melodischem Interesse, nicht etwa um einer Modulation sondern nur um eines melodischen Durchganges willen. Doch geht die natürliche Stufe des Akkordes der alterirten nicht immer voraus, sondern der Akkord tritt häufig gleich in seiner alterirten Gestalt frei oder am alterirten Intervall gebunden ein. *α*) Der übermässige Dreiklang $C\ E\ G^{\sharp}$, zwar leitereigen auf der 3. Stufe der Molltonart, mit deren erhöhter Septime als Quint, dennoch aber als chromatisch veränderter Akkord anzusehen und auch jederzeit als solcher zu behandeln. Seine grundlegliche Gestalt ist $C\ E\ G$, denn die grosse Septime der Tonart kommt in harmonischer Bedeutung nur dem Akkorde der 5. Stufe zu, wenn er Dominantakkord ist, im übrigen hat die Molltonart die kleine Septime[4]). Noch häufiger als in Moll ist dieser übermässige Dreiklang sowohl als Dreiklang wie auch in Verbindung mit der kleinen Septime, im letzteren Falle als *β*) Dominantseptimenakkord mit alterirter Quint in Dur zu finden, $G\ H\ d^{\sharp}\ f$, ebenso gut brauchbar in seinen Umkehrungen wie als Grundakkord. Die kleine Septime und übermässige Quint aber liegen nicht gerne (als verminderte Terz) dicht neben einander, sondern lieber durch eine

3) Wenngleich sie in der Instrumentalmusik, wenn ein Instrument das andere verdeckt, vorkommen können. — 4) Tonart V.

Octav getrennt oder zur übermässigen Sext umgekehrt. γ) Der doppeltverminderte oder weichverminderte Dreiklang, auf chromatisch erhöhter 4. Tonstufe in Moll, mit verminderter Terz und Quint: *D F A* — *D♯ F A*. Am gebräuchlichsten ist er in der zweiten Lage, als übermässiger Sextakkord, *F A d♯*, häufig auch in Verbindung mit der kleinen Septime. δ) Der hartverminderte Dreiklang, ursprünglich der verminderte Dreiklang der 2. Stufe in Moll, doch mit erhöhter Terz, *H d♯ f*, also mit grosser Terz und verminderter Quint; wird am häufigsten in Verbindung mit der kleinen Septime in der dritten Umkehrung, als übermässiger Terzquartakkord, *F A H d♯*, verwendet. Dies sind die speciell alterirt genannten Akkorde. Aber auch der Dur- und Molldreiklang, imgleichen der verminderte Dreiklang und deren Umkehrungen können unter Umständen als alterirte Akkorde erscheinen. Die Dreiklänge der 1. und 4. Stufe in Dur können in Molldreiklänge, der Molldreiklang der 2. Stufe kann in einen verminderten Dreiklang (*D F A♭* oder mit der Septime *D F A♭ c*) verwandelt werden; aus dem kleinen Dreiklange der 4. Stufe in Moll kann ein grosser, aus dem verminderten der 2. Stufe durch Erhöhung der Quint ein kleiner, aus dem grossen der 4. Stufe durch Erhöhung des Grundtones ein verminderter entstehen. Doch erklärt man diese Veränderung der Akkorde besser aus der Vermischung der Dur- und Molltonart gleicher Stufe [5]), und beschränkt den Begriff der Alteration ausschliesslich auf die voranstehenden melodisch dissonirenden Akkorde. —— *b*) Akkorde mit Vorhalten sind sämmtlich auf die Grundformen des Dreiklanges und Septimenakkordes sowie deren Umkehrungen zurückzuführen und nicht als selbständige Akkordbildungen zu betrachten; wir pflegen daher nicht mehr (wie früher geschah) in allen Fällen den durch den Vorhalt entstandenen Akkord mit besonderem Namen zu belegen, sondern nur den Vorhalt zu bezeichnen, als Quart vor der Terz, Septime vor der Sext, None vor der Octav, Sext vor der Quint etc. Das Nähere hierüber unter Vorhalt. Den Nonenakkord sehen wir gleichfalls als Vorhaltsakkordbildung an (s. None und Nonenakkord), ungeachtet wenigstens zwei Arten desselben, der grosse und kleine Nonenakkord, z. B. *G H d f a* und *G H d f a♭*, von der freien Instrumentalmusik häufig, wie ja auch andere Dissonanzen, ohne Vorbereitung gebraucht werden; im Vocalsatz ist die None, wenn nicht durchgehend, stets gebunden. Der Undecimen- und Terzdecimenakkord sind ebenfalls Vorhaltsakkorde. — Ferner wird man unter Durchgehende Noten und Wechselnoten erklärt finden, dass diese in einer oder mehreren Stimmen zugleich von einer Akkordnote zur andern überleitenden oder an Stelle einer Akkordnote auftretenden melodischen Dissonanzen keinen akkordlichen Einfluss üben. Literatur s. unter Harmonie.

Akkord oder Stimmwerk. Neben der im voraufgehenden Artikel erklärten Bedeutung hatte das Wort Akkord (Accord) im 16. und 17. Jahrhundert noch eine andere. Man nannte damals diejenigen Arten von Instrumenten, welche verschiedenen Umfang hatten aber zusammen eine Gattung (als Pommer, Blockflöten, Racket etc.) ausmachten, einen Akkord oder ein Stimmwerk Instrumente. So bilden z. B. der Grosse Bass-, Bass-, Basset-, Grosse und Kleine Alt-Pommer, die Schalmey und Kleine Schalmey einen Akkord Pommern; die Bass- Tenor- zwei Alt- und Discant-Racketen machen einen Akkord Racketen aus. S. Praetor. Syntagma II. 12 und 13.

Akkordfiguration, s. Nebennoten 1; Figur I. A.

Akustik (*ἀκούειν*, hören), die Wissenschaft vom Schalle, ein Theil der Physik und sehr wichtige musikalische Hülfswissenschaft. Sie beschäftigt sich 1) mit der Entstehung des Schalles überhaupt; 2) mit den verschiedenen Gattungen des Schalles als Geräusch, Klang und Ton, und mit den Ursachen derselben; 3) mit Bestimmung der Schwingungsverhältnisse der Töne und deren Ordnung zum Kunstmaterial; 4) mit den Bedingungen und Verhältnissen der Fortpflanzung der Töne; 5) mit dem Wiederhalle und Echo, deren Ursachen und verschiedenen Arten; 6) mit der Sympathie der Töne und den besonderen daraus entstehenden akustischen Phänomenen; 7) mit der Anwendung ihrer Gesetze auf den Bau von Instrumenten und zu oratorischen und musikalischen Vorträgen bestimmten Räumen, als Kirchen, Theater, Concert-, Parlamentssäle und dergl. — Als Wissenschaft ist die Akustik bei weitem jünger als die Theorie der

5) S. Tonart V.

Musik, nicht viel über 300 Jahre alt. Zwar wussten bereits Pythagoras und der Gegner seiner Zahlenmusik Aristoxenus, ferner Aristoteles, Vitruv und andere manches vom Schalle; das eigentliche Wesen des Tones aber, die Bedingungen seiner Höhe und Stärke, die Geschwindigkeit seiner Verbreitung, also im wesentlichen der ganze Hergang der Tonbildung, wurde erst gegen Ende des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts aufgeklärt. Baco von Verulam (1560—1626) machte bereits Vorschläge zur Messung der Schallgeschwindigkeit, welche zwar erst später (durch Mersenne und Gassendi) zur Ausführung kamen, aber doch als zweckentsprechend sich bewährten. Galileo Galilei (1564—1642) behandelt in den *Discorsi e Demonstrationi matematiche*, 1638, die Natur, Beschaffenheit und Verhältnisse der Töne auf eine sehr gründliche Art. Mersenne (1588—1641) stellte zuerst fest, dass die Tonhöhe einer Saite durch die von ihr in einer Zeiteinheit zurückgelegte Anzahl Schwingungen bedingt sei. Guerike wies mit Hülfe der 1650 von ihm erfundenen Luftpumpe nach, dass es in luftleerem Raum keinen Schall giebt, mithin nicht der schwingende Körper selbst, sondern die durch ihn in Oscillation gesetzte Luft schallend ist. Sauveur, der auch das Wort Akustik für die Lehre vom Schalle aufbrachte, zeichnete sich durch seine Untersuchungen der in Pfeifen schwingenden Luft aus und durch seine noch heute allgemein geltende Theorie von der Entstehung der harmonischen Obertöne, durch die für sich schwingenden Theile des klingenden Körpers. Der Jesuit Athanasius Kircher (1602—1680) handelt in seiner *Phonurgia nova* (1673, deutsch von Carione, 1684) von der Stimme, des Tones, Halles und Schalles Natur und Wunderwerken, verschiedenen Schallmaschinen und Vorrichtungen zu Schallexperimenten; aber in sehr mysteriöser und wunderlicher Art. Chladni's Verdienste um diese Wissenschaft sind bekannt, seine wie noch manche andere Werke über Akustik findet man unter Klang aufgeführt, in welchem Artikel man auch das Meiste von dem Wenigen, was über diesen Gegenstand in vorliegendem Werke gesagt werden kann, zu suchen hat. Ein vor kurzem erschienenes Werk des berühmten Physiologen Helmholtz, die Lehre von den Tonempfindungen (Braunschweig 1863), enthält bewunderungswürdige Untersuchungen über das Wesen der Klangfarben und Obertöne, mit deren endlichen Anwendungen auf die practische Musik (die Consonanz, Dissonanz und Harmonie) der Musiker allerdings nicht leicht einverstanden sein wird. — Im übrigen vergl. Combinationston, Sympathie der Töne, Sirene, Schnarrtöne, Stimmgabel u. s. w. Aneignung wenigstens der Grundgesetze dieser Wissenschaft ist jedem Musiker anzurathen; zwar bedarf er ihrer nicht direct zur Ausübung seiner Kunst, sie fördert weder sein Schaffen noch seine ausübende Thätigkeit, doch kann es ihm nur interessant sein zu erfahren, wie Natur und Wissenschaft das von ihm zu höchsten Kunstzwecken verwendete Material zubereitet und geordnet haben.

A la mesure, nach dem Takte, *a tempo*.

A-la-mi-re, Solmisationsname des kleinen sowohl als eingestrichenen *a* im System der Hexachorde. In dem II. und V. Hexachorde (*cantus naturalis*), deren Grundton *c* ist, nimmt der Ton *a* die sechste Stufe ein und heisst als solche *la*; im III. und VI. Hexachorde (*cantus mollis*) ist er die dritte Stufe von deren Grundtone *f*, und erhält die Silbe *mi* als Benennung; im I. IV. und VII. mit *G* beginnenden Hexachorde (*cantus durus*) bildet er die zweite Stufe, deshalb fällt auf ihn die Silbe *re*:

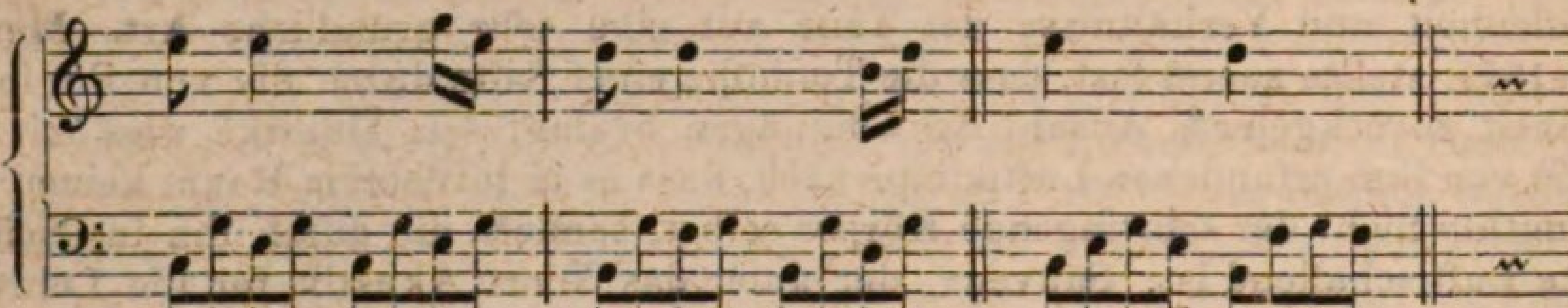
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

Der Name eines jeden Tones wurde aus allen den Silben, die in der Mutation ihm zufielen, zusammengesetzt. Die Töne *a acutum* und *aa superacutum* (*a* und a_1) heissen daher *a-la-mi-re*, weil jeder von ihnen in drei Hexachorden vorkommt; das *A grave* (grosse *A*) hingegen führt nur den Namen *A-re*, weil es nur im I. Hexachorde allein enthalten ist. — In der modernen, bei den Franzosen und Italienern noch gegenwärtig gebräuchlichen Solmisation, in welcher Mutation der Silben jedoch nicht stattfindet, heisst der Ton *a* durch alle Octaven stets *la*. Vergl. Solmisation, Tabelle Beisp. 4.

Alamoth, ein in der Ueberschrift des 46. Psalms befindliches Wort, welches sehr verschiedene Auslegungen erfahren hat. Einige halten es für den Namen eines im übrigen sonst ganz unbekannten Instrumentes; andere mit mehr Wahrscheinlichkeit für den Namen oder Anfang eines bekannten Liedes, nach dessen Melodie der Psalm gesungen werden sollte. Forkel, Gesch. d. M. I. 140. (Saalschütz, M. d. Hebr., 20. Anm. 15.)

Alarme, das Lärmblasen, ein Feldstück, Trompetensignal, welches der Cavallerie gegeben wird, wenn sie unvermuthet zu den Waffen greifen soll. Es wird mit schmetternder Zunge geblasen. S. Altenburg, heroisch-musikal. Trompeter- und Paukerkunst 1795 S. 91.

Albertischer Bass, auch Harfenbass; eine arpeggirende Begleitung, in der auf den zuerst angeschlagenen Basston des Akkordes die anderen zu demselben gehörenden Intervalle in einer gewissen Ordnung folgen, der Akkord also nicht als gleichzeitiges Erklingen seiner Bestandtheile, sondern als Nacheinander derselben erscheint; z. B.



Albertischer Bass heisst sie, weil sie von Domenico Alberti, einem Dilettanten, aber tüchtigen Sänger und Clavieristen um Mitte des 18. Jahrhunderts zu Venedig, aufgebracht oder auf das Clavier angewendet wurde. Vergl. Gerber, Tonkünstler-Lexikon 1790. Ihr Name Harfenbass stammt von dem häufigen und vorzugsweisen Gebrauche, den man von solchen gebrochenen Akkorden auf der Harfe macht, deren Technik sie ganz besonders eigen sind. S. auch Arpeggio.

A l'Etendart, Trompetensignal für die Cavallerie, nach geschehenem Angriffe wieder um die Standarte sich zu sammeln; besteht aus drei sogenannten Rufen und drei hohen und ebensoviel tiefen Posten. S. Feldstücke.

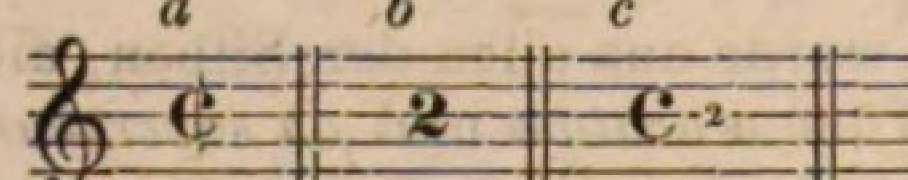
Aliquottöne, harmonische Ober-, mitklingende oder Theiltöne, sind die mit einem Grundtone erscheinenden höheren Beitöne, welche entstehen, indem der klingende Körper zugleich in eine gewisse Anzahl durch Schwingungsknoten getrennter und für sich schwingender Theile sich zerlegt. S. Klang I B, 2 *b*.

A livre ouvert (franz.), gleichbedeutend mit *prima vista*, heisst ein Tonstück oder eine Stimme ohne Vorbereitung vom Blatte vortragen.

Alla Breve, eine zweitheilige Taktart, gleich dem Zweivierteltakt aus einer Thesis und einer Arsis bestehend und nur durch die Grösse der Noten von ihm sich unterscheidend, indem die beiden Taktglieder des *Alla breve* nicht durch Viertel sondern durch halbe Noten dargestellt werden. Diese halben Noten aber sind von doppelt so schneller Bewegung als sie sein würden, wenn der *Alla breve* nach vier Vierteln gemessen würde, und werden ebenso vorgetragen als ob sie Viertelnoten wären. Das Taktzeichen dieser Taktart ist das der *Diminutio simplex* im *Tempus imperfectum* der Mensuralmusik, nämlich der nach rechts offene senkrecht durchstrichene Halbkreis (Beisp. *a*), unter welchem Zeichen die Schnelligkeit der Bewegung verdoppelt wurde, indem alle Notengattungen die Hälfte ihres Zeitwerthes nach dem *integer valor* verloren (s. Mensuralnotenschrift I D, *a α*). Man schreibt auch das Tempuszeichen undurchstrichen mit der Zahl 2 dahinter in das Liniensystem (Beisp. *c*), oder einfach die Zahl 2 allein und lässt das Tempuszeichen fort (Beisp. *b*).

anstatt:

a *b* *c*



Der Name *Alla breve* stammt von der *Brevis* genannten Notengattung, und zwar von der diminuirten *Brevis*. In der Mensuralmusik galt die *Brevis imperfecta* nach dem *integer valor* zwei Schläge oder *Semibreves*, zwei ganze Taktnoten nach unserer Art; unter dem Zeichen der einfachen Diminution hingegen nur einen Schlag, an Zeitdauer einer *Semibrevis* (oder zweien *Minimae*) gleichkommend; die ganze Bewegung wurde also doppelt so schnell, indem jede Notengattung die Hälfte ihres Werthes verlor. Später nahm man statt der *Brevis* die *Semibrevis*, unsere ganze Takt- oder $^4/_4$ Note, als Takteinheit an, die alte *Semibrevis* wurde dadurch zur *Minima* (halben Note), die *Minima* zum Viertel. Jene Verminderung der Zeitdauer unter dem Zeichen der *Diminutio simplex* ¢ galt

jetzt der *Semibrevis* als Takteinheit, eben wie es früher der *Brevis* als solcher gegolten hatte, die Werthverminderung der Noten galt auch in diesem modernen Alla-breve-Takt. Uebrigens findet man diese Taktart auch noch in neuerer Zeit durch zwei Ganze Noten statt Halben dargestellt. Gegenwärtig aber hat sich ihr eigentlicher Character überhaupt ziemlich verwischt; man wendet das *Alla breve* nicht nur in der Kirchenmusik sondern auch in Sonaten und anderen freien Formen an, und zwar gewöhnlich mit Tempobezeichnungen (*Allegro molto*, *Presto*, *Vivace* etc.) verbunden, welche ursprünglich ganz überflüssig waren. Denn das eigentliche *Alla breve* hatte seine bestimmt gemessene Bewegung, der Grad seiner Geschwindigkeit war immer derselbe, mithin die Ueberschrift *Alla breve* zugleich Tempobezeichnung im Anschluss an die alte Messungsart der Noten in der Mensuralmusik. Früher bediente man sich dieser Taktart hauptsächlich in der Kirchenmusik, besonders in Fugen und fugirten Sätzen, und sie hatte neben ihrer gewissen Mensur auch einen eigenthümlichen Stil. Die Bewegung war bei mässiger Geschwindigkeit ernst, würdevoll und markirt; kleinere Notengattungen als Viertel sollen andauernd eigentlich nicht darin vorkommen, damit die Würde nicht durch zu schnelle jagende Läufe beeinträchtigt und der fest markirte Rhythmus dieser Taktart nicht verwischt werde. Näheres bei Heinichen, der Generalbass in der Comp., Dresden 1728, S. 332 f. — Dem Wesen nach ganz dasselbe wie der *Alla breve*, nur von doppelt schneller Bewegung ist der *Alla Semibreve-*, oder wie er noch häufiger, aber unrichtig, genannt wird, *Semi-Allabreve-*, auch halbe *Allabreve*-Takt. Wie im *Allabreve* kleinere Noten als Viertel, so dürfen im *Allasemibreve* kleinere Noten als Achtel nicht oder wenigstens nicht zu häufig vorkommen, weil die Achtel schon an sich nur die Zeitdauer von Sechszehntheilen haben.

Alla cappella, s. A cappella.

Alla diritta, stufenweise auf- oder absteigend.

Alla polacca, auf polnische Art, nach Zeitmaass und Geschmack der Polonaise, s. daselbst; — *alla siciliano*, nach Art und Geschmack des Siciliano, s. daselbst; — *alla turca*, auf türkische Manier.

Alla Semibreve, s. Alla Breve.

Alla zoppa, auf hinkende Art; gilt namentlich derjenigen syncopirten Notenfigur, in welcher zwischen zwei Noten von gleicher Gattung eine doppelt so lange steht, z. B.



Contrappunto alla zoppa ist ein auf diese Art sich bewegender Contrapunkt.

Allegramente, Vortragsbez., gleichbed. mit *Allegro*, hurtig, feurig, munter.

Allegretto, Vortragsbez., gemässigt lebhaft, gemeinhin auf solche Tonstücke angewendet, die merklich langsamer und mit weniger feurigem Ausdrucke als das *Allegro* vorgetragen werden sollen, weil sie gewöhnlich den Character angenehmer Heiterkeit haben und alles heftige und leidenschaftliche ausschliessen. Daher muss auch der Vortrag bei weitem mehr anmuthig unterhaltend als scharf markirt sein. In Hinsicht auf den Grad der Schnelligkeit hält das *Allegretto* die Mitte zwischen *Allegro* und *Andante*.

Allegrissimo, Vortragsbez., mit hurtigster und feurigster Bewegung; höchster Grad des *Allegro*, etwa mit *presto assai* übereinkommend.

Allegro, Vortragsbez., hurtig, rasch, feurig, munter, doch nicht der höchste Grad von überhaupt möglicher Geschwindigkeit; von letzterem, den man gewöhnlich mit *prestissimo* bezeichnet, ist das *Allegro* noch um eine Anzahl Grade entfernt. Indem unsere einfachen Vortragsbezeichnungen, als *Adagio*, *Andante*, *Allegro* etc., zur Bestimmung des absoluten Zeitmaasses eines Tonstückes nicht hinreichen, versucht man die richtige Auffassung desselben, soweit überhaupt möglich, wenigstens durch näher bezeichnende Beiworte zu vermitteln, daher: *Allegro assai* und — *di molto*, sehr rasch und hurtig; — *maestoso*, erhaben, mit Würde, und diesen Eigenschaften entsprechend von gemässigter Schnelligkeit; — *moderato*, mässig schnell, zuweilen nach Beschaffenheit des Inhaltes des betreffenden Tonstückes eine dem *Allegretto* ähnliche Vortragsart fordernd; — *non tanto*, *non troppo*, nicht

sehr und nicht zu rasch; *Allegro con brio*, mit Kraft. Näheres über die Vortragsart der verschiedenen Grade der *Allegro* s. Vortrag, Vortragsbezeichnung. — Ausserdem benennt man mit dem Ausdrucke *Allegro*, als Hauptwort gebraucht, auch Tonstücke, welche der diesem Worte als Tempo- und Vortragsbezeichnung eigenen Bedeutung an Bewegung und Character entsprechen. So nennt man z. B. den Ersten Satz der Sonate häufig schlechtweg das *Allegro* der Sonate (Sonate I, 1) oder gebraucht auch für ein selbständiges Tonstück den Ausdruck »ein *Allegro* in *C*, *D*« etc.

Alleluja, s. Halleluja.

Allemand, eine ältere Tanzmelodie von deutschem Ursprung. Es giebt zwei Arten von Allemanden, nämlich 1) den bekannten deutschen Nationaltanz, im Zweivierteltakt gesetzt und den Character ruhiger Fröhlichkeit behauptend. Oft giebt man diesen Namen auch einem in Schwaben und in der Schweiz bei den Landleuten noch heutigen Tages gewöhnlichen und beliebten, jederzeit in einen flüchtigen Tripeltakt eingekleideten Tanze. 2) Die Allemande in der Suite und Partite, welche nicht zum Tanzen, sondern allein zum Vortrage auf dem Klavier oder mit Orchester bestimmt ist. Diese Gattung steht jederzeit im Vierviertelfakte, ist von ernsterem Character und gemessenerer Bewegung, mit voller Harmonie, reicher Melodie, häufig auch mit Spielfiguren und mannigfachen Verzierungen nach Art der Spielarie oder des *Andante* ausgestattet. Mattheson erklärt sie (Kern melod. Wissensch. S. 121) für »eine gebrochene, ernsthafte und wohlausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüths trägt, das in guter Ordnung und Ruhe scherzet«. Die Suite wurde stets mit der Allemande, ehrenhalber, als »einer aufrichtigen teutschen Erfindung«, eröffnet, und in der Partie pflegte sie gleich nach dem Präludium, der Symphonie oder Ouvertüre und vor den übrigen Stücken zu stehen. In der entwickelteren und kunstmässigen Form, welche sie in der Suite und Partie annahm, ist sie von den deutschen Componisten mit grösster Vorliebe gepflegt worden, und Händel's, namentlich aber Bach's Allemanden gelten für das Schönste, was in dieser Form geschaffen ist. »Noch eine andere Gestalt«, sagt Mattheson (a. a. O.), »gewinnt diese Gattung bei den welschen Violinisten, womit sie zwar der deutschen Art etwas näher kommen, als die Frantzosen; doch weit vom Ziel schiessen«. — Als Gesangstück kommt die Allemand, soviel ich weiss, nicht vor.

All' ottava (abgekürzt: *all' ott.* oder *all'* 8va), in der Octav, bedeutet 1) dass eine mit diesem Ausdrucke bezeichnete Stimme mit einer anderen in der Octav mitgehen soll; und zwar gewöhnlich in der höheren Octav; soll es in der tieferen geschehen, so pflegt man solches, falls es sich nicht von selbst versteht, durch *all' ottava bassa* anzuzeigen. Der Ausdruck kommt vor *a*) in Partituren, wenn z. B. die Geige oder Flöte mit einer Singstimme (*colla voce all' ottava*) oder etwa die Viola mit dem Contrabasse (*c. Contrab. all' ott.*) in Octaven fortschreiten soll. Die in der Octav mitgehende Stimme braucht dann in ihrer Notenzeile nicht ausgeschrieben zu werden, es genügt die betreffende Bemerkung hinzusetzen. *b*) Bei bezifferten Bässen, wenn der Generalbassspieler keine Akkorde greifen, sondern nur die Grundstimme durch eine mitgehende höhere oder tiefere Octav verstärken soll. — Er zeigt 2) an, dass eine Stimme um eine Octav höher als die Notirung vorgetragen werden soll, und findet Anwendung bei sehr hoch hinaufsteigenden Partien mancher Instrumente, etwa der Violine Flöte oder des Claviers, in welchem Falle man dann häufig, um die vielen Hülfslinien zu ersparen, die betreffende Stelle um eine Octav tiefer notirt und mit *all' ottava* oder *in ottava* bezeichnet. S. Abkürzungen 8. Auch bei Bässen, die um eine Octav tiefer als die Notirung gespielt werden sollen, wendet man den Ausdruck an, setzt ihn unter das Basssystem oder fügt ihm auch, wie oben gesagt, das Wort *bassa* hinzu.

All' unisono (abgekürzt: *all' unis.*), im Einklange; eine so bezeichnete Stimme soll eine andere im Einklange begleiten. Man findet diesen Ausdruck 1) in Partituren, wenn verschiedene Stimmen im Einklange fortgehen. Soll dieses also z. B. zwischen der ersten und zweiten Violine, oder zwischen Oboe und Violine etc. stattfinden, so braucht der Tonsetzer eine der beiden Stimmen in der für sie bestimmten Notenzeile, ähnlich wie beim *all' ottava*, nicht auszuschreiben, sondern nur *all' unisono col Violino*, *Oboe* etc. hinzusetzen; 2) in bezifferten Bässen, wo er oft anstatt *all' ottava* vorkommt

und anzeigt, dass der Generalbassspieler nicht Akkorde greifen, sondern nur einfach die Grundstimme im Einklange (oder in der Octav) verstärken soll.

Alpenhorn. Ein uraltes und sehr einfaches Blasinstrument, bestehend aus einer eng mensurirten, mit Mundstück versehenen und nach unten conisch sich erweiternden, etwa 5—6 Fuss langen Röhre, welche fast ganz gerade, nur an der Mündung etwas aufwärtsgebogen, aus schmalen Holzstreifen (Dauben) zusammengesetzt ist, keine Tonlöcher hat und nur die natürlichen Töne giebt. Bei den Hirten in den Schweizeralpen ist das Instrument noch ziemlich häufig zu finden; sein ungemein heller kräftiger und dabei edler Klang trägt in die weiteste Ferne und weckt an den Felsenwänden die wunderbarsten Echos.

Al piacer, Vortragsbez., nach Gefallen, ad libitum.

Al rigore di tempo, Vortragsbez., in strenge eingehaltenem Zeitmaasse.

Al Segno, vom Zeichen, wird in Stimmen oder Partituren, mit dem Zeichen § oder 𝄋 oder auch ohne dasselbe, an das Ende eines Satzes oder Satztheiles gesetzt und zeigt an, dass man den vorhergehenden Satz, der ebenfalls mit diesem Zeichen versehen ist, von der Stelle an wo dasselbe sich befindet, bis zu dem gewöhnlich noch durch das Wort *Fine* oder auch durch eine Fermate angezeigten Ende, wiederholen soll. S. Wiederholungszeichen. — Bei der geschlossenen Notirung des Canons (s. daselbst, Beisp. 3, 4, 5) bemerkt das nämliche Zeichen die Orte, an welchen die nachfolgenden Stimmen mit ihrer Imitation anheben sollen.

Alt, *Contr' Alto*, *Contra Tenore;* lat. *Altus;* franz. *Haute-contre;* die zweithöchste der vier Hauptgattungen der menschlichen Stimme, dem weiblichen Geschlechte und Knaben natürlich eigen; in älteren Zeiten auch an Männern, aber auf unnatürliche Weise (mittels Castration) hervorgebracht. Doch kann auch die männliche Stimme, ohne Beihülfe der Castration, durch Anwendung des Falset (s. daselbst) die Höhe des Altes, wenn auch nicht dessen eigentliche Klangfarbe erreichen, wie man bis ins 16. Jahrhundert solcher natürlichen Männeralte oder Falsetisten (s. Alti naturali) als Ersatz für Frauen- und Knabenstimmen sich bediente. *Contr' Alto* oder *Contra Tenore* heisst der Alt als die nächsthöhere Gegenstimme des Tenores. In den mehrstimmigen Tonsätzen der alten Contrapunktisten war der Tenor die den *Cantus firmus* führende Hauptstimme, deshalb benannte man die gegen ihn zunächst gesetzte höhere Stimme Contratenor, von *contra Tenorem*, oder Contra-Alt, von *altus*, hoch. Ebenwie die anderen drei Stimmengattungen, zerfällt auch er in zwei Unterarten, welche an Umfang in der Höhe und Tiefe nur um einige Töne von einander abweichen. Nämlich in den hohen Alt, mit einem dem Mezzosopran ziemlich gleichen Ambitus von a bis f_2, g_2, auch an Klangfarbe von ihm nur wenig sich unterscheidend; und in den tiefen Alt, von f, g bis d, $e^\flat$, e. Im Sologesange pflegt man für den Alt stets weiblicher Stimmen sich zu bedienen, ausgenommen in festen Dom- und Kirchenchören, in denen nur Männer und Knaben angestellt sind, keine Frauen mitwirken. Im Chore, und namentlich in stark figurirten Sätzen, sind Knabenalte sehr brauchbar, besonders weil sie dieser an sich dunkeln und leicht vom Sopran verdeckten Stimmengattung mehr Deutlichkeit und eindringlichere Schärfe verleihen, als Frauenstimmen herauszubringen vermögen; ihr Klang ist allerdings weniger weich. — Mit Männern pflegt man den Alt heutzutage nicht mehr zu besetzen. — In der Instrumentalmusik vertreten bei den Saiteninstrumenten im Streichquartett die zweite Violine, bei den Blasinstrumenten die zweite Oboe, Clarinette, Oboe da caccia etc. die Altstimme. — Im Orchester wird auch die Viola zuweilen Alto oder der Alt genannt, s. Altviola.

Alta (fem. von *alto*), hoch; *ottava alta*, die hohe oder höhere Octav.

Altambor, eine grosse Pauke der Spanier, die sie von den Mauren empfangen und deren arabischen Namen sie beibehalten haben (Walther).

Altclarinette, s. Clarinette B 1.

Altclausel, *Clausula allizans*, der Tongang der Altstimme beim vollkommenen Tonschlusse, und zwar insbesondere, wenn die Altstimme aus dem Dominantakkord in den tonischen Dreiklang hinein auf der Quint der Tonart liegen bleibt, wie unter *a*. Oft aber tritt sie auch aus dem Leitton in die Octav (*b*) oder aus der Dominantseptime in die Terz des tonischen Dreiklanges (*c*).



Alteratio, 1) in der Zeitmessung der Mensuralmusik: die Verdoppelung des einer Note eigentlich angehörigen Werthes. S. Mensuralnotenschrift I. H. 2) In der Harmonie: die chromatische Veränderung eines Intervalles eines Stammakkordes im melodischen Interesse.

Alterirte Akkorde sind solche Harmonien, mit deren einem Intervalle eine chromatische Veränderung in nur melodischem Interesse vorgenommen ist. S. Akkord III. *a*.

Alterirte Dissonanzen nennt Marpurg diejenigen Dissonanzen, die in ihrem, ihnen eigentlich zukommenden reinen (nicht temperirten) Verhältnisse schon an sich dissoniren, im temperirten Toncirkel hingegen erst durch Verbindung mit anderen Tönen auch wirklich als dissonant erscheinen. Er rechnet dazu *a*) die übermässige Secund *c d*♯, die auf dem temperirten Claviere wie die kleine Terz *c e*♭ klingt und hier erst als dissonirend erscheint, wenn noch ein anderes Intervall hinzukommt, gegen welches sie auch im temperirten Verhältnisse Dissonanz ist (also z. B. *c d*♯ *f*); desgleichen ihr Octavcomplement, die verminderte Septime *d*♯ *c*; *b*) die übermässige Terz *c e*♯ und verminderte Sext *e*♯ *c*; *c*) die verminderte Quart *c*♯ *f* und übermässige Quint *f* $c^{\sharp}_1$. Sänger und Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe unterscheiden bekanntlich, wenn sie reines Gehör haben, die enharmonisch zusammenfallenden Töne (*c*♯ *d*♭, *d*♯ *e*♭) auch in der Ausführung sehr wohl, üben z. B. die verminderte Septime *d*♯ c_1 in ihrem reinen, folglich in einem anderen Verhältnisse aus, als die grosse Sext *e*♭ c_1, welche auf dem Claviere mit ihr zusammenfällt.

Alternamente und

Alternativo (franz. *alternativement*), wechselweis, eins ums andere. Man findet den Ausdruck auf Tonstücke von kleinerer Form, die mit einem Trio abwechseln, angewendet; z. B. *Menuetto alternativo* (franz. *Menuet alternativement*). Auch das Trio selbst findet man zuweilen statt mit Trio, mit *Alternativo* überschrieben.

Altflöte, eine Art der Flûte à bec; s. daselbst *A* 5.

Altgeige, Alto, die Viola, Bratsche; s. Viola, Altviole, Geige.

Alti naturali, *Tenori acuti*, Falsetisten. Bis ins 16. Jahrhundert hinein bediente man sich in der kirchlichen sowohl als weltlichen Musik keiner Knaben- und Frauenstimmen in den Chören, sondern der Sopran und Alt wurden von Männern, eben den *Alti naturali* etc. (die aber keine Castraten waren), mit der zu diesem Zwecke besonders künstlich entwickelten Fistelstimme ausgeführt. Den Grund dafür hat man wohl hauptsächlich in der Schwierigkeit des damaligen Tonsystems, deren wegen die Erlernung desselben Knaben und Frauen weniger zugänglich war als Männern, zu suchen. Auch war in alter Zeit den Frauen das Mitsingen in der Kirche verwehrt. Vergl. Chor *A* f. Uebrigens bewegen sich Alt und Sopran in den Compositionen jener Zeit in bei weitem tieferer Tonlage und beanspruchen nach der Höhe hin einen geringeren Umfang der Stimme als in der späteren Musik, in der man sie schon mit Knaben und Frauen besetzte. Nöthigung dazu war eben die Ausführung durch Männerstimmen, denen man, auch bei noch so gut entwickeltem Falset, vollständige wohlklingende Sopran- und Althöhe doch nicht zumuthen durfte. Uebrigens erreichten die Falsetisten in der Höhe doch das a_2.

Altist, *Altista*, ein Altsänger (Castrat, Falsetist oder Knabe); im Orchester auch zuweilen ein Violaspieler. — Altistin, eine Altsängerin.

Alto, der Alt, die Altstimme, s. daselbst; hin und wieder auch Benennung der Bratsche, s. Altviole.

Altobasso, ein ehedem in Venedig sehr gebräuchlich gewesenes, jetzt aber veraltetes Instrument, welches mit einigen Darmsaiten bezogen war, die vom Spieler mit-

tels eines kleinen Stäbchens geschlagen wurden, während er mit der andern Hand auf einer Flöte, die er dazu blies, die Töne griff (Walther).

Altpommer, die zweitkleinste Art der Pommern, mit einem Umfange von g-d_2. S. Pommer.

Altposaune, s. Posaune.

Altri, andere; z. B. *Violini ed altri stromenti*, Violinen und andere Instrumente.

Altschlüssel, Altzeichen; das Schlüsselzeichen des eingestrichenen c, wenn es auf der dritten Linie des Fünfliniensystems steht, wodurch diese dritte Linie c_1 benannt, oder der Ort, an welchen das eingestrichene c in der Notirung zu setzen ist, bestimmt wird. Wie bei allen anderen Schlüsseln, richtet sich selbstverständlich auch beim Altschlüssel die Benennung der übrigen Stufen des Liniensystems nach der durch den darauf gesetzten Schlüssel benannten Linie.



c_1 d_1 e_1 f_1 etc.

Das Nähere unter Notenschrift *B*. Notirt werden im Altschlüssel der Vocalalt (gegenwärtig nur noch in den Partituren), die Viola und Altposaune.

Alttrompete, eine Ventiltrompete in *B*.

Altviole, *Viola alta*, und Tenorviole, *Viola di Tenore;* beides durch besondere Umstände veranlasste Benennungen der gewöhnlichen Viola oder Bratsche (s. Viola). Weil nämlich in vollstimmigen Singstücken die Tenorstimme häufig von der Viole im Einklange unterstützt wird, transponirten die alten Tonsetzer die Stimme für die Viole nicht erst in den Altschlüssel, sondern behielten in diesem Falle mehrentheils den Tenorschlüssel bei, und bedienten sich des Altschlüssels für dieses Instrument nur in der Instrumentalmusik. Zuweilen wurden auch wohl zwei Violen gesetzt und die Stimme der einen im Alt-, die der anderen im Tenorschlüssel notirt; daher stammen die Ausdrücke Altviole und Tenorviole. Nachdem man aber angefangen hat die Viole jederzeit im Altschlüssel zu schreiben, ist der Ausdruck Tenorviole ausser Gebrauch gekommen, die Benennung Altviole oder Alto aber hat noch hier und da sich erhalten. Zur Tenorviole bediente man sich übrigens häufig auch Instrumente, die von grösserer Dimension waren als die Altviole, jetzt aber nicht mehr vorkommen.

Altzeichen, der Altschlüssel.

Alzamento di mano, das Erheben der Hand beim Taktgeben im Aufschlage des Taktes oder schlechten Takttheile, der Auftakt, *Elevatio*.

Amabile, Vortragsbez., liebenswürdig, lieblich, einnehmend. Weil es sich wohl von selbst versteht, dass man Jemanden etwas Einnehmendes oder Schmeichelndes weder mit schreiendem Tone noch mit harten Ausdrücken sagt, bedarf es kaum einer näheren Erklärung der Vortragsart solcher, mit diesem Kunstworte bezeichneten Stellen oder Sätze. S. auch Amoroso.

Ambitus (Umfang). *a*) In alter Zeit, der einer Melodie zugewiesene Tonumfang, die Tongrenzen, welche von ihr nicht überschritten werden durften. *Ambitus est toni debitus ascensus et descensus*, Tinctoris *Diffin.* um 1470. Vergl. auch Georg Rhau, *Enchir. utriusq. mus.* 1538, *Cap. De ambitibus tonorum.* Nach Glarean (*Dodecachord.* 1547, Lib. I. pag. 34) durften die ältesten Kirchengesänge kaum den Umfang einer Quint überschreiten. In den gregorianischen Kirchentönen war die Octav die dem Gesange gesteckte Grenze, und der *Ambitus* ein den plagalischen Ton von seinem authentischen, obwohl sehr unsicher, unterscheidendes Merkmal. Die vier authentischen Töne bewegten sich im Umfange vom Grundton bis zur Octav, der *Ambitus* der plagalischen Töne hingegen erstreckte sich von der Unterquart bis zur Oberquint desjenigen authentischen Tones, dem der betreffende plagalische Ton als Nebenton angehörte. Doch hatte jeder plagalische Ton im regulären Gesange mit seinem authentischen die gleiche Schlussnote. Im 12. Jahrh. hatte der Melodieumfang bereits bis auf eine Decime sich erweitert (*Tonale Bernardi*, Gerbert *script.* II. 266), doch blieben gewisse den *Ambitus* der Töne betreffende Regeln geltend, nach welchen von den authentischen, der *Tonus* I. und VII. einen ganzen Ton, der III. eine grosse Terz und der V. einen halben Ton in der Tiefe,

von den plagalischen, der *Tonus* II. selten, desto häufiger aber der IV. einen halben Ton, der VI. und VIII. einen ganzen Ton in der Höhe, zu ihrer Octav hinzusetzen durften (vergl. Forkel, Gesch. II. 172). Ein Gesang, der die Grenzen des seinem Tone gestatteten *Ambitus* ausfüllte, hiess *Cantus perfectus;* wenn er sie nicht ausfüllte, sondern oben oder unten oder an beiden Enden zugleich einige Töne unberührt liess, hiess er *imperfectus*; und wenn er sie überschritt, *plusquamperfectus* — Ausdrücke, welche wahrscheinlich als Gesangüberschriften dienten, um den minder geübten Sänger vor einer zu hohen oder zu tiefen Intonation zu warnen (Mart. Agricola, Ein kurtz deudsch Mus. 1523. Blatt 28—32; Antony, Arch. liturg. Lehrb. des Gregor. Ges. 1829, S. 19). Ausserdem unterschied sich vom authentischen und plagalischen Tone noch ein sogenannter gemischter Ton, *Tonus mixtus, neutralis,* durch seinen *Ambitus.* Dieser *Tonus mixtus* entstand, wenn ein authentischer Ton den unteren Theil seines plagalischen, und wenn ein plagalischer Ton den oberen Theil seines authentischen berührte. — Jene vorhin angeführten Regeln für den *Ambitus* verloren zwar allmälig an Geltung, doch hat man auch noch im 16. Jahrh. den Umfang von 10—12 Tönen innerhalb einer Melodie nicht gar häufig überschritten, wenn auch einzelne Tonsetzer 13—15 Töne wagten. Für die das Liniensystem übersteigenden Töne bediente man sich in der Notirung der Hülfslinien, häufiger aber noch der Aenderung des Schlüssels. Palestrina hat für keine Stimme mehr als 9—10 Töne in Anspruch genommen. Nach Feststellung unserer heutigen Dur- und Molltonart aber wurde der natürliche Umfang der Gesangstimmen und Instrumente die einzige der Melodie gesteckte Grenze. — Fernere Anwendung hat das Wort gefunden *b*) auf die Tonart, in Bezug auf deren leitereigenen Intervalleninhalt: Man nennt den Intervallencomplex, aus dem eine Octavgattung oder Tonart besteht, den *Ambitus* derselben (vergl. Joh. Dav. Heinichen, Generalb. i. d. Compos. Dresden 1728, an vielen Stellen). Ebenso in Hinblick auf den Umfang ihrer natürlichen Modulation, namentlich auf diejenigen Akkordverbindungen, welche diesen oder jenen Kirchenton ganz besonders characterisiren und von anderen unterscheiden. In diesem Sinne wendet man das Wort auch auf die leitereigenen Akkordverbindungen unserer modernen Dur- und Molltonart und deren Transpositionen an. Die Verbindungen der leitereigenen Akkorde machen den *Ambitus* der Tonart aus, treten leiterfremde Akkorde auf, so wird ihr *Ambitus* überschritten, sie sind *extra ambitum. c*) In der Fuge versteht man darunter den Umfang der Octav, welchen der Gefährte bei Beantwortung des Führers einzuhalten, demzufolge er, wenn der Führer mit *c g* authentisch anhebt, mit *g c* plagalisch und nicht mit *g d* zu antworten hat. Und *d*) den Kreis derjenigen Tonarten, in welche die *Fuga regularis* förmlich ausweichen und worin sie Tonschlüsse machen darf. Und zwar wird in der sogenannten 1) *clausula primaria* in die Quint; in der 2) *clausula secundaria,* wenn die Tonart Dur ist in die Sext, wenn Moll in die Terz; und 3) in der *clausula tertiaria,* wenn die Tonart Dur ist in die Terz, wenn Moll in die Sext cadenzirt. Alle anderen Cadenzen sind *extra ambitum* und werden *clausulae peregrinae* genannt (vergl. Mattheson, Neueröffn. Orch., Hamb. 1713, S. 147). Heutzutage gebrauchen wir das Wort auch *e*) gleichbedeutend mit Umfang ganz im allgemeinen, sowohl für den einer Melodie, als auch für den Abstand des höchsten Tones der Singstimmen und Instrumente von deren tiefstem Tone, oder für die Summe der ihnen überhaupt erreichbaren Töne. Dass man in der practischen Musik der äusserst hohen und äusserst tiefen Töne der Singstimmen und mancher Instrumente entweder garnicht oder doch nur verhältnissmässig selten und auch dann nicht gerade andauernd sich bedient, ist in den die einzelnen Stimmgattungen und Instrumente betreffenden Artikeln erklärt. Und ebenso an anderem Orte erinnert, dass der *Ambitus* der gesammten, in der Musik gebräuchlichen Töne acht Octaven, von C_2—c_5 umfasst. Zu Guido's Zeit betrug er nur 20 Töne, von G e_2. Dufay soll ihn bis auf 34 Töne von G_1—e_3 erweitert haben, doch ist nichts Gewisses hierüber zu sagen. Seine vierstimmigen Vocalsätze überschreiten wenigstens einen Gesammtumfang von 21 Tönen nicht.

Ambrosianischer Gesang. Die älteste Art christlich kirchlichen Gesanges, über die wir Nachrichten haben, so benannt nach Ambrosius, Bischof zu Mailand, der ihn im Jahre 386 eingeführt haben soll. Die herrschenden Ansichten von seiner eigentlichen Beschaffenheit gründen sich mehr nur auf Vermuthungen als auf sichere Kenntnisse. Fast mit Gewissheit anzunehmen ist, dass er ein noch einfacherer Gesang gewesen als

der Gregorianische, und es scheint mindestens zweifelhaft, ob eine wirkliche Melodie im eigentlichen Sinne ihm zugeschrieben werden darf. Man kann eher vermuthen, dass der Sprechton darin vorgeherrscht, die Stimme den Anfangston im wesentlichen festgehalten und nur am Ende des Verses eine melodische Biegung oder auch wohl mitunter eine Art Neuma gemacht habe — eine Art recitirenden Vortrags, welche in unseren Collecten und Responsorien bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat. Gregor soll die Ambrosianische Vortragsweise auch nur für diese beiden Gattungen von Ritualgesängen beibehalten haben, indem sie ihm für Psalmen und Hymnen, wofür sie vor ihm ebenfalls gedient hatte, zu einfach erschien. Bestimmte und abgeschlossene Tonreihen aber müssen dem Ambrosianischen Gesange nichtsdestoweniger als Grundlage gedient haben, wenigstens soll Ambrosius aus den griechischen Octavgattungen vier für seinen Gesang ausgewählt haben, nämlich die Phrygische *D—d*, Dorische *E—e*, Hypolydische *F—f*, und Hypophrygische (ionische) *G—g*, von den alten Schriftstellern christlicher Zeit *Protus*, *Deuterus*, *Tritus* und *Tetrardus tonus* (erster, zweiter, dritter und vierter Ton) und auch mit den griechischen Provinzennamen, aber in veränderter Ordnung (Dorisch *D—d*, Phrygisch *E—e*, Lydisch *F—f*, und Mixolydisch *G—g*, s. Tonart II) benannt. Doch wissen wir nichts Gewisses von der Anwendung dieser Tonarten im Ambrosianischen Gesange. Ob Ambrosius seine Gesänge zu notiren verstanden hat, ist ebenfalls zweifelhaft[1]; doch lässt sich annehmen, dass er der griechischen Notation sich bedient habe, die ihm doch bekannt gewesen sein muss, da die ganze italienische Musik des Mittelalters von der griechischen Theorie ausging. Jedenfalls aber mag die Aechtheit des Gesanges bald sich verloren und durch die unvollkommene Ueberlieferung mannigfache Entstellung sich eingeschlichen haben, weshalb Gregor späterhin sich veranlasst sah, eine Reinigung und Erneuerung des Kirchengesanges vorzunehmen, wobei dann allerdings das, was vom Ambrosianischen Gesange bis dahin noch etwa ächt und unverfälscht sich erhalten haben mochte, in der neuen Gesangsart aufgegangen sein wird. Vom Gregorianischen Gesange unterschied sich der Ambrosianische, neben der unzweifelhaft noch beiweitem einfacheren Melodie, besonders durch seine metrische Einrichtung. Der Gregorianische *cantus choralis* war *planus*, bestand nur aus Noten von gleicher Zeitdauer, der Ambrosianische Gesang hingegen hatte, ähnlich der hebräischen Psalmodie, geregelte metrische Länge und Kürze, dem Sprachaccent entsprechend, eine Eigenschaft, die ebenfalls die Ansicht unterstützt, dass er mehr eine erhöhte Declamation gewesen sei, und als solche mehr das Sprachmetrum als die melodische Biegung berücksichtigt habe.

Ambrosianischer Lobgesang wird der uralte, in allen Kirchen bis auf heutigen Tag gebräuchliche Lobgesang *Te deum laudamus* genannt, weil man die Dichtung desselben dem Bischof Ambrosius von Mailand ehemals zugeschrieben hat. Der Sage nach soll er bei Augustins Taufe von ihm und Augustin selbst gesungen und beiden auf einmal eingegeben sein. Spätere Forschungen aber haben bis zu völliger Sicherheit erwiesen, dass er ein ursprünglich orientalischer, durch die griechische Kirche an die lateinische übergegangener Hymnus ist. Vergl. Rambach, Anthologie christl. Kirchenges. I. 91 f.; Fortlage, Gesänge christl. Vorzeit S. 367. Ambrosius genoss einen solchen Ruhm als Hymnendichter, dass man lange Zeit nach ihm Hymnen, die den seinigen bezüglich der Versart nachgebildet waren, Ambrosianische Hymnen nannte, sogar den Ausdruck *Ambrosianus* gleichbedeutend mit *Hymnus* überhaupt gebrauchte.

Ambubajae, herumziehende syrische Pfeiferinnen, die nach Forkel (Gesch. d. M. I. 503, Anm.) »neben ihrem musikalischen Gewerbe noch ein anderes trieben, das nicht unter dem Schutze der Musen steht; daher sie Sueton im 27. Cap. seines Nero mit den Priesterinnen der *Venus vulgivaga* in eine Reihe stellt«.

Ame (Seele), französische Benennung der Stimme oder des Stimmstockes in den Geigeninstrumenten. S. Geige *C b*.

Amoll. Diejenige unserer modernen zwölf Molltonarten, für welche der Ton *A* als Grundton angenommen ist. Indem sie zur richtigen, der Natur der weichen Tonart entsprechenden Herstellung ihrer Scala keiner Versetzungszeichen bedarf, sondern nur die diatonischen Intervalle der Cdur Tonart, deren Mollparallele sie ist, enthält, wird sie in

1) Von seinem *Antiphonale* sollen noch im späteren Mittelalter Abschriften mit Noten vorhanden gewesen sein, aber man weiss von deren Beschaffenheit ebensowenig etwas Sicheres.

der Reihenfolge der Molltonarten im Quintencirkel als die erste angesehen. Ihre Scala heisst: *A H C D E F G;* dass die siebente Stufe, hier wie in allen anderen Molltonarten, um einen halben Ton erhöht, als grosse Septime behandelt werden muss, wenn sie als Leitton zu dienen hat, kann hier als bekannt vorausgesetzt werden, ist auch unter Tonart näher erklärt.

Amorevole und

Amoroso, Vortragsbez., lieblich, liebenswürdig, zärtlich; fordert gleich *Amabile*, womit es einerlei Bedeutung hat, eine gemässigte und sanfte Bewegung und einen rührenden und zarten Ausdruck in der Melodie, dessen wegen die Noten mehr zusammengeschleift als abgestossen, und die Accente, wennauch merklich, so doch nur sanft betont werden.

Amor-Schall nannte der Kaiserl. russ. Hofmusikus und Waldhornist Kölbel ein von ihm um 1760 erfundenes Horn, welches, vermöge einer Anzahl Klappen und eines auf den Schalltrichter passenden halbrunden Deckels, vollständige Chromatik besass und aus allen Tonarten zu spielen gestattete. Als er es nach zehnjähriger Arbeit zustande gebracht, hat er mit vielem Beifall sich darauf hören lassen. Man benutzte aber seine Erfindung nicht weiter, wahrscheinlich weil sie an manchen Unvollkommenheiten gelitten haben wird, und weil man durch das sogenannte Stopfen dem Horne Töne, die es von Natur nicht besitzt, auf eine einfachere Art abzugewinnen lernte. Seit 1814 haben ausserdem die Stölzel'schen Ventile alle älteren Versuche, dem Horne eine chromatische Scala zu geben, bei weitem überflügelt.

Ampeira, einer der fünf Theile eines Lobgesanges auf den Apollo, in welchem sein Sieg über den Drachen Python verherrlicht wurde und womit die Sänger bei den zu Delphi abgehaltenen Pythischen Spielen um den Preis stritten. Forkel, Gesch. I. 209.

Amphibrachys, ein dreisilbiger metrischer Fuss, aus einer Länge zwischen zwei Kürzen (⏑ – ⏑) bestehend. S. Metrum.

Amphichordum, s. Lira barberina.

Amphimacer (*Creticus*), ein dreisilbiger metrischer Fuss, aus einer Kürze zwischen zwei Längen (– ⏑ –) bestehend. S. Metrum.

Anabasis (von *ἀναβαίνω, ascendo*), ein musikalischer Satz, welcher etwas in die Höhe steigendes ausdrückt oder schildert; z. B. zu den Worten: Er ist aufgefahren gen Himmel.

Anacamptos, bei den Griechen eine Folge von abwärts steigenden Tönen.

Anacara, eine Heerpauke; *Anacarista*, ein Heerpauker.

Anacrusis, *a*) ein Theil des unter Ampeira erwähnten fünftheiligen Gesanges, mit welchem bei den pythischen Spielen um den Preis gestritten wurde. — *b*) In der Metrik ein aus einer oder zwei Kürzen vor einer accentuirten Länge bestehender Aufschlag, ein Auftakt.

Anapaest, ein dreisilbiger metrischer Fuss, aus zwei Kürzen vor einer Länge (⏑ ⏑ –) bestehend, der umgekehrte *Dactylus*. S. Metrum.

Anaphora, bei den alten Griechen, die ein- oder mehrmalige Wiederholung eines kürzeren oder längeren musikalischen Satzes.

Anarmonia (griech.), ein Missklang, eine missklingende Tonfortschreitung oder Tonverbindung, Disharmonie.

Anblasen, *a*) im allgemeinen das Hervorrufen des Klanges an einem Blasinstrumente oder an einer Orgelpfeife durch Hineinblasen von Luft, das Intoniren; *b*) der erste Versuch, den man mit einem neuen Blasinstrumente hinsichts der Ansprache und Reinheit seiner Töne macht. Vergl. Ausblasen und Ausspielen.

Anche, französische Benennung des Schalmeyenmundstückes oder Oboenrohres.

Andamento, *a*) im allgemeinen ein Gang, eine Bewegung (*andare*, gehen); *b*) speciell eine Gattung lang ausgesponnener Fugensubjecte, welche nicht nur alle Stufen der Haupttonart durchlaufen, sondern bisweilen auch die nächstverwandten Nebentonarten berühren, und hinsichts der Rhythmik und Notenfiguren aus mehreren Theilen oder Gliedern bestehen.

Andante, Vortragsbez., gehend, zeigt eine gemässigte Tempobewegung an, welche zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält, und hiermit übereinstimmend, einen Ausdruck im Vortrage, dessen wesentlicher Grundzug Gelassenheit und Ruhe ist. Denn die Gemüthsbewegung im *Andante* pflegt nicht leidenschaftlich stark erregt, weder in Gefühle der Unlust tief versenkt, noch durch Gefühle der Lust lebhaft angefeuert zu sein, sondern einen ruhigeren und bequemeren Verlauf zu nehmen. Dem entsprechend ist auch der ganze Vortrag gemässigt; scharfe Accentuation und starker Anschlag des Tones, wie ein grosses Pathos sie fordert, kommen nicht vor, es sei denn, dass der Tonsetzer, veranlasst von einer besonderen Modification der vorhandenen Empfindung, ausdrücklich einen höheren Grad der Stärke vorschreibt. Für manche Tonstücke, deren Character an sich bestimmt ist, hat das Wort *Andante* zwar mehr nur die Bedeutung einer Tempobezeichnung; immerhin aber wird auch hier doch das Tempo durch den Inhalt bestimmt, also folglich auch die Vortragsart. — Ausserdem gebraucht man den Ausdruck *Andante* sehr gewöhnlich als Hauptwort zur Benennung für Tonstücke von dem eben beschriebenen Character. Man sagt das *Andante* in C, D dur, oder das *Andante* der Sonate etc.

Andantino, Vortragsbez., Diminutiv von *Andante*, kommt der Vortragsart nach im ganzen mit letzterem ziemlich überein, nur dass die Tempobewegung etwas, mitunter aber auch merklich geschwinder ist, dem *Allegretto* mehr sich nähert.

Anemochord, s. Animo-Corde.

Angeben (den Stimmton angeben), nennt man beim gewöhnlichen Einstimmen der Instrumente die Intonation des Stimm- oder Gabeltones, nach welchem jedes einzelne Instrument genau gerichtet werden muss, um eine präcise Zusammenstimmung aller bei der Musik betheiligten Instrumente zu erhalten. In der Kirche wird der Stimmton von der Orgel, im Concertsaale oder in der Kammermusik vom Flügel (wenn ein solcher gebraucht wird) angegeben; und zwar pflegt man den ganzen *D*-Akkord anzuschlagen, weil alle Bogeninstrumente die leeren Saiten *D* und *A* haben. Wo kein Claviaturinstrument vorhanden ist, wird nach dem a_1 der ersten Geige oder eines Blasinstrumentes (im Orchester gewöhnlich der Oboe) eingestimmt. Uebrigens pflegen die meisten Musiker (namentlich die Geiger) den Ton so genau im Gehöre zu haben, dass sie eines mechanischen Hülfsmittels wie Stimmgabel oder Stimmpfeife zum Einstimmen gar nicht bedürfen.

Angehaltene Cadenz, der Orgelpunkt. S. daselbst.

Angelica, *vox angelica* (Engelstimme), ein der *vox humana* ähnliches, zart intonirtes Rohrwerk in der Orgel; nach Adlung (mus. Gelahrth. S. 467, Anm.) vom Orgelbaumacher Ratz zu Mühlhausen im Elsass erfunden, auch von Stumm in Sulzbach mehrfach verfertigt.

Angelique, ein ehedem in England gebräuchliches, jetzt aber veraltetes lautenartiges Saiteninstrument, einchörig mit Darmsaiten, die in stufenweiser Folge gestimmt waren, bezogen.

Angenehm nennen wir, was unsere Empfindung und Sinne in einer Wohlgefallen erweckenden und daher begehrenswerthen Weise unterhaltend beschäftigt. Tiefe Ideen, heftige Leidenschaften, kunstvolle Verwickelung in Plan und Darstellung gehören nicht in den Bereich des Angenehmen; zwar können sie Wohlgefallen erwecken und begehrenswerth sein, ihre Absicht aber geht tiefer als auf eine bloss unterhaltende Beschäftigung. Das Angenehme aber fordert einen bequem fasslichen Inhalt in leicht anschaulicher Form. Doch darf man die Fasslichkeit des Inhaltes ebensowenig mit Flachheit und Plattheit, wie die Anschaulichkeit der Form mit geistlosem Schematismus verwechseln; Beschäftigung hiermit kann weder unterhaltend noch begehrenswerth, folglich auch nicht angenehm sein. Denn eben wie eine wohlgefällige Erregung der Empfindung, gewährt das Angenehme auch zugleich Befriedigung des guten Geschmackes, welche das Flache nie zu gewähren im Stande ist. Will der Tonsetzer daher in einem Werke das Angenehme herrschend machen, so muss er in der Melodie leicht fasslicher Tonführungen von gefälligem Inhalte sich bedienen, in der Darstellung der grössten Ungezwungenheit sich befleissigen, dem Rhythmus im Grossen einen recht leichten Fluss geben, das heisst, die rhythmischen Theile (als Sätze, Perioden) nicht aus zu ungleichen Gliedern zusammensetzen, wodurch die Uebersichtlichkeit und Einfachheit beeinträchtigt

werden könnte; ferner muss er die Harmonie in leicht fasslichen, natürlichen Akkordfolgen mit Vermeidung zu vieler Dissonanzen und zu künstlicher Verflechtung der Stimmen fortschreiten lassen, und alles zu starke Auftragen greller Schatten- und Lichteffecte, hinsichts der Klangfarben und dynamischen Stärkegrade und Gegensätze, vermeiden.

Angloisen, englische Tänze und Tanzmelodien, von lebhaftem Character und verschiedener, bald mehr bald weniger geschwinder Bewegung, in sowohl gerader als auch ungerader Taktart. Die Melodie hat beständig geradzahlige rhythmische Theile, die von einander durch stark markirte Einschnitte gesondert sind, ist kräftig, munter und voller eigenthümlicher Einfälle, die jedoch ungesucht und ungekünstelt erscheinen müssen und den schönen Fluss der Melodie nicht beeinträchtigen dürfen. »Die Haupteigenschaft der Angloisen ist, mit einem Wort, der Eigensinn; doch von ungebundener Grossmuth und edler Gutherzigkeit begleitet«, sagt Mattheson[1]. Derselbe Schriftsteller theilt sie in drei Klassen, *a*) die Countrydances, welches so viel bedeutet als Tänze, die unter dem Landvolke in den verschiedenen Provinzen gebräuchlich sind. Die früher gebräuchlichen sogenannten Hops-Angloisen sind eine Gattung der englischen Tänze, die aber mehr durch die Touren und Schritte, als durch einen besonderen Character der Musik sich unterscheiden. *b*) Die Ballads, abgeleitet von *ballet*, in England aber eigentlich melismatische Oden oder Lieder, mit vielen Strophen, die zwar hauptsächlich zum Singen gesetzt, doch auch bisweilen zum Spielen und Tanzen gebraucht werden, gleich den französischen Vaudevilles. *c*) Die Hornpipes, schottischer Abkunft, im Tripeltakt stehend, »haben bissweilen so was ausserordentliches in ihren Melodien, dass man dencken möchte, sie wären von den Capellmeistern am Norder- oder Süder-Pol verfertiget worden. Wer sie indessen zu untersuchen die Mühe nehmen, und was er daraus begriffen, zu rechter Zeit wohl anwenden will, wird auch davon seinen Nutzen ziehen können«. Im Vollkommenen Kapellm. von Mattheson steht S. 229 ein erster Theil, der hier als Beispiel folgen möge:



Man spielt sie in Schottland auf der Sackpfeife.

Angoscioso, angoscevole, Vortragsbez., ängstlich, angstvoll; *con angosciamento*, mit Aengstlichkeit.

Anhängestock oder -platte im Pianoforte, s. Pianoforte *A* 3.

Anhang, s. Coda.

Animato, s. Animoso.

Animo-Corde, Anemochord, ein Claviatursaiteninstrument, dessen Saiten durch einen mittels Blasbälge erzeugten Windstrom zum Klingen gebracht werden. Es ist von einem geschickten Clavierbauer zu Paris, Johann Jacob Schnell aus dem Würtembergischen, erfunden. Die erste Idee zu einem Saiteninstrument, dessen Klangerzeugung durchaus Wirkung der Pneumatik sein sollte, gab ihm eine in der freien Luft hängende Harfe. Nach vierjähriger Arbeit mit acht Gehülfen kam sein Animo-Corde im Jahre 1789 zu Stande und erhielt den Beifall aller Kenner sowie der Akademie der Künste und Wissenschaften. In der Leipziger Allgem. musik. Zeitung, Jahrg. I. S. 39—44, befindet sich, nebst einigen Lebensnachrichten über den Erfinder, eine ausführliche Beschreibung (Taf. I auch eine Abbildung) dieses Instrumentes, von Christmann, der Nachstehendes entnommen ist: der Umfang beträgt fünf volle Octaven, seine Länge 7 Fuss, die Breite 4½ Fuss und das Fussgestell 2 Fuss französisch Maass. Es ist durchgehend dreichörig bezogen und die Saiten der oberen drei Octaven sind mit Seide übersponnen. Demungeachtet kann man es als ein gewöhnliches Flügelinstrument gebrauchen, nur dass seine Wirkung dann viel schwächer ist als die eines bekielten Flügels. Die innere mechanische Einrichtung ist ein Geheimniss des Erfinders. Zwei Blasebälge geben den erforderlichen Wind, der beim Niederdrücken der die Ventile öffnenden Tasten in einer genau berechneten Stärke an die Saiten dringt, sie in Schwingungen

1) Kern melod. Wissensch. S. 117 f.

versetzt »und eine so schmelzende Intonation derselben erzeugt, dass sie sich nur fühlen aber nicht beschreiben lässt«. Ausserdem sind zwei Fusstritte angebracht, mittels welcher man die Ventile nach und nach öffnen kann, so dass eine ähnliche Klangwirkung entsteht, als ob die Harmonie aus einiger Entfernung sich nähere. Dicht unter der Claviatur befinden sich mit den Knien zu regierende Vorrichtungen zum *crescendo* und *decrescendo*. Uebrigens verträgt das Instrument nur einen langsamen Vortrag, ist besonders brauchbar für gebundene Spielart, als Begleitung einer Singstimme aber soll es jedem anderen den Vorrang streitig machen.

Animoso, *Animato*, Vortragsbez., beseelt, belebt, beherzt; fordert je nach der Characterbeschaffenheit des so überschriebenen Satzes einen mehr oder weniger muntern und bestimmt accentuirten Ausdruck.

Ankteriasmos, s. Castrat, Anm. 1.

Anlage. *a*) Terminus für den Entwurf eines Kunstwerkes. Kaum von irgend einer anderen Art Kunstthätigkeit herrschen im gewöhnlichen Leben unklarere und verworrenere Vorstellungen, als von der des Componisten. Die meisten Kunstfreunde sind gewohnt, das Tonwerk allein auf ihr Gefühl wirken zu lassen, ohne mit dem Gedanken sich zu beschäftigen, wie es zugeht, dass der Eindruck, den das Werk in der That auf das Gefühl macht, nicht ein nur momentaner, ungleicher und unklarer, sondern durch den ganzen Tonsatz hindurch, ungeachtet der Mannigfaltigkeit seiner Modificationen, doch ein im Grossen und Ganzen fester und bestimmter, also Resultat einer wirklich planmässigen Entwickelung ist. Man ist überwiegend häufig gewohnt, das Tonwerk rein als Product von Stimmungen und Gefühlen anzusehen, die den Tonsetzer überfallen, ohne dass er selbst Rechenschaft sich zu geben vermöchte, warum und woher sie kommen und wo sie bleiben. Product des Gefühles ist nun das Tonwerk allerdings, aber des kunstgemäss entwickelten und mit Phantasie und Vorstellungskraft Hand in Hand gehenden Gefühles. Stoffe der Tonkunst sind allein Gefühle, aber völlig unbewusst und gestaltlos hinsichts ihres Ursprunges und ihrer Entwickelung können sie nicht sein, sonst würde ihr Product, das Tonwerk, ein entsprechend verschwommenes und gestaltloses Wesen annehmen; sondern sie müssen einer höheren Vernunftordnung sich unterwerfen, ohne welche sie kunstgemässer Veranschaulichung nicht zugänglich werden, das heisst, ihr ganzer Verlauf mit allen Modificationen muss im Tonwerke als ein geordneter Hergang, als einheitliche planmässige Entwickelung erscheinen. In solche planmässige Entwickelung darf nur aufgenommen werden, was auch wirklich mit den Grundgedanken und Stimmungen vereinbar ist; alles was als fremd und ungehörig die Entwickelung aufhält, muss ausgeschlossen bleiben. Das künstlerisch gebildete Gefühl unterscheidet hier sehr scharf und richtig, auch wenn dem Verstande die Erklärungen dafür fehlen. Nun erfährt aber jeder an sich selbst, welche mannigfaltigen Modificationen in der Erscheinungsform ein Gefühl annehmen kann, ohne darum seinen Inhalt zu wechseln; wie es mit verwandten Gefühlen sich vermischt, auch Contraste aufnimmt, jedoch nur um dadurch verdeutlicht, nicht aufgehoben zu werden. Jedes Gefühl und jedes einen Gefühlsgang versinnlichende Tonwerk ist daher etwas aus einem Grundleglichen mit seinen verwandten Modificationen und einheitlichen Gegensätzen Zusammengesetztes. Die Art dieser Zusammensetzung aber kann unendlich verschieden sein, je nach den Veranlassungen, die das Grundgefühl und die Nebengefühle, sowie deren Ausdruck durch Töne und Tonbilder hervorrufen, und die Art, Stärke und Reihenfolge derselben bestimmen, wobei nun wiederum die Individualität dessen, der diese Gefühle hat, einen sehr wesentlich und mannigfaltig mitbedingenden Einfluss übt. Wie nun aber schon im gemeinen Leben jeder nicht ganz niedrig stehende Mensch bei seinen Handlungen bestimmte Zwecke hat, die er durch diese Handlungen zu erreichen wünscht, und wie es niemand einfallen kann auf die Mittel zur Erreichung eines Zweckes zu denken, dessen er selbst sich nicht bewusst ist — ebenso nothwendig muss denn doch auch wohl der Tonkünstler, wenn er ein Kunstwerk hinstellen will, seiner ästhetischen Absichten sich bewusst sein. Das heisst, er hat sich im voraus klar zu werden über den Gegenstand seiner Darstellung, über die Mittel zur Erreichung einer höchstmöglichen Richtigkeit und Anschaulichkeit derselben, und über die Wirkung, die er hervorzubringen beabsichtigt. Sonach hat er, nachdem er über das Grundgefühl und die Haupttongedanken mit sich einig geworden ist, zuerst die Entwickelung derselben, das Hinzu-

treten der Nebengefühle und Nebenthemen, die Modificationen, Contraste u. s. w. zu ordnen. Hiefür geben ihm übrigens die vorhandenen musikalischen Formen (als Sonate, Arie u. s. w.) ziemlich deutliche Grenzen und Gliederungen. Wie weit nun mit dieser ersten Anlage und Anordnung des Gefühlsinhaltes eines Tonwerkes auch zugleich die musikalische Erfindung und Bildkraft Hand in Hand geht und die vorgestellte Gefühlsbewegung gleich in Tonbewegung umsetzt, oder als solche direct erscheinen lässt, ist natürlich nicht zu sagen. Es kann möglich sein, dass die entsprechenden Tongedanken zugleich mit und aus dem vorgestellten Gefühle fertig entspringen, so dass nichts mehr daran zu bessern ist; es ist andrerseits aber auch bekannt, wie langsam häufig, selbst die höchste Genialität vorausgesetzt, der vollständig treffende musikalische Ausdruck für etwas an sich bereits lebhaft Gefühltes sich einstellt. Es ist bekannt wie lange Beethoven z. B. an seinen Hauptthemen herumgebildet hat, bis es ihm gelungen, ihnen die seinen Absichten vollkommen entsprechende Gestalt zu geben. Die Bildkraft richtet sich aber zuerst auf die Hauptmomente, die Ordnung und Klärung der Hauptempfindungen und die Erfindung der Hauptthemen. Sind diese und nach ihnen auch die Nebengedanken gewonnen, so wird die fernere, übrigens jetzt schon durch die Themen bis zu einem hohen Grade bedingte, Entwickelung überlegt. Und zwar zuerst die ganze Eurhythmie des Satzes im Grossen, die Verhältnisse der einzelnen Theile zu einander, die rhythmische Gruppirung der Perioden und Periodengruppen, die Mischungen von einheitlicher und gegensätzlicher Bewegung, die Hebungen und Senkungen der Höhepunkte und Ruhemomente, die grossen dynamischen Lichter und Schatten. Auch die thematische Ausgestaltung der Themen gehört wenigstens theilweise ebensowohl schon der Anlage als der Ausführung an. Gewöhnlich hat der Componist die bis hierher gediehene Anlage nur innerlich in sich ausgebildet und behalten, oder nur die einzelnen Hauptthemen und Motive notirt, und die schriftliche Anlage der Partitur erfolgt erst jetzt. Es werden dann in dieselbe zuerst die Hauptthemen und Hauptstimmen eingetragen, für alles übrige, was noch keine deutliche Gestaltung gewonnen hat, bleibt freier Raum. Nach und nach wird das Fehlende hinzugefügt, so dass der Tonsetzer, wenngleich auch vieles nur erst in seinen wesentlichen Momenten angedeutet ist, den Faden der Entwickelung doch bereits in der Partitur zu erkennen vermag. Alles ins Einzelne Gehende bleibt der Ausführung (s. daselbst) überlassen, die man übrigens von der Anlage nicht so durchaus genau, als eine nur auf dieselbe folgende und mitunter nicht auch mit ihr zusammenfliessende Thätigkeit, scheiden kann. — Die Anlage enthält also die wesentlichsten Theile des Tonstückes. Alle Vollkommenheiten desselben, die nicht schon in der Anlage enthalten sind, können, so vortheilhaft sie dem Ganzen auch sein mögen, doch mehr nur als zufällige Schönheiten betrachtet werden, an deren Stelle etwa auch andere Schönheiten stehen könnten. Ist die Anlage verfehlt, so wird das Werk, auch noch so reicher zufälliger Schönheiten ungeachtet, niemals den Kenner zu befriedigen im Stande sein, während dieses weit eher möglich ist, wenn bei einer gelungenen Anlage diese oder jene Einzelnheit weniger gut gerathen sein sollte. Jedes Kunstwerk erhält demnach seinen vorzüglichsten Werth durch die Vollkommenheit seiner Anlage; ein in dieser Hinsicht wohlgelungenes Product behält immer eine Bedeutung, auch wenn vieles in der Ausführung dem Zeitgeschmacke anheimfallen sollte. Freilich ist die Anlage auch das schwierigste und erfordert das meiste Genie; bevor man mit derselben völlig im Reinen ist, soll man nicht an die Ausführung gehen. —— Ausserdem gebraucht man das Wort Anlage *b*) als gleichbedeutend mit Fähigkeit. Jemand hat Anlage zu dieser oder jener Kunst heisst ebensoviel, als er besitzt die zur Erlernung und mit gutem Erfolge verbundenen Ausübung derselben erforderlichen Eigenschaften oder Fähigkeiten.

Anmuth, eine Gattung des Schönen, zu deren besonderen Merkmalen vor allen Dingen eine milde und ruhige Bewegtheit zu gehören scheint. Denn das Anmuthige wirkt nicht heftig erregend und anreizend, sondern stets mit wohlthuender Sanftheit anziehend auf unsere Empfindung und Sinne. Es ist ebenso weit entfernt von heftiger Leidenschaftlichkeit wie von strenger und ernster Erhabenheit; daher setzt es weder unsere Leidenschaften in Schwung, noch nöthigt es uns staunende Bewunderung ab. Sondern es muthet uns an, erweckt das Gefühl einer sanften Neigung, welches gar leicht eine Beimischung von jener Rührung erhält, die durch eine mit dem Anmuthigen beson-

ders gerne von uns verbundene Vorstellung von Unschuld und Reinheit nicht selten in uns erweckt wird. Auf die Empfindung und die Sinne wirkt es vorzugsweise, weniger auf den Geist, denn es ist überwiegend mehr sinnlicher als geistiger Natur, gehört mehr der Erscheinung als der Ideenwelt an. Wir sprechen von anmuthiger Form und Gestalt, weniger von anmuthigen Gedanken, oder verbinden mit letzteren wenigstens Vorstellungen, die auf die Sinne wirken. Darum aber ermangelt das Anmuthige noch keineswegs der Idealität, diese herrscht nur nicht vor, sondern verbirgt sich gleichsam hinter der Form, nur als ein schönes inneres Leben bekundende Reinheit der Gestaltung, feine Durchbildung der einzelnen Theile und harmonische Eurhythmie des Ganzen erscheinend. Fliessende Geschmeidigkeit und Rundung in Form und Bewegung fordern wir vom Anmuthigen unbedingt; alles was an Starrheit und Regungslosigkeit erinnert, widerspricht seinem Wesen. Mit dem Natürlichen hängt es sehr nahe zusammen, oder vielmehr das Natürliche gehört zum Anmuthigen, ohne dass darum alles Natürliche auch anmuthig wäre. Aber alles was den Gedanken an Künstlichkeit oder an ein nur conventionell Angenommenes erweckt, schliesst es aus; es muss stets geworden, darf nie gemacht erscheinen, und eine studirte Anmuth kann widerlich werden, selbst wenn sie durch eine glückliche Natur unterstützt wird, während die Anmuth durch Naivität gewinnt. Mit dem Ernste und der Hoheit kann sie ebensowohl verbunden sein wie mit der Heiterkeit, und die durch sie gemilderte und veredelte Trauer kann den höchsten Grad des Rührenden erreichen. Eine Vorstufe zum Anmuthigen, doch namentlich an Inhalt noch weit unter ihm stehend, ist das A n g e n e h m e; eine Steigerung in mancher Hinsicht, doch überwiegend nur nach der sinnlich-äusserlichen Seite hin, das was wir G r a z i e nennen. Es fällt uns schwer von der Grazie einen Nebenbegriff von Zierlichkeit, Verfeinerung und einer gewissen Art des Anreizenden zu trennen, auf Grund dessen wir die Anmuth als eine Eigenschaft von höherem ästhetischem Werthe, nicht umgekehrt (wie H a n d, Aesthetik 1837, I. 289) die Grazie als höchste Vollendung des Anmuthigen, ansehen. Das Graziöse hat etwas Accentuirtes, um nicht zu sagen Herausforderndes, das Anmuthige hingegen erscheint vollkommen harmonisch abgerundet, fliessend und durchaus anspruchslos.

Ansa, bei den älteren lateinischen Autoren das Griffbrett eines Instrumentes.

Ansatz. Die besondere Art des Ansetzens der Blasinstrumente an die Lippen und die eigenthümliche Haltung, in welche letztere bei Erzeugung der verschiedenen Töne und Tonlagen gebracht werden. Beim Horne und der Trompete, welche keine Tonlöcher haben, entstehen sämmtliche Töne der Scala nur durch die veränderte Art der Stellung und Schwingung der Lippen, daher ein jeder Ton eine besondere Haltung derselben verlangt, und der Ansatz bei diesen Instrumenten vorzugsweise schwierig ist. (Näheres unter H o r n.) Ebenso werden bei den Blasinstrumenten mit Tonlöchern die höheren Ueberblasungen durch andere Arten des Anblasens hervorgebracht. Doch ist die ganze Sache derart, dass sie viel leichter practisch sich zeigen als beschreiben lässt; von der grössten Wichtigkeit ist sie, denn nicht nur die Ansprache des Tones, sondern auch ganz besonders die Güte desselben hängt davon ab. Gebraucht der Blasinstrumentist den Ausdruck »er habe keinen Ansatz«, so versteht er darunter übrigens noch nicht einen Mangel der zur Ansprache eines jeden Tones erforderlichen Lippenstellung oder der Fertigkeit dieselbe schnell und sicher anzunehmen überhaupt, sondern will damit nur sagen, dass zufällige Umstände, als zu starke Wallung des Blutes, ein allzutrockener Mund u. dergl., ihn momentan verhindern, die ihm sonst bekannten und geläufigen Vortheile mit Leichtigkeit zu benutzen.

Anschlag. *a*) Auf das Accentsystem des Taktes bezüglich, gleichgeltend mit gutem oder accentuirtem Taktgliede oder Gliedtheile. Anschlagende oder im Anschlage stehende Noten sind solche, die auf accentuirtem Taktgliede oder Gliedtheile stehen; hingegen werden die auf accentlosen Taktmomenten sich befindenden, nachschlagende oder im Nachschlage stehende genannt. Man braucht zuweilen für accentuirte oder im Anschlage stehende Noten auch den Ausdruck i n n e r l i c h l a n g e, für accentlose oder nachschlagende, i n n e r l i c h k u r z e Noten; doch kann diese Benennung leicht das Missverständniss veranlassen, der Accent erfordere auch stets Noten von äusserer Länge, während er mit Länge und Kürze (Quantität) überhaupt nichts zu thun hat, sondern nur als ein der betreffenden Note beigelegtes Gewicht oder Nachdruck erscheint, der

übrigens unter Umständen auch nur mehr gefühlt als wirklich deutlich ausgedrückt wird. Er ist ein denkbar kurzer Moment, der ebensogut auf die kürzeste als auf die längste Note, und zwar immer nur auf den ersten Punkt des Eintrittes derselben fällt. Da man das Wort Anschlag in diesem auf den Takt bezüglichen Sinne mit Accent durchgehend gleichbedeutend zu nehmen hat, so gilt dafür auch alles unter Accent Gesagte, ebenfalls das die Gliedtheilaccente niederer Ordnungen Betreffende. Imgleichen alles was auf die Behandlung der Harmonie und der Dissonanzen sich bezieht, nämlich dass die letzteren regulair im Anschlage gebunden erscheinen müssen, d. h. nachdem sie im vorausgehenden Nachschlage des Taktes Consonanzen gewesen sind, durch Fortschreitung der anderen Stimmen im Anschlage Dissonanzen werden, und dann im folgenden Nachschlage sich auflösen. —— *b*) Seltener vorkommende Benennung der gewöhnlich Doppelschlag oder doppelter Vorschlag genannten Spielmanier, die aus zwei einer Hauptnote voraufgehenden Vorschlagsnoten besteht, deren eine eine Stufe unter und deren andere eine Stufe über der Hauptnote liegt (Beisp. *a*). Zuweilen liegt die erste der beiden Vorschlagsnoten auch mehr als eine Stufe unter der Hauptnote (Beisp. *b*).



c) Bei Tasteninstrumenten, die Art wie die Tasten mit den Fingern niederbewegt werden. Ein für Tasteninstrumente ebenso wichtiger Gegenstand wie die Bogenführung für die Geigen, indem beim Pianoforte nicht nur der Wohlklang und, wie auch bei der Orgel, die Deutlichkeit, sondern auch der geistige Eindruck des Vortrages wesentlich davon abhängen. Ein roher ungebildeter Anschlag ist gar nicht fähig, die feinen dynamischen Schattirungen, welche zur ausdrucksvollen Darstellung einer Tonfolge nothwendig gehören, herauszubringen; er vermag nicht einmal den Forderungen des bloss sinnlichen Wohlklanges nachzukommen. Hingegen setzt ein gut entwickelter Anschlag zwar nicht über geistige Mängel des Vortrages hinweg, beleidigt aber doch wenigstens nicht noch obenein das Ohr. Verschiedene Arten des Anschlages haben im Laufe der Zeiten sich geltend gemacht, doch behauptet vor allen anderen die mit sanft nach der innern Handfläche zu gebogenen Fingern und einem höher als das Fingergelenk getragenen Handgelenke, den entschiedensten Vorzug, indem sie durchaus freie Beweglichkeit aller Finger in allen Arten des Anschlages gestattet, vorausgesetzt dass die Unabhängigkeit der Finger ordentlich entwickelt ist. Auf die Orgel ist diese Handhaltung ebenso gut anwendbar; doch unterscheidet sich ihr Anschlag von dem am Pianoforte dadurch, dass er mehr ein sehr schnelles und bestimmtes Niederdrücken als wirkliches Niederschlagen der Tasten ist.

Ansprache, Intonation, ein Kunstausdruck, der, allgemein genommen, das Erklingen eines Tones überhaupt, er möge durch ein Instrument oder durch die menschliche Stimme erzeugt werden, bezeichnet. Ausserdem hat er verschiedene auf gewisse Arten der Angabe des Tones bezügliche specielle Bedeutungen. Man sagt ein Instrument oder der Ton desselben spricht gut an oder intonirt leicht, wenn der Ton in eben dem Momente, in dem die zu seiner Hervorrufung nöthige Verrichtung vorgenommen wird, auch wirklich erscheint. Solche präcise Intonation haben das Pianoforte, die Streichinstrumente, die meisten Blasinstrumente und Orgelpfeifen etc. Im Gegensatze dazu sagt man der Ton spricht nicht an, und verbindet mit diesem Ausdrucke zweierlei Bedeutung. Nämlich erstens, dass der Ton gar nicht zum Vorscheine komme, wie etwa bei einer Orgelpfeife, deren Aufschnitt aus Versehen zu gross gerathen, oder deren Construction sonst verfehlt ist, der also die Fähigkeit zur Klangerzeugung überhaupt mangelt; oder bei einem ganzen Register, welches zwar Klangfähigkeit besitzt, dem aber der Windzufluss durch Abstossen der Schleife entzogen ist; oder auch wie der Grundton auf dem Horne, der zwar im Instrumente liegt, aber nicht herauszubringen ist. Gewöhnlicher noch versteht man aber zweitens unter der Redensart, dass der Ton nicht anspreche, nur ein Verweilen der Intonation, ein nicht präcises Erscheinen desselben, indem nicht alle dazu erforderlichen Umstände in dem Momente, in welchem er eigentlich erklingen soll, zusammentreffen. Dieses nicht Ansprechen ist also nur gleichbedeutend mit schlecht Ansprechen. So spricht z. B. dieser oder jener Ton auf der

Oboe nicht mit der nöthigen Geschwindigkeit an, wenn das Rohr noch nicht dünn genug ausgearbeitet ist und dem feinen Drucke der Lippen nicht schnell genug nachgiebt. Und ebenso intoniren manche Orgelpfeifen schwer, wie die grossen 16 und 32füssigen Rohrwerke, deren schwere und starke Zungen nicht so vollkommen präcis in Schwingungen gerathen; und auch manche engmensurirte Flötenstimmen, die nicht nur schwer sondern auch zugleich unsicher intoniren, indem sie zum Ueberblasen geneigt sind. Ebenwie die Präcision gehört zu einer guten Intonation aber auch die vollkommene Reinheit. Bei manchen Instrumenten ist die letztere vom Spieler unabhängig, bei anderen hingegen ihm, wie auch bei der Stimme dem Sänger, in die Hand gegeben. Auf dem Claviere kann niemand einen unreinen Ton hervorbringen, es sei denn, das Instrument sei verstimmt, d. h. unrein intonirt. Der Geiger und Sänger hingegen haben die Reinheit der Intonation vollkommen in der Gewalt, und für sie ist dieselbe nicht nur Folge einer guten Naturanlage (eines guten oder reinen Gehöres), sondern auch sorgfältiger Studien. —— Man gebraucht den Ausdruck intoniren übrigens auch noch gleichbedeutend mit stimmen oder einstimmen, für das Fixiren eines Instrumentes auf eine bestimmte Tonhöhe. Man sagt, das Instrument sei auf einen bestimmten Ton intonirt, wenn dieser Ton entweder sein Grundton oder sonst ein Ton ist, nach welcher die Stimmungshöhe des Instrumentes sich richtet. Eine offene Orgelpfeife ist z. B. auf den Ton *C* intonirt, wenn sie ein Längenmaass von 8 Fuss, eine gedeckte, wenn sie ein Längenmaass von 4 Fuss hat. Ausserdem ist ein Instrument auf den Kammerton intonirt, wenn sein a_1 zu (ungefähr) 440 Schwingungen in der Secund bestimmt ist.

Anthem, englische Benennung einer bei uns fast allein durch Händel bekannt gewordenen Gattung von kirchlichen Tonstücken, deren gegenwärtiger Formbegriff mit dem ursprünglichen nichts weiter mehr gemein hat, als die Beziehung auf den Choral und liturgischen Gesang des Priesters. Der Wortabstammung nach (von ***Ant-hymn***, Gegen- oder Wechselgesang) war Anthem zuerst wohl nur gleichbedeutend mit Antiphonie, dann bis auf Henry Purcell (1658—95) die in England gebräuchliche Benennung für eine mit der Motette im wesentlichen übereinkommende Chorform, und erst von da ab, und zwar sowohl durch Purcell selbst als vorzugsweise durch Händel, bekam es seine gegenwärtige Gestalt, in welcher es als eine Art Mischform von Motette und unserer deutschen geistlichen Cantate erscheint. Von der Motette hat es die meist breit angelegten und ganz kunstmässig durchgeführten Chöre, ausserdem liegt ihm, gleich jener, stets ein biblischer Text unter; von der Cantate stammen seine Solosätze, mit denen die Chöre abwechseln, und die volle Instrumentalbegleitung. Dass Händel in dieser Gattung Meisterwerke von grosser Bedeutung geschrieben hat, ist bekannt. Vergl. Chrysander, Händel I. 459; Mattheson, Ehrenpforte S. 98, Anm.

Anthema, ein griechischer mit Gesang verbundener Tanz.

Anthologium, ist gleichbedeutend mit *Antiphonarium*.

Anthropoglossa, seltenere Benennung der *Vox humana* in der Orgel. (Adlung, Anl. z. m. Gel. S. 467.)

Antibacchius (*Palimbacchius*), ein metrischer Fuss, aus der Folge von einer Kürze auf zwei Längen bestehend: – – ⏑.

Anticipatio, Vorausnahme; s. daselbst.

Antienne, franz. Benennung der Antiphonie.

Antiphona, Antiphonie (*ἀντι*, *contra* und *φωνή*, *vox*, *sonus*: *Antiphonon*, gegen einander klingend; *vox reciproca*). *a*) Bei den Griechen eine Gattung der Symphonie, nämlich ein Gegen- oder Zusammenklang consonanter Intervalle, und zwar der Octav und Doppeloctav, welche Bryennius antiphonische Intervalle nennt, mit dem Grundtone (s. Paraphonie). —— *b*) In der christlichen Kirche, der schon in sehr früher Zeit beim öffentlichen Gottesdienste eingeführte Wechselgesang zwischen einer Stimme und einem Chore, oder zwischen mehreren (einstimmigen) Chören[1]. Solcher Wechselgesang ist unstreitig vom höchsten Alter, und ebensogut bereits den alten Juden, Aegyp-

1) *Antiphona dicitur vox reciproca, eo quod a choris alternatim cantatur: quia scilicet chorus, qui eam cepit, ab altero choro iterum eam cantandam suscipiat, imitans in hoc Seraphim, de quibus scriptum est: Et clamabant alter ad alterum: Sanctus sanctus sanctus Dominus Deus Sabaoth! etc.* Aureliani *Reomens. Musica*, Gerbert, *Script.* I. 60.

tern und anderen der ältesten Culturvölker, wie auch später den Griechen bekannt gewesen. Wer ihn zuerst in die christliche Kirche herübergenommen hat, scheint nicht bestimmt erwiesen zu sein; nach Theodoret ist es durch zwei Priester, Flavian und Diodorus, die unter Constantius zu Antiochien lebten, geschehen (vergl. auch Printz, histor. Beschr. der Sing- und Klingkunst Cap. 8, § 29); in Constantinopel soll Chrysostomus ihn eingeführt haben. Andere schreiben seine Einführung in die griechische Kirche dem heiligen Ignatius, Bischof von Antiochien (*quippe qui per quietem audivisset Angelos, ad eum modum vicissim Psalmos concinentes*, Praetor. *Synt.* I. 66); in die römische Kirche, nachdem er schon in der griechischen Kirche gebräuchlich gewesen, dem Ambrosius zu. Schon Plinius sagt, die Christen hätten eine Gewohnheit, Christo einen Lobgesang wechselweis zu singen, und wahrscheinlich ist, dass sie die Sitte Psalmen antiphonenartig vorzutragen, von den Therapeuten[2]) angenommen haben, wenngleich sie erst später mehrere Verbreitung in den Klöstern gefunden haben mag. Nachher, wahrscheinlich zu Ambrosius Zeit, wurde der allgemeine Begriff der Antiphonie, als Wechselgesang überhaupt, bestimmter begrenzt. Von da an verstand man darunter einen einzelnen der Bibel oder einem Kirchenvater entnommenen Vers, der von einer Stimme allein gesungen wurde und einem Psalm voranging, zu dem er hinsichts des Inhaltes in Beziehung stand. Der von einer Stimme intonirte Psalm selbst wird von Doppelchören wechselweise gesungen, am Schlusse desselben aber die Antiphon noch einmal vom ganzen Chore wiederholt[3]). Die Einflechtung der Antiphonen in die Psalmen wird dem Papst Siricius, der um 387 dem Damasus nachfolgte, zugeschrieben. Auch soll nach Forkel (Gesch. II. 188) an einigen Orten die Antiphonie nicht bloss am Schlusse, sondern auch nach jedem einzelnen Psalmenverse wiederholt worden sein. Die Psalmodie aber stand mit der Antiphonie in demselben Tone, und es ist möglich, dass letztere nur dem Zwecke, dem Chore durch einen einzelnen sicheren Sänger den Ton angeben zu lassen, ihren Ursprung verdankt. Dieser Zweck mag nach Forkel's Meinung in der Folge auch die Antiphonen-Sänger verleitet haben, nicht mehr so genau auf die Worte zu achten, sondern ihre Melodien nur auf einzelne Worte ohne Sinn und Verstand abzusingen. Nach und nach soll man sogar so weit gegangen sein, die Tonart der Antiphonie mit jeder Wiederholung zu ändern, worauf dann der darauf folgende Psalmenvers in eben demselben veränderten Tone gesungen werden musste. Es gab auch *Antiphonae directaneae*, die nicht von Wechselchören, sondern von einem und demselben Chore ununterbrochen gesungen wurden. — In der katholischen Kirche werden die Antiphonen eingetheilt in: *Antiphona ad introitum*, Eingangsantiphon zur Messe, *introitus*; *Antiphona Allelujatica*, in welcher statt des Psalmes das Alleluja mit der Antiphon wechselt; *Antiphona invitatoria*, das *Invitatorium*, als Wechselgesang mit dem 94. Psalm *Venite exultemus Domino*, der für jeden der acht Kirchentöne eine andere Melodie hat; *Antiphonae majores*, die grösseren, nämlich die sieben (sämmtlich mit O anfangenden) Wechselgesänge, welche sieben Tage vor der Geburt Christi, vom 17. December an, in der Vesper zum *Magnificat* gesungen werden. Endlich giebt es noch *An-*

2) Philo, der um 50 n. Chr. starb, giebt über den gottesdienstlichen Gesang der Therapeuten, einer jüdischen Secte seiner Zeit, Nachrichten. Nach gehaltenem religiösen Vortrage erhebt sich einer, um einen Lobgesang auf Gott zu singen. „Entweder einen den er selbst erfunden, oder einen alten von den früheren Dichtern; denn Maasse und Weisen hinterliessen jene Dichter in dreifüssigen Versen, bei Dankfesten zu singen, in Lobliedern, bei Trankopfern und vor dem Altar und, in unveränderter Versart, von Chören vorzutragen, sämmtlich in abwechselnden wohlgemessenen Strophen. Nach diesem thun auch andere desgleichen nach der Ordnung, indem alle mit vieler Ruhe aufmerksam zuhören, ausser am Ende beim Schlussgebete, wo sämmtliche Männer und Frauen ihre Stimmen erheben". Nach einem einfachen und frommen Mahle „stehen Alle auf, und es bilden sich zuerst in der Mitte des Speisezimmers zwei Chöre, der eine von Männern, der andere von Frauen". Jeder hat einen Vorsänger. Sie singen Hymnen auf Gott, in vielen Versmaassen und Weisen, bald mit ganzem Chor, bald in harmonischen Wechselgesängen. Und wenn nun jeder der beiden Chöre allein seine freudigen Empfindungen ausgesprochen hat, vermischen sie sich, zusammen einen Chor bildend „als Nachahmung jenes am rothen Meere versammelten, wo sowohl Frauen als Männer, von gemeinsamer Begeisterung ergriffen, einen einzigen Chor bildeten und Gott, ihrem Retter, Dankhymnen sangen, indem Moses den Gesang der Männer, den der Frauen Mirjam leitete. Diesem vorzüglich nachahmend, bildete der männliche und weibliche Chor der Therapeuten, indem in hinüber- und herübertönenden Weisen zum rauhen Tone der Männer der feine der Frauen sich mischt, eine harmonische und den Regeln der Musik wirklich entsprechende Symphonie". Dr. Joseph Levin Saalschütz führt in seiner vortrefflichen Schrift „Geschichte und Würdigung der Mus. b. d. Hebräern, 1829" S. 45 f. diese Stelle an aus Philo *Περὶ βίου θεωρητικοῦ ed. Francof. p.* 901 *sq.*

3) *Cum psalmodiis autem Antiphonae cantantur; secundum hujus enim Melodiae tonum Psalmodia intonatur ab uno unius Chori, et a duobus Choris alternatim cantatur, eaque absoluta, Antiphona ab omnibus perfecte repetitur et communiter canitur.* Praetor. *Synt.* I. 65.

tiphonae processionales und *rogationales*, die bei den Processionen und beim Gebete üblich sind. — In der lutherisch-evangelischen Kirche bestehen die Antiphonen nur in den wechselweisen Intonationen, welche der Priester vor dem Altare allein anstimmt, und den Responsorien, womit ihm entweder der Chor oder auch die ganze Gemeinde antwortet. »In der griechischen Kirche ist eine Art Antiphonen zu singen, welche man *Parakontakion* nennet. Nach derselben singen auf einmal zwei und hernach schweigen sie; darauf folgen zwei andere, die wieder singen und wieder schweigen, und so folgen immer wieder zwei andere, die da singen und wieder schweigen«[4]. Näheres Forkel, a. a. O.; Praetor. Syntagma I.; in den Lehrbüchern des gregor. Kirchengesanges von Antony, Münster 1829; Maslon, Breslau 1839.

Antiphonarium, *Antiphonale;* ein Buch, in welchem gewisse der beim katholischen Gottesdienste gebräuchlichen liturgischen Gesänge gesammelt und notirt sind; der Name kommt von *Antiphona* (s. daselbst). Es enthält die bei den Tagzeiten der *officii divini* oder canonischen Stunden üblichen verschiedenen Antiphonen und anderen Gesänge. Das *Gradual* enthält die Messgesänge, das *Psalterium* die Psalmen und Hymnen. Ursprünglich soll das *Antiphonarium* nur die Messgesänge enthalten haben (*Antiphona ad Introitum, Graduale, Tractum, Offertorium, Versiculos ad Communionem, et alia hujusmodi, quae in Missae Sacrificio a Choro cantari consueverunt*). Köhler, *Princip. Theol. liturg. Part. I. Cap. VI.* § III.

Antistrophe, s. Strophe.

Antispastus, ein metrischer Fuss, aus zwei Längen zwischen zwei Kürzen (⏑ – – ⏑) bestehend.

Antithesis, scheint bei den alten Tonsetzern das gewesen zu sein, was man gegenwärtig einen *Inganno* oder Trugschluss nennt.

Antode, die Melodie der Antistrophe. S. Strophe.

Antwort, der Gefährte (*comes*) in der Fuge (s. Fuge *A b*); überhaupt die nachahmende Stimme (*Risposta*) auch im Canon und in der Imitation. S. daselbst.

Apfel-Regal oder Knopf-Regal, ein veraltetes Rohrwerk in der Orgel, gewöhnlich im 4-, mitunter auch im 8-Fusston. Das Corpus besteht aus einer kleinen Röhre, worauf ein hohler kugelförmiger Knopf ruht, der, um dem Schalle Ausgang zu verstatten, mit kleinen Löchern durchbrochen ist. Seine Intonation ist sanft und still.

A piacere, *a piacimento*, Vortragsbez., nach Gefallen, willkürlich.

Apobaterion (griech.), ein Abschiedslied.

Apodipna, Gesänge, die bei den Griechen nach den Abendmahlzeiten gesungen wurden.

Apollo-Lyra, s. Psalmmelodicon.

Apollon, ein theorbenartiges Instrument, von welchem Walther und Gerber Nachricht geben. Es ist im Jahre 1678 von Prompt, einem Tonkünstler zu Paris, erfunden, war mit 20 Saiten bezogen, und soll nicht allein von angenehmerem Klange als die Theorbe, sowie zur Begleitung des Gesanges vorzüglich geeignet gewesen sein, sondern auch den Vorzug gehabt haben, dass man, ohne es umzustimmen, aus allen Tonarten darauf hat spielen können.

Apollonion, ein merkwürdiges Tasteninstrument, erfunden und um 1800 erbaut von Joh. Heinr. Völler aus dem Dorfe Angersbach im Hessen-Darmstädtischen. Es ist 5 Fuss lang, 3½ Fuss tief und beinahe 11 Fuss hoch und besteht hauptsächlich aus 1) einem Pianoforte in aufrechtstehender Flügelform, mit zwei Claviaturen übereinander, Umfang von F_1 bis a_3; 2) einem Pfeifenwerke für das zweite Clavier, eine 8-, 4- und 2-füssige Flöte enthaltend; 3) einem Automaten von Grösse und Gestalt eines achtjährigen Knaben, der mehrere Flötenconcerte mit richtigem Fingersatze spielt und in den Pausen die Flöte absetzt. Das Instrument kann beliebig als Pianoforte allein, auch in Verbindung mit dem Flötenwerke sowie mit dem Automaten gebraucht werden. Es hat 18 Hauptveränderungen, zu denen die Züge für das Pianoforte unter dem Brette der Tastatur, für das Pfeifenwerk zu den Füssen des Spielers, und für den Automaten an den Seiten des Instrumentes angebracht sind. Ausserdem ergeben die Hauptveränderun-

4) Vergl. M. Albrecht's Beiträge zur Historie der Musik, im 130. der Marpurg'schen kritischen Briefe über die Tonkunst, Band III, Berlin 1764, S. 9. (Dieser sehr seltene Nachtrag enthält auf 118 Seiten die Briefe 129 bis 143.)

gen durch Mischung noch eine grosse Anzahl anderer Varianten. Mittels eines Zuges kann man auch das Ganze eine Menge kleinerer und grösserer Stücke von selbst spielen lassen. Dabei soll der Mechanismus so einfach sein, dass man ihn in 8 Minuten ganz auseinandernehmen kann. S. Leipziger Allgem. mus. Zeitg. Jahrg. II Stück 44.

Aposiopesis (griech.), eine Generalpause.

Apothetos soll bei den Griechen eine gewisse Melodie für die Flöte gewesen sein, deren Beschaffenheit aber unbekannt ist.

Apotome, bei den Griechen die grössere Hälfte des getheilten grossen ganzen Tones, ein grosser Halbton im Verhältnisse 2187 : 2048. Die Quart besteht bekanntlich aus zwei ganzen Tönen *c d* und *d e* und aus einem halben Ton *e f*. Nach unserer modernen Tonbestimmung ist der erste der beiden ganzen Töne, *c d*, ein grosser im Verhältniss 9 : 8; der zweite, *d e*, ein kleiner im Verhältniss 10 : 9. Beide zusammen ergeben die grosse Terz *c e*, 5 : 4. Zieht man diese grosse Terz *c e*, 5 : 4 von der Quart *c f*, 4 : 3 ab, so bleibt als Rest der diatonische Halbton (grosse Halbton, das *mi-fa*) *e f* im Verhältniss 16 : 15, welches grösser ist als die Hälfte sowohl des kleinen als grossen ganzen Tones. Die Griechen hingegen nahmen, hiervon abweichend, beide in der Quart enthaltenen Ganztöne, *c d* und *d e*, als grosse Ganztöne im Verhältniss 9 : 8 an. Die Summe derselben ergiebt für die grosse Terz *c e* anstatt des consonanten Verhältnisses 5 : 4, das um 81 : 80 zu grosse und deshalb dissonante Verhältniss 81 : 64. Diese grosse Terz 81 : 64 von der Quart 5 : 4 subtrahirt, lässt für den diatonischen Halbton anstatt 16 : 15 nur das Verhältniss 256 : 243, und dieses zu kleine Verhältniss des diatonischen Halbtones vom grossen ganzen Tone 9 : 8 abgezogen, ergiebt den von den Griechen *Apotome* genannten grossen halben Ton 2187 : 2048.

Appassionato, Vortragsbez., leidenschaftlich, mit leidenschaftlichem Ausdrucke.

Appel, ein Feldstück der Trompeter, womit der Cavallerie das Signal zum Rückzuge gegeben wird.

Applicatur, *Applicatio*, *Applicatura*, Application, Fingersetzung, die Art der Anwendung oder Ansetzung der Finger auf solchen Instrumenten, an denen die Verschiedenheit der Töne hinsichts der Höhe und Tiefe durch den Griff der Finger allein hervorgebracht oder mitbestimmt wird. Also die Fingersetzung auf allen Arten Clavierinstrumenten, Saiteninstrumenten mit Griffbrett und Blasinstrumenten mit Tonlöchern und Klappen. Indem bei allen Saiteninstrumenten, an denen die Tonhöhen durch Aufsetzen der Finger auf die Saiten bestimmt werden, nicht allein die Reinheit der Töne, sondern, sowohl bei diesen als auch allen anderen hierher gehörigen Instrumenten überhaupt, noch die Deutlichkeit und Sicherheit der Intonation und die völlige Rundung und Leichtigkeit der Ausführung schwieriger Partien hauptsächlich von der richtigen Applicatur abhängen, muss dieser Gegenstand nothwendigerweise für den Vortrag von grösster Wichtigkeit sein. Da aber jedes Instrument seine eigene Art Applicatur hat, die überdies noch in vielen besonderen Fällen mancherlei Abweichungen vom Gewöhnlichen erleiden muss[1]), kann hier auf diese in das specielle Lehrbuch und die Lehrstunde gehörende Sache nicht näher eingegangen werden. Nur einige Andeutungen über ältere Fingersetzungen auf dem Claviere mögen gestattet sein. Die ältesten Angaben von Applicaturen für Tasteninstrumente finden sich in Ammerbach's Orgel- oder Instrument-Tabulatur, Leipzig 1571, Cap. 4 der »Anleitung vnd Instruction für die anfahenden Discipel der Orgelkunst«. Demnach kommt in einfachen Tonfolgen der Daumen der rechten Hand gar nicht, der der linken Hand nur zuweilen in Anwendung; der kleine Finger wird in keiner Hand gebraucht, ausgenommen in ganz weiten Griffen, in denen er wie auch der Daumen Anwendung findet. Eine stufenweis auf- und absteigende Tonfolge wird mit der rechten und linken Hand folgendermassen ausgeführt:

1) „Dieser (der Fingersatz) kann für das Genie eigentlich gar nicht bestimmt werden, denn dieses kann Sätze erfinden, die einen neuen Daumenansatz erfordern. Allein für die schon erfundenen durch alle Tonarten gehenden Läufer lässt sich eine Faustsetzung oder Applicatur denken, die unerreichbar ist. — — Schafft der Künstler neue Tiraden, so muss er auch neue Applicaturen schaffen. Daher sollten doch alle grossen Tonsetzer den Fingersatz durch Zeichen bemerken“. Schubart, Ideen zu einer Aesthetik d. Tonkunst. Wien 1806, S. 292.

Rechte Hand:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c̄*	*d̄*	*ē*	*f̄*	*ḡ*	*ā*	*b̄*	*ā*	*ḡ*	*f̄*	*ē*	*d̄*	*c̄*
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1
Linke Hand:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c̄*	*d̄*	*ē*	*f̄*	*ḡ*	*ā*	*b̄*	*ā*	*ḡ*	*f̄*	*ē*	*d̄*	*c*
	3	2	1	0	3	2	1	0	3	2	1	2	1	2	1	2	3

Von den Fingersatzzahlen bedeutet hier wie im Folgenden nach Ammerbach's Bezeichnungsart 0 den Daumen, 1 den Zeigefinger, 2 den Mittelfinger u. s. w. für beide Hände. Von den 16 Beispielen, die er mit Bezeichnung des Fingersatzes giebt, möge eins hier folgen:

d c d e | *f e f g* | *a g a h* | *c h c d* | *e d e f* | *e* ||

Rechte Hand: 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2

Linke Hand: 1 2 1 0 1 2 1 0 1 2 1 0 1 2 1 0 1 2 1 0 1

Von »Concordanten«, d. i. zusammenklingenden Intervallen, werden Terzen in beiden Händen mit den Fingern 1 und 3; Quarten, Quinten und Sexten mit 1 und 4; Septimen, Octaven, Nonen und Duodecimen aber mit 0 und 4 (also mit dem Daumen und kleinen Finger) gegriffen. Diese steife und verkrüppelte, uns heutigen Tages ganz unmöglich erscheinende Fingersetzung hat über ein Jahrhundert sich erhalten; man kann kaum anders glauben, als dass einzelne Künstler auch einer freieren sich bedient haben, und möchte auf diese Meinung fast durch Praetorius geleitet werden, der über diese ganze Sache sehr frei sich ausspricht[2]). Bei Daniel Speer (Musikal. Kleeblatt, 1697, S. 33 ff.) aber finden sich um mehr als ein volles Jahrhundert später im wesentlichen noch dieselben Unvollkommenheiten der Ammerbach'schen Applicatur, ebenso in dem anonym erschienenen »Kurtzen jedoch gründlichen Wegweiser, vermittelst welches man aus dem Grund die Kunst die Orgel recht zu schlagen« u. s. w. erlernen kann, Augsburg 1698, in dessen dritter Auflage von 1718 die C dur Tonleiter mit folgendem Fingersatze angegeben ist:

	c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c̄*	*d̄*	*ē*	*f̄*	*ḡ*	*ā*	*h̄*	*c̿*	*c̿*	*h̄*	*ā*	*ḡ*	*f̄*	*ē*	*d̄*	*c̄*	*h*	*a*	*g*	*f*	*e*	*d*	*c*
R. H.:	1	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
L. H.:	3	2	1	3	2	1	0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	1	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	1	2	3

Nicht viel unterscheiden sich hiervon die Applicaturen für die C dur Tonleiter, welche selbst noch Mattheson (Kleine Generalbassschule, 1735, S. 72) und ebenfalls Maier (Theoret. pract. Musiksaal, Nürnberg 1741, S. 61) angeben. Wesentlich näher unserer heutigen Art des Fingersatzes aber steht der in Mitzler's musikal. Bibl. (Leipzig 1740, II. 115) für verschiedene Beispiele vorgeschriebene. Daumen und kleiner Finger werden hier in beiden Händen bereits ziemlich frei gebraucht, wenn auch noch Schränkungen der mittleren Finger über einander sowie auch andere Steifheiten vorkommen. Dass aber namentlich Bach[3]) und Händel und andere grosse Clavieristen und Organisten ihrer Zeit für ihre Werke, in denen alle Finger gleich wichtig beschäftigt sind, mit einer solchen kleinlichen Applicatur nicht auskommen konnten und daher Schöpfer einer neuen vollkommen freien nothgedrungen werden mussten, ist einleuchtend.

Vergl. C. F. Becker, die Hausmusik u. s. w., Leipzig 1840, S. 58 ff. — Aeltere Werke, die von der Applicatur handeln: C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Th. I. 2. Aufl. Berlin 1759, Hauptst. 1. Türk, Clavierschule, Leipzig 1789, Cap. 2. Marpurg, Anl. zum Clavierspielen, 1765, Hauptstück II. A. E. Müller, Anl. zum genauen Vortr. Mozart'scher Claviercone., Leipzig. — Violine: Leopold Mozart, Versuch einer gründl. Violinschule, Augsburg 1756, Hauptst. VIII. — Viole d'Amour: D. Weber, eine Abhandl. über dieses Instrum. und dessen Applicatur in der Musikal. Realzeitg., Speier, Jahrg. 1789. — Flöte: Quanz, Versuch einer Anw. die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752. Tromlitz, Abhandl. vom Flötensp., Leipzig. — Petri, Anl. zur pract. Mus., Leipzig 1782: Violine, S. 390 ff.; Violoncello, S. 419 ff.; Flöte, S. 462 ff.; Pedal, S. 314.

2) „Wie dann jhrer viel sich auch damit etwas sonderliches bedüncken lassen, vnd daher etliche Organisten, wegen dessen, dass sie nicht dieser oder jener Application mit den Fingern sich gebrauchen, verachten wollen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth ist: Denn es laufe einer mit den foddern, mitlern, oder hinderfingern hinab oder herauff, Ja, wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndte, vnd machte vnd brechte alles fein rein, just vnd anmutig ins Gehör, so ist nicht gross dran gelegen, Wie oder vff was mass vnd weise er solches zu wege bringe". *Syntagma Mus.* II. Cap. XX. S. 44.

3) Bach hatte noch in seiner Jugend bei grossen Clavierspielern gesehen, dass sie den Daumen der rechten Hand nur bei grossen Spannungen, sonst nicht, gebrauchten.

Appoggiato ist gleichbedeutend mit *col portamento di voce*, mit getragener Stimme. S. Portamento di voce.

Appoggiatura, s. Vorschlag.

Appretur, appretiren, abrichten; ein mit Akkommodiren (s. daselbst) gleichbedeutender Terminus, dessen man zur Bezeichnung der letzten Zurichtung der Saiten, des Steges, Griffbrettes u. s. w. bei den mit einem Griffbrette versehenen Saiteninstrumenten sich bedient.

Apykni, diejenigen drei zu den *Soni stantes* oder unbeweglichen Tönen gehörenden Töne im griechischen Tonsysteme, welche mit dem *Pyknon* (den dichten Intervallen) des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechtes in keiner Berührung stehen. Nämlich *Proslambanomenos*, *Nete synemmenon* und *Nete hyperbolaeon*. S. Tetrachord etc. der Griechen II *a β*, Beisp. 4.

A quattro mani, *à quatre mains* (abbrev. *a* 4 *m.*), zu vier Händen. Eine für Clavier gebräuchliche Setzart; die Tonstücke werden so eingerichtet, dass sie auf demselben Instrumente von zwei Personen zugleich auszuführen sind. Die Partie des Spielers zur Rechten, welche die höheren Stimmen enthält, pflegt *Primo* oder *Prima parte*, die des Spielers zur Linken, den Bass und die tieferen Stimmen umfassend, *Secondo* oder *Seconda parte* benannt zu werden. Der vierhändige Satz gewährt den Vortheil grösserer Klangfülle und Stimmenvielheit bei leichterer Ausführbarkeit; deshalb bedient man sich desselben, ausser in selbständigen Tonstücken, namentlich beim Arrangement von Symphonien, Quartetten, überhaupt solcher Orchestersätze, deren möglichst getreue und vollständige Ausführung am Clavier für zwei Hände zu schwierig oder unmöglich, daher die Wirkung durch Aufopferung zu vieler Einzelnheiten beeinträchtigt werden würde.

A quattro voci, zu vier Stimmen; *a quattro stromenti*, zu vier Instrumenten. Gewöhnlich abbrevirt in *a* 4 (*Sonate a* 4, *Coro a* 4), indem man schon aus dem übrigen Titel des Tonstückes von selbst sieht, ob es für Singstimmen oder Instrumente gesetzt ist.

Archicembalo, *Archicymbalum*, ein von Don Nicolo Vicentino (Geistlichem, Tonlehrer und Componisten zu Rom, geb. 1513) erfundenes Instrument, welches in sechs Griffbrettern oder Clavieren alle diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne enthielt. Man konnte also, ähnlich wie auf dem ebenfalls im 16. Jahrhundert erbauten *Clavicymbalum perfectum*, welches Praetorius zu Prag gesehen hat, alle enharmonischen Töne, als *C♯ D♭*, *D♯ E♭* u. s. w., darauf unterscheiden.

Archiliuto, *Arcileuto*, *Arciliuto* (franz. *Archiluth*), die Erzlaute, Benennung der grossen Basslaute (s. Laute), auch der Theorbe. S. Bonanni, *Gabinetto armonico* 1722, Abbild. Platte 47.

Archiparaphonista, in der alten römischen Kirche der Vorsänger, der den *Introitus* bei der Messe singen, zugleich auch dem Priester das Wasser reichen musste. S. Walther.

Arci-Viola di Lira, *Lira da gamba*, *Arce violyra*, *Arce viola telire*, *Lirone perfetto;* eine grosse Lyra, an Structur dem *Viol' da gamba*-Basse gleich, aber mit breiterem Corpus und Kragen, mit 12 bis 14 Saiten über und 2 neben dem Griffbrette. S. Lira da gamba.

Arco, franz. *Archet*, der Bogen, mit dem die Streichinstrumente intonirt werden. S. Bogen.

Ardito, Vortragsbez., kühn, beherzt; fordert kräftiges Hervorheben der melodischen Hauptnoten und rhetorischen Accente, überhaupt eine gewisse Heftigkeit im ganzen Vortrage.

A re, Silbenname für das *A grave* (grosse *A*) in der alten Solmisation. Indem dieser Ton in keinem andern als in dem I. Hexachord auf *Γ* vorkommen konnte, wurde die auf ihn, als zweite Stufe desselben, fallende Silbe *re* auch nicht mutirt, sondern er hiess stets *A re*. S. Solmisation, Tab. Beisp. 4. Das *a acutum* (kleine *a*) und *a superacutum* (a_1) hiessen *A-la-mi-re*. S. daselbst.

Aretinische Silben, weniger gebräuchliche Benennung der dem Guido zugeschriebenen Solmisation *ut re mi fa sol la*, hergeleitet von seinem Beinamen Aretinus, den er nach seinem Geburtsorte Arezzo führte.

Argivische Trompete, s. Salpinx.

Argyritae, die Ueberwinder in den öffentlichen musikalischen und gymnastischen Wettstreiten der Griechen, wenn der von ihnen errungene Preis in Gold oder Silber bestand.

Aria, Arie, ein Kunstwort, welches sowohl in der Poesie als in der Musik gebräuchlich ist, dort einige für Gesang gedichtete lyrische Verse, welche eine bestimmte Empfindung ausdrücken, hier den Tonsatz zu einer solchen Dichtung, und zwar hinsichts seiner musikalischen Kunstform in einem sehr weitläufigen Sinne bezeichnet.

A. Im allgemeinen Sinne wird das Wort Arie, sowohl bevor die später und heutzutage speciell darunter begriffene Kunstform entstanden war und sich festgesetzt hatte, als auch gleichzeitig mit ihr und hie und da sogar noch in neuester Zeit, für jede beliebige sangbare Melodie gebraucht, wenn sie eine gewisse abgeschlossene Form hat und nicht blosse Recitation ist. Und zwar verstand man ebensogut Instrumental- als Gesangmelodien darunter, wenngleich die Anwendung des Wortes auf Singstücke die ältere und vorherrschende ist. Im 17. und schon im 16. Jahrhundert begriff man darunter ein Lied überhaupt, und speciell ein heiteres, dabei aber ebensowohl ein mehrstimmiges als ein einstimmiges. Die einstimmigen Arien wurden nur mit einem einfachen Generalbass gesetzt, von den mehrstimmigen wurden, wenn nicht alle Stimmen, so nur eine gesungen und die anderen auf Instrumenten gespielt. In Italien bezeichnet *Aria* neben der eigentlichen Arie heutigen Tages auch noch ein Lied, und selbst in Deutschland ist diese Bedeutung wenigstens im Volke noch nicht ganz in Vergessenheit gerathen. Praetorius erklärt um 1619 (*Syntagma* III. 17): »*Aria vel Air* ist eine hübsche Weise oder Melodey, welche einer aus seinem eigenen Kopfe also singet: Sind bei uns auch deutsche weltliche Lieder mit schönen zierlichen Texten. Vnd solche vnd der gleichen schöne Arien nennen die Itali jetzunder Schertzi«. Mattheson sagt noch um 1713 (Neueröffn. Orch. S. 179): »Eine Arie ist *generalement* eine jede Melodie, sie werde *vocaliter* oder *instrumentaliter* hervorgebracht; *in specie* aber ist es eine gesungene Melodie, die sich nach der Beschaffenheit der Worte zu richten hat«[1]), und zählt dazu ebensogut die gewöhnlichen Lieder, deren Strophen alle nach derselben Melodie gesungen werden, als auch die damals schon in Blüthe stehende grosse Arie. Ebenso sagt er auch noch um 1739 (Capellm. 212): »Mit einem Worte, alle gute kurzgefasste Melodien sind, in gewissem Verstande, Arien oder Arietten«. Auf Clavier und andere Instrumente angewendet erscheint die Arie als ein melodischer Satz von zweitheiliger Liedform, sowohl einzeln als auch in Suiten, Partiten und Sonaten im 17. und 18. Jahrhundert keineswegs selten. Die Melodie solcher Spielarien ist entweder ganz einfach und gesangreich, häufig aber auch mit allerhand Spielfiguren aufs bunteste ausgeschmückt. Gewöhnlich folgten ihr eine Anzahl Partite oder Doubles, eine Art Variationen, und sie kommt »mehrentheils nur darum so einfältig aufgezogen, dass man sie auf unzählige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grundgänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen. Der Affect möchte wohl auf eine Affectation hinauslaufen« (Mattheson, Capellm. 232). In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war solches Variiren, welches übrigens wesentlich nur in einem Verschnörkeln der Melodie bestand, sehr stark im Schwunge; später ist es mehr und mehr abgekommen, und dafür Einfachheit bei grösserem Harmoniereichthum und bedeutenderer Ausbildung der Mittelstimmen auch in der Spielarie an seine Stelle getreten.

B. Die Arie in speciellem Sinne als lyrisch-dramatische Tonform erscheint in zwei Gattungen, nämlich als Grosse Arie mit *Da capo* und als Arie ohne oder mit freier Repetition. Jene ist die ältere, diese ein Abkömmling von ihr. Die Einrichtung der 1) Grossen Arie ist insgemein nachfolgende: Der Text besteht aus zwei Sätzen, von denen der erste die allgemeine Aeusserung der vorhandenen Empfindung, der zweite aber eine besondere Wendung derselben enthält. Dieser Zweitheiligkeit der Poesie entsprechend, gliedert sich auch die Melodie in zwei Hauptheile. Der *a*) Erste Theil beginnt mit einem dem Eintritte der Singstimme voraufgehenden und die Hauptmelodie der Arie enthaltenden Instrumentalvorspiel, Ritornell genannt. Dann

1) Im beschützten Orchester, 1717, S. 133, zählt er sie dem entsprechend zum *Madrigalescus Stylus*, worunter der freie, mehr den Ausdruck des Textinhaltes erstrebende Stil zu verstehen ist.

trägt die Singstimme das Hauptthema einfach vor, wiederholt hernach aber die Sätze desselben und zergliedert sie, wobei die Modulation zugleich nach der Dominanttonart wenn die Arie in Dur, und nach der Paralleldurtonart wenn sie in Moll steht, sich wendet. Hiermit schliesst die erste Periode in einer dieser beiden Tonarten ab. Während nun die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptmotive und Hauptmomente des Ausdruckes wiederholt werden, ausführen, ruht die Stimme. Darauf hebt sie noch einmal mit Zergliedern der Theile und des Textes der ersten Periode an, vorzugsweise jedoch an das Wesentliche der Empfindung sich haltend, und hiermit endigt der Gesang des ersten Theiles, die Instrumente hingegen fahren noch etwas mit Bekräftigung des Ausdruckes fort, bevor auch sie schliessen. Die beiden Schlüsse, der Stimme und Instrumente, erfolgen in der Haupttonart. Der *b*) Zweite Theil hat beiweitem nicht so viele Wiederholungen und Zergliederungen als der erste, sondern wird gewöhnlich einfach hinter einander abgesungen, nur dass die Instrumente ab und zu, während die Singstimme ruht, Zwischenspiele machen, den Ausdruck bekräftigend. Wenn der Sänger fertig ist, nehmen die Instrumente wieder das Ritornell des ersten Theiles auf und es erfolgt das *c*) *Da capo*, nämlich die genaue und unveränderte Wiederholung des ganzen ersten Theiles bis zu seinem Schlusse, der nun zum Schlusse der ganzen Arie wird. — Die Tonart des zweiten Theiles ist gewöhnlich eine der Haupttonart verwandte, gerne wechseln Dur und Moll. Ebenso Tempo und Takt; gewöhnlich begann die Grosse Arie mit einem *Allegro* in gerader Taktart, welches dann von einem langsameren Satze in ungeradem Takt abgelöst wurde. Doch ist dieses ebensowenig wie die innere Einrichtung der Form im Einzelnen einer festen Regel unterworfen, sondern der Componist hatte hier wie dort völlige Freiheit. Der erste Theil überwog bedeutend an Breite, nicht nur weil er die Hauptstimmung enthielt, sondern insbesondere auch weil hier dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunstfertigkeit gegeben werden sollte. Der erste Theil gehörte mehr dem Sänger, im zweiten zeigte mehr der Componist seine Geschicklichkeit in der Harmonie, Begleitung u. dergl. Es war Stil in der Grossen Arie, dass der Sänger die Sätze und Perioden des ersten Theiles, so oft sie wiederkehrten, nicht allein mit veränderter Betonung, sondern auch mit immer anderen Varianten und neuen Verzierungen der Melodie vortragen, und ebenfalls für das *Da capo* neue Wendungen und Schmückungen vorräthig haben musste. Diese Manier des Colorirens mit allerhand Läufen, Figuren und Rouladen steigerte sich denn in der Grossen Arie auch dermassen, dass der Sänger den Componisten mit seinem Wust von äusserlichen Zierrathen völlig unterdrückte und, mehr als dieser, nicht nur den Character der einzelnen Arie, sondern die Richtung der Ariencomposition überhaupt bestimmte. Das Wohlgefallen des Publicums an rein kunstmässigem Gesange war so gross, dass besonders seit dem zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts der Sänger des Beifalls sicher sein konnte, wenn er nur eine glänzende Virtuosität entfaltete, sie mochte im übrigen so äusserlich sein wie sie wollte. Dass die Arie in dieser Herabsetzung zum blossen Probestück technischer Kunstfertigkeit — Coloratur- oder Bravourarie genannt — jede Bedeutung als dramatische Kunstform nothwendig verlieren musste und auch vollständig verlor, vergass man gänzlich über dem Wohlgefallen an vollkommener Gesangskunst. Und für ein Publicum, welches mehr äusserlich geniessen als innerlich erhoben werden will, kann solche auch verführerisch genug sein, namentlich wenn sie die Kenntniss des Effects mit gutem Geschmack verbindet. Beeinträchtigte es den Genuss an der Oper doch gar nicht, dass die Partien der Liebhaber und Helden von castrirten Sopranisten und Altisten gesungen und dargestellt wurden, wenn sie nur gut gesungen wurden. Gegenwärtig ist die Grosse Arie, nachdem sie über ein Jahrhundert lang (bis gegen das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts hin) die wesentlichste Form für den kunstgemässen Einzelgesang gewesen, ausser Praxis gekommen. Ihre ersten Keime aber mögen etwa im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts zu suchen sein, als die Musik mehr nach Entfaltung freierer Melodie, nach engerem Anschlusse an das Wort und nach dramatischem Ausdrucke für den Textinhalt zu streben angefangen, und ebenso die der Arie unentbehrliche begleitende Instrumentalmusik wenigstens etwas sich zu entwickeln begonnen hatte. Mit Entstehung des freieren melodischen (Viadana) und des dramatischen Stiles (Peri, Caccini, Emilio del Cavalieri) um 1600, waren wesentliche und entwickelungsfähige Elemente für die musikalische Dramatik gegeben, doch war anfänglich und selbst noch unter Monteverde und seinen Zeit-

genossen von wirklicher Dramatik der Melodie noch kaum die Rede, geschweige denn von einer dramatischen Arie. Um 1640 fängt erst das Recitativ an dem natürlichen Declamationsaccent der Rede näher zu kommen, sowie die Cantilene geschmeidiger und ausdrucksvoller zu werden (Carissimi, Cavalli, Cesti). Arien benannte Sätze kommen nach Arteaga zwar schon um 1628 in der *Euridice* des Peri vor, doch hat man hierbei noch viel weniger an Arien in unserem Sinne zu denken als bei den ebenso bezeichneten Sätzen in den Opern des Cavalli und Cesti, welche nach 1640 auf der venetianischen Bühne erschienen. In der Oper *Giasone* des Cavalli (1649) soll am Ende einiger Scenen das Wort *Aria* über abgesonderten Stücken, in denen entweder Gesang oder Instrumentenspiel besonders sich hervorthut, vorkommen (Gerber), und nach Burney hat Marc Anton Cesti (der dem Recitativ die gegenwärtig noch gebräuchlichen Gänge und Schlüsse gab) der Arie bereits ähnliche Gesangstücke in seinen Opern angebracht. Auch Ciccognini, um Mitte des 17. Jahrhunderts, wird als Erfinder derselben angegeben. Doch ist die Arie dieser Zeit von der späteren hinsichts der Form noch weit genug entfernt. Es finden sich zwar zuweilen schon Coloraturen nach Art der Bravourarie, doch fliesst bei alledem der Gesang noch häufig mit dem Recitativ zusammen, die Begleitung besteht nur aus einem *Basso continuo*, Ritornelle treten am Schlusse der Arie und in den Zwischensätzen auf. Die fertige Herstellung der Grossen Arie mit zwei Theilen und *Da capo* wird dem Alessandro Scarlatti (1650—1725), der in seiner Oper Theodora auch zuerst das begleitete Recitativ einführte, zugeschrieben. Indessen sagt Kiesewetter (Gesch. 83, Anm.), dass die Arie mit *Da capo* bereits vor Scarlatti vorhanden gewesen sei. Nach Arteaga wäre ein Sänger im 17. Jahrhundert, Baldassare Ferrari, als Erfinder oder Veranlasser des *Da capo* anzusehen. — 2) Die Arie in freierer Form. Die Form der Grossen Arie mit *Da capo* (die man übrigens auch auf Chöre, sogenannte Arienchöre, und ebenfalls auf Instrumentalstücke angewendet findet) war eben in dem Falle die schicklichste, wenn der Dichter, wie in der Grossen Arie gewöhnlich, das Wesentliche der vorhandenen Empfindung in den ersten Theil gelegt, im zweiten aber nur eine besondere Modification derselben, die auch ein Contrast sein konnte, ausgedrückt hatte. Es kam dann für den Dichter und Musiker darauf an, diese Nebenempfindung des zweiten Theiles so zu wenden, dass, indem die Stimmung unwillkürlich wieder in den Zustand der Empfindung im ersten Theile zurückgelenkt wurde, die Wiederholung des ersten Theiles nicht nur ganz und gar nichts Gezwungenes hatte, sondern sogar mit innerer Nothwendigkeit von selbst sich ergab. Da aber die Form einer Arie, als die eines nur durch Empfindungsweise, Individualität und Character der Person bedingten freien Gesanges, nothwendigerweise von der Art und dem Verlaufe der auszudrückenden Empfindung abhängig und kein Schema ist, in welches alle Arten von Empfindungen eine wie die andere nur einregistrirt werden, bildeten sich nach und nach Abweichungen von der Form der Grossen Arie, wenngleich diese stets die grundlegliche blieb und auch noch vielfach ausgeübt wurde. Denn es konnte vorkommen, dass, anstelle des ersten Theiles, der zweite Theil des Textes eine weitere musikalische Ausführung erforderte, indem in ihm und nicht im ersten Theile die eigentlichen Höhepunkte der Empfindung lagen. Ferner musste bei vielen Texten die genaue Wiederholung des ersten Theiles zweckwidrig, und bei allen Arien ohne Unterschied angebracht, langweilig werden und die Freiheit des Ausdruckes beschränken. Daher hat man später, schon gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts, angefangen, die Form dergestalt abzuändern, dass der zweite Theil ebenfalls mehr ausgeführt wird, worauf dann, wenn der Text überhaupt Wiederholung des ersten Theiles fordert, statt eines genauen *Da capo* mehr nur eine freie Repetition im Sinne der modernen Sonate eintritt, etwa der erste Hauptsatz der Musik und des Textes als letzte Periode der Arie nochmals durchgeführt und dann ein freier Schluss angefügt wird. Macht aber bei einem zweitheiligen Texte der Inhalt des zweiten Theiles keine Wiederholung des ersten nothwendig, so pflegt die Arie in neuerer Zeit auch nur aus zwei Theilen zu bestehen, die Repetition ganz zu unterbleiben. Jeder Theil des Textes wird für sich ausgeführt und zergliedert. Dabei hat zuweilen der erste Theil langsame oder mässige, der zweite geschwindere Bewegung. Auch bedient man sich, wenn die Einrichtung des Textes es wünschenswerth macht, wohl hier und da einer rondoartigen Form[2]).

2) Das Ritornell zu Anfang behält auch diese dramatische Arie gemeinhin bei, doch kann es ihr unter Um-

Ueberhaupt ist diese in neuerer Zeit aus der Grossen Arie hervorgegangene eigentliche dramatische Arie eine der allerfreiesten Formen, die ihrer Bestimmung nach so viele Gestaltungen annehmen muss als es verschiedene individuelle Empfindungen auszudrücken giebt, deshalb auch nur die allgemeinen Umrisse der Form, und auch diese nur modificirt, einhalten kann. Die Grosse Arie war von beiweitem allgemeinerem Wesen[3], noch nicht so durch und durch Characterzeichnung als die weitaus mehr durch die Person und dramatische Situation bestimmte dramatische Arie.

C. Ihrer **ästhetischen Geltung** nach ist die Arie, und speciell die dramatische Gattung derselben, austragender musikalischer Ausdruck eines Gefühlszustandes einer bestimmten Person in vollkommen entwickelter Kunstform. Ihren Inhalt bilden keine vorübereilenden und schnell wechselnden, entstehenden und plötzlich wieder verlöschenden Gefühlsregungen, sondern die Gefühle haben nach mancherlei Vorgängen zu einem festen Zustande (der darum doch ein leidenschaftlich sehr bewegter sein kann) sich concentrirt. Der in der Arie ausgedrückte Zustand ist Resultat einer Reihe voraufgegangener Gefühle, die Arie daher Höhepunkt eines ganzen inneren Herganges wie auch einer Scene im Betreff ihrer Stellung im dramatischen Tonwerke. Folglich ist die Forderung **Richard Wagner's**, sie aus der Oper zu verbannen, offenbarer Unverstand. In ihr kommt das, was in der betreffenden Person durch die voraufgehenden Ereignisse vorbereitet ist, zu möglichst vollständigem und allseitigem musikalischem Ausdrucke. Dieser musikalische Ausdruck aber kann nicht Recitation sein, denn solche dient nur unfertigen, nicht bereits in sich beschlossenen und beharrenden Stimmungen; sondern er kann nur als breit und voll ausgebildete Melodie sich kundgeben. Allgemein liedartig aber kann er auch nicht sein, denn der Gefühlszustand in der Arie ist keine ganz allgemeine lyrische Stimmung, sondern einer bestimmten Person mit kenntlich ausgeprägten individuellen Eigenthümlichkeiten, also einem Character eigen. Daher erhebt sich die Arie auch weit über das sonst gleich ihr melodisch ausgebildete durchcomponirte Lied, dadurch dass sie Characterzeichnung ist. In der Arie giebt also, um es noch einmal zusammenzufassen, eine Person denjenigen Gefühlszustand, in welchen sie durch Veranlassung des Inhaltes der dramatischen Scene und des ganzen Stückes versetzt worden ist, in völlig ausgeführtem und durchbildetem Gesange bis zur völligen Ausgiessung ihres Herzens kund. Besonders gilt dieses von der dramatischen Arie; denn, wie vorhin schon bemerkt, die Grosse Arie, wie sie namentlich als Kirchenarie und in der Cantate erscheint, ist häufig gar nicht an eine bestimmte handelnde und leidende Person geknüpft, sondern ebenso häufig nur Ausdruck eines allgemeinen Gefühlsinhaltes durch eine einzelne Stimme, und das, was sie etwa von dramatischer Wirkung hat, rührt dann in solchen Fällen auch mehr nur von ihrer Stellung im Tonstücke und von Einzelnheiten des Ausdruckes her; ausgeprägte individuelle Characteristik, Product des Fühlens einer bestimmten handelnden oder leidenden Person ist sie wenigstens nicht jederzeit. Noch deutlicher wird das Wesen der Arie als characteristisch durchbildeter Einzelgesang durch einen Vergleich mit dem Chore. Im Chore, wo die Empfindung einer ganzen Volksmenge ausgedrückt wird, können nur die hervortretendsten Modificationen der allgemeinen Empfindung, und nur die hervorstechendsten Züge der individuellen Empfindungsarten einzelner Gruppen dieser Menge ausgedrückt werden. Die feineren Modificationen der Empfindungen jedes besonderen Gliedes würde weder die Tonkunst in der Darstellung

ständen, wenn das unmittelbare Eintreten des Gesanges passender erscheint und durch das Ritornell nur aufgehalten würde, auch fehlen. Zur Grossen Arie gehört es unbedingt.

3) „Es würde wohlgethan sein, wenn man in der Poesie der Arien alle *singularia personalia* und solche *propositiones* vermiede, die sich auf einen oder andern gewissen *Casum particularem* beziehen, und nicht universal oder general sind: Denn eine Arie soll eigentlich nichts anderes sein als ein wohlgefasster, mit einem gewissen Affect versehener nachdenklicher Haupt-Spruch und *Axioma*, das durchgehend auf diejenige Materie davon es handelt seinen Nutzen oder Application haben könne. — Darin sind die Italiener so glücklich, dass auch ihre Arien sich fast allenthalben passen, weil sie *generalia* und keine *specialia* begreifen". **Mattheson**, *Critica Mus.* I. 104. Nichtsdestoweniger war aber doch gerade die italienische Arie die lebhafteste. „Die italienischen Arien sind ausschweifender in ihren Modulationen und kühner als die französischen. Sie treiben den Character höher, es mag eine zärtliche, lebhafte oder andere Empfindung sein. — — Die Franzosen sehen in den ihrigen auf nichts als das Sanfte, Leichte, Fliessende und Zusammenhängende. Die Italiener gehen alle Augenblicke von Dur ins Moll, wagen die allergezwungensten Cadenzen und ausserordentlichen Dissonanzen. Ihre Arien haben einen so gezwungenen Gesang dass sie im geringsten nicht den Arien anderer Nationen ähnlich sehen. Sie bringen lange Haltungen und ausserordentliche Dehnungen an". **Marpurg**, Krit. Briefe über die Tonkunst, Brief XII. Vergl. auch **Mattheson**, *Critica musica* I. 121.

des Stromes der allgemeinen Empfindung ausdrücken, noch der Zuhörer fassen können. Ganz anders aber verhält es sich in der Arie, welche der einzelnen Person angehört: hier stehen der Darstellung auch der feinsten Modificationen der Empfindung keine derartigen Hindernisse entgegen wie im Chore; daher kann und muss ihr Gesang auch nicht bloss die hervorstechenden allgemeinen Züge der Empfindung, sondern auch diejenigen speciellen enthalten, die als besondere Kennzeichen der Empfindungsweise einer bestimmten Person erscheinen. Durch jene völlige Ausgiessung des Herzens in freier Melodie, welche die Arie characterisirt, ist denn auch ihr melismatischer Stil entstanden und, wenn er in den Grenzen des guten Geschmackes bleibt, auch gerechtfertigt. Das Gefühl ergiesst sich eben unmittelbar in Tönen, malt seinen Zustand durch die ihm direct adäquate Tonbewegung, ohne an die Zuhülfenahme des Wortes als begriffliche Verdeutlichung weiter zu denken. Unzweifelhaft kann die Coloratur in diesem Sinne von höchster Ausdrucksfähigkeit sein, womit ihrer geschmackwidrigen Uebertreibung noch keineswegs das Wort geredet ist (s. Coloratur). Die ebenfalls viel besprochenen und häufig verurtheilten Textwiederholungen (s. daselbst) sind in der Arie auch nicht zu vermeiden. Denn ein ihrer Breite entsprechender Redesatz würde weitschweifig, überdies oft unbequem in musikalische Form zu bringen sein, während hingegen ein kurz und präcis gefasster Redesatz, der den Gefühlsinhalt klar und bestimmt ausdrückt, der melodischen Gruppirung keine Schwierigkeiten in den Weg legt. Nur dürfen die Textwiederholungen kein beständiges Wiederkäuen einzelner Worte sein und sinnlose Satzverrenkungen nach sich ziehen. — Instrumentalbegleitung ist der Arie nothwendig, denn die einzelne Stimme allein vermag den Zustand der Person seinem ganzen Umfange nach nicht auszutragen. Der Begleitung bleibt daher die wichtige Aufgabe, das von der Stimme unerledigt Gelassene zu ergänzen, die Situation durch ihre schildernde und darstellende Kraft veranschaulichen, den leidenschaftlichen Ausdruck durch ihre Accente und verschiedenen Bewegungen steigern, die Schatten und Lichter der Empfindung durch ihre Klangfarben und dynamischen Wirkungen verschiedener Art gruppiren zu helfen. (S. auch Begleitung.)

D. Einige besondere Arten der Arie sind noch 1) die vorhin schon erwähnte *Aria di Bravura*, Bravour- oder Coloraturarie. Sie ist von geschwinder Bewegung, der Gesang überwiegend mehr melismatisch als syllabisch, die Absicht des ganzen Stückes geht wesentlich darauf hin, dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung seiner Bravour in allerhand Coloraturen, Passagen, Sprüngen u. s. w. zu geben. 2) Die Kirchenarie, *Aria da chiesa*, entweder einer Cantate oder Passion angehörend oder als einzelnes Stück für sich bestehend. Gewöhnlich hat sie die Form der Grossen Arie mit *Da capo* oder wenigstens eine freie Repetition des ersten Theils. Dem Grundwesen nach ist sie lyrisch, und zwar von allgemeinem Inhalt, Ausdruck einer einzelnen Stimme (der »frommen Seele« z. B.) namens der Gemeinde. Ihr Stil ist mehr syllabisch und rhetorisch als melismatisch, weil das geistliche Wort in ihr deutlicher verstanden werden soll. Wenn sie auch der dramatischen Ausdrucksweise sich nähert, so geschieht dieses mehr auf dem Wege einer belebteren Rhetorik, und nur in Absicht auf eine um so anschaulichere und eindringlichere Darstellung des vorhandenen Gefühlszustandes. Tief erregte individuelle Leidenschaftlichkeit bleibt von ihr, als überhaupt nicht in die Kirchenmusik gehörend, ausgeschlossen. 3) Die Concertarie, *Aria di Concerto;* eine seit Ende des vorigen Jahrhunderts aufgekommene Art der Grossen Arie, auch der in freier Form, mit der einen oder andern völlig übereinkommend, nur häufig noch breiter angelegt, weil sie gewissermassen als Scene für sich zu gelten hat. Gewöhnlich geht ihr ein Recitativ voraus, in welchem die Stimmung auf die Arie hin sich sammelt. — Ueber die in mehrere Stimmen sich auseinanderlegende, als Duett, Terzett etc. erscheinende Arie s. die gleichnamigen Artikel.

Aria da chiesa, Kirchenarie, s. Aria D 2.

Aria di bravura, Bravourarie, s. Aria B 1 und D 1.

Ariette, eine kleine Gattung der Arie, von der gewöhnlichen nur dadurch unterschieden, dass sie keinen zweiten Theil hat und die Periodengliederung und Ausführung der einzelnen Sätze einfacher und kürzer ist. Sie erscheint in dramatischen Tonwerken als Ausdruck von Gemüthsbewegungen, die nur einen gemässigten Grad erreichen und ausserdem nicht lange anhalten, sondern bald vorübergehen.

Arioso, eine zwischen Recitation und Arie stehende Gattung der Melodie. Wenn nämlich der Inhalt des gewöhnlichen *Secco* zum Lyrischen zeitweilig sich erhebt, ohne jedoch zu einem andauernden Zustande zu gelangen; wenn also die Empfindungen z. B. der Wehmuth, Zärtlichkeit u. s. w. eine Zeit lang der recitirenden Person sich bemächtigen, ohne jedoch so hoch zu steigen und so anzuhalten, dass sie hinlänglichen Stoff für eine Arie geben: so pflegt das gewöhnliche Recitativ in ein *Arioso* überzugehen. Ein solches *Arioso* muss in hohem Grade ausdrucksvoller Gesang sein, weil die Darstellung keineswegs so ausführlich in Einzelnheiten eingehen und so vielfache Modificationen zu Hülfe nehmen kann als in der Arie, demungeachtet aber die vorhandene Empfindung ihrem ganzen Umfange und ihrer ganzen Tiefe nach, soweit irgend möglich, eindringliche Anschaulichkeit gewinnen soll, daher in einer so kurzen und einfachen Melodie, als das *Arioso* gewöhnlich zu sein pflegt, um so mehr concentrirt werden muss. Mit dem gewöhnlichen Recitativ hängt das *Arioso* nur noch zusammen, sofern es keine rhythmischen Theile (als Sätze, Perioden) hat, sondern, ohne Rücksicht auf Regelmässigkeit des musikalischen Rhythmus, allein der Gliederung des Textes folgt. Doch wird es, abweichend vom *Secco*, im Takt gesungen, sein Eintritt und der des gemessenen Taktes oft mit dem Worte *Arioso* oder *a battuta* (nach dem Taktschlage) bezeichnet; man erkennt ihn aber auch schon von selbst, und einer näheren Angabe bedarf es eigentlich nicht. Die Bewegung ist stets getragen und mässig, mehr langsam als schnell, die Melodie im Verhältniss zum Texte mehr syllabisch als melismatisch; Ligaturen von einigen Noten auf einer Textsilbe kommen zwar ziemlich häufig vor, längere Melismen aber eigentlich gar nicht oder doch nur sehr selten, blosse Verzierungen mit Manieren und Fiorituren aber sind ganz ausgeschlossen. Wortwiederholungen mit Versetzungen oder Nachahmungen desselben musikalischen Satzes werden als Bekräftigungen und Steigerungen des Ausdruckes wohl mitunter angewendet. Hinsichts des Tonganges aber ist das *Arioso*, wennauch zuweilen kurze recitirende Momente enthaltend, im Ganzen doch eine vollkommen gesangmässig ausgebildete Melodie. Von Instrumenten begleitet ist es jederzeit, und zwar geht die Begleitung entweder während des Gesanges ununterbrochen fort, oder macht hauptsächlich nur Zwischenspiele während die Singstimme schweigt, wie beim gewöhnlichen *Accompagnato* (begleiteten Recitativ). Seine Stellung in den grösseren Tonwerken hat es entweder am Ende längerer Recitative, die dann in den letzten Takten in ein *Arioso* übergehen, gleich als ob die Empfindung mehr und mehr sich concentrirte; oder es unterbricht auch eine Zeit lang das *Secco*, welches dann wieder weiter geht. Das eine wie das andere kann von der grössten Wirkung sein. Dann, wenn die Empfindung lyrisch ist ohne für eine Arie oder Ariette anhaltend und bestimmt genug zu sein, kommt es auch als eigener Satz vor; in manchen Fällen, namentlich in älterer Zeit (z. B. bei H ä n d e l), auch dialogartig, indem zwei Personen ein Gefühl, in dem sie übereinkommen, zugleich und wechselnd aussprechen. Eine Art Vermischung von *Arioso* und *Secco*, so dass der Ausdruck bald mehr Recitation, bald mehr wirklicher Gesang ist, hat namentlich B a c h sehr gewöhnlich angewendet und zu höchster Vollkommenheit ausgebildet; auch bei seinem grossen Vorgänger H e i n r i c h S c h ü t z (Sieben Worte) finden sich schon solche ariose Recitative von edelster Tonführung und bedeutendem Ausdrucke.

Arithmetische Theilung, s. T h e i l u n g d e r V e r h ä l t n i s s e I.

Arkadische Dionysien, Feste der Römer, bei denen Jünglinge und Knaben auf der Schaubühne erschienen und mit Musik und Tanz begleitete Stücke spielten.

Arkadische Gesellschaft, eine Gesellschaft zu Rom, welche gegen Ende des 17. Jahrhunderts zum Zwecke der Verbreitung des guten Geschmackes sich vereinigt hatte und neben der Poesie auch die Musik pflegte. Die Mitglieder nahmen arkadische Namen an und hielten ihre Zusammenkünfte in einem Lustwäldchen, welches sie das Parrhasische Wäldchen nannten.

Armarius heisst in den Klöstern der Vorsänger und Aufbewahrer der Kirchenbücher.

Armer la clef, den Schlüssel bewaffnen, heisst bei den Franzosen, die für das Tonstück erforderliche Kreuz- oder Bee-Vorzeichnung an den Schlüssel setzen.

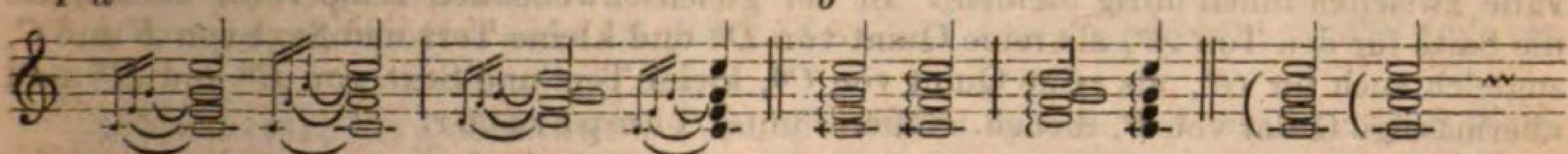
Armgeige, *Viola da braccio*, B r a t s c h e, s. V i o l a.

Armonie, ein Instrument, dessen die *Menetriers* im 12. und 13. Jahrhundert sich bedienten, dessen Beschaffenheit aber unbekannt ist.

Arpa, *Harpa*, *Harpe*, die Harfe. — *Arpa doppia*, Doppelharfe; *Arpa irlandaica*, irländische Harfe. *Arpanetta*, die Spitzharfe. S. Harfe.

Arpeggio, *arpeggiato* (*arpeggiare*, die Harfe schlagen), nach Harfenart, d. h. gebrochen oder zergliedert; die Intervalle eines oder mehrerer Akkorde werden nicht gleichzeitig, sondern in einer gewissen Ordnung schnell auf einander folgend angeschlagen, die Akkorde in der besonders der Harfe eigenthümlichen Weise gebrochen oder zergliedert. Notirt wird das *Arpeggio* entweder wie es ausgeführt werden soll, eine Note nach der andern; oder die Intervalle desselben werden, wie ein gewöhnlicher Akkord, über einander geschrieben. Dieses auf letztere Art notirte *Arpeggio* auszuführen, giebt es zwei von einander abweichende Arten, eine neuere und eine ältere. Bei der neueren wird der Akkord einmal vom tiefsten bis zum höchsten Tone aufwärts gebrochen, wie unter Beisp. 1 *a*. Die Schreibart ist wie unter *b*, der wellenförmige Strich oder der Bogen vor den Akkorden zeigt das *Arpeggio* an. Die ältere Art besteht darin, dass der Akkord auf- und abwärts schnell nach einander gebrochen wird, wie unter 2 *a*. Die Arpeggio's in Bach'schen u. s. w. Werken sollen eigentlich noch so ausgeführt werden. Die Schreibart ist wie unter 2 *b*; man notirt die Akkorde wie gewöhnlich, mit den Intervallen über einander, fügt aber das Wort *arpeggio* hinzu, zeigt auch wohl noch bei dem ersten Akkorde durch Ausschreibung der Figur die Art der Zergliederung an.

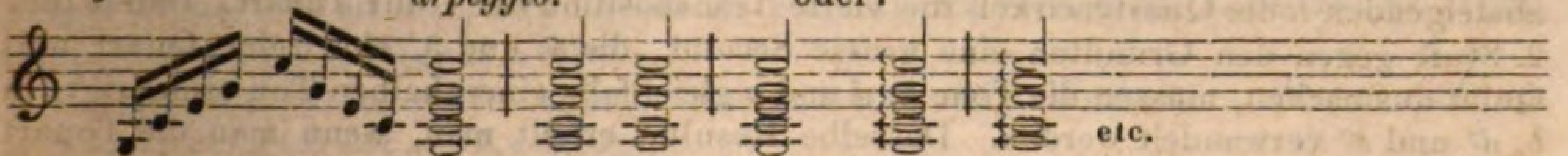
1 *a* *b*



2 *a*



b *arpeggio.* oder:



In neuester Zeit pflegt man das auf- und abwärts gebrochene *Arpeggio* stets auszuschreiben. Eine Folge solcher gebrochenen Akkorde heisst *Arpeggiatura*.

Arpeggirter Bass, s. Albertischer Bass.

Arpichord, ein veraltetes Saiteninstrument mit Claviatur (Clavichord, Virginal, auch Spinett), bei welchem der Klang durch kleine an die Saiten anstossende Häckchen von Messing dem einer Harfe ähnlich gemacht war. Es hat nicht viel zu bedeuten gehabt, ist auch niemals besonders im Gebrauche gewesen. — Bisweilen brachte man auch am Flügel einen besondern Zug an, der diesen Namen führte und einen kreischenden Klang verursacht haben soll.

Arrangiren heisst ein Tonstück für andere Stimmen oder Instrumente, als wofür es ursprünglich gesetzt ist, einrichten. Also z. B. Orchesterwerke für Clavier, zweihändig oder vierhändig, oder für Streichquartett, für einzelne Streich- und Blasinstrumente oder nur für Blasinstrumente. Für einen richtigen Arrangeur vom Handwerk und einen speculativen Verleger existirt wohl nicht leicht ein Tonstück, welches nicht für jedes beliebige Instrument sich müsste arrangiren lassen, und wenn es die Neunte Symphonie für Flöte und Trommel wäre. Hat man doch auch bis zu dem Unverstand sich verstiegen, Claviersolostücke von so specifisch claviermässiger Art wie nur möglich, als z. B. Beethoven'sche Sonaten oder, um den Unsinn noch höher zu treiben, Bach'sche Orgeltoccaten für Orchester einzurichten. Dennoch sind solche Experimente noch immerhin harmlos gegen den noch in diesen letzten Tagen an einer Anzahl Präludien aus dem Wohltemp. Clavier von S. Bach verübten Unfug, im Hineinflicken einer (natürlich über alle Maassen modernen) »hinzucomponirten« obligaten Violoncellostimme und (in einem anderen Arrangement) eines zweiten concertirenden Clavieres bestehend. Und zwar nicht etwa bloss mit dem unschuldigen Bemühen, einem längst gefühlten Bedürfniss abzuhelfen, sondern mit der ausgesprochenen Absicht, den Präludien neue Characteristik, moderne Färbung,

concertirenden Effect zu geben; s. I. Moscheles, Melodisch-contrapunktische Studien etc. Op. 137 *a*, *b*. Ein glänzendes Beispiel von Kunstverständniss und Pietät gegen die Meisterwerke.

Arsis (griech.), Hebung; der schlechte oder accentlose Taktheil, Auftakt. S. Accent, Auftakt.

Artemisien, s. Ephesien.

As, Silbenname der durch ein ♭ um einen kleinen halben Ton erniedrigten 6. diatonischen Tonstufe *A*, oder des 9. Tones der diatonisch-chromatischen Scala. Auf gleichschwebend temperirten Tasteninstrumenten fällt der Ton *A*♭ mit *G*♯, der erhöhten 5. diatonischen Tonstufe, auf gleicher Taste zusammen, eigentlich aber hat nach der reinen diatonischen Tonleiter der Ton *A*♭ als kleine Sext von *C* das Verhältniss 8 : 5, *G*♯ hingegen, als übermässige Quint, das Verhältniss 25 : 16. Demnach wäre *A*♭ um die Diesis 128 : 125 höher als *G*♯. Die Praxis aber weicht hiervon ab, schon insofern der Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe, dem reinen Quintsystem oder vielmehr seinem natürlich richtigen Tongefühle folgend, den Ton *g*♯ nicht tiefer nimmt als *a*♭, sondern höher, so dass, den Bestimmungen der sogenannten reinen diatonischen Tonleiter entgegen, der Kreuzton einer Tonstufe den *B*ton der nächst höheren übersteigt, während sie in der reinen diatonischen Leiter sich nicht erreichen (die sogenannten enharmonischen Intervalle zwischen ihnen übrig bleiben). In der gleichschwebenden Temperatur aber muss die Saite für den Ton *A*♭, als reine Quint von *D*♭ und kleine Terz und Sext von *F* und *C*, zugleich auch für *G*♯, als reine Quint von *C*♯, kleine Terz und Sext von *E*♯ und *H*♯ und übermässige Quint von *C*, dienen. Näheres unter Temperatur.

Ascarum, ein Saiteninstrument der Lybier, mit Federkielen versehen, durch welche die Saiten auf eine Art, von der man nach Walther's (Lexikon) Beschreibung keine deutliche Vorstellung sich machen kann, zum Klingen gebracht worden sein sollen.

As dur, diejenige der zwölf Transpositionen unserer Durtonart, für welche der Ton *A*♭ als Grundton angenommen ist, im von *C* aufsteigenden Quintencirkel die achte, im absteigenden (oder Quartencirkel) die vierte Transposition der C dur Tonart. Damit ihre 2. Stufe gegen den Grundton eine grosse Secund, die 4. und 5. eine reine Quart und Quint ausmachen, müssen die Töne *h*, *d* und *e* gleichfalls einen halben Ton erniedrigt, in *b*, *d*♭ und *e*♭ verwandelt werden. Dasselbe Resultat erhält man, wenn man die Tonart E♭ dur um eine Quart höher oder um eine Quint tiefer transponirt und ihre Septime *D* um einen halben Ton (zu *D*♭) erniedrigt. Demnach wird die Tonart A♭ dur mit vier ♭ am Schlüssel notirt, ihre Stufen heissen *A*♭ *B C D*♭ *E*♭ *F G*.

As moll, die auf den Ton *A*♭ als Grundton errichtete Transposition der Molltonart. Als Paralleltonart von C♭ dur wird sie mit sieben ♭ am Schlüssel notirt, jede ihrer Tonstufen ist also um einen halben Ton erniedrigt: *A*♭ *B C*♭ *D*♭ *E*♭ *F*♭ *G*♭. Dieser vielen Vorzeichnungen wegen macht man von dieser Tonart verhältnissmässig selten Gebrauch als Haupttonart eines Satzes, und bedient sich statt ihrer lieber der Tonart G♯ moll, welche nur fünf ♯ hat; als Nebentonart kommt sie im Modulationsgange häufig genug vor.

Asor oder *Nebel Nassor*, ein Saiteninstrument der Ebräer mit zehn Saiten, welche nach einigen Abbildungen über einen länglich viereckigen Resonanzkasten, nach anderen nur über einen Rahmen gespannt waren. Die Saiten wurden mit einer Feder gerissen. Wahrscheinlich war dieses Instrument nur durch die geringere Saitenzahl vom zwölf- und mehrsaitigen *Nablium* oder *Nebel* verschieden; von manchen wird es auch gleich diesem ein Psalter genannt. S. Nebel. Ferner vergl. Forkel, Gesch. d. M. I. 133; Printz, Histor. Beschr. etc. S. 27.

Asosra, s. Chatzotzeroth.

Aspiriren, aushauchen; das Aussprechen eines *h* vor einem Vocal oder Diphthongen im Gesange, an solchen Stellen, wo es nicht hingehört, folglich fehlerhaft ist. Also z. B. ha statt *a*, ho statt *o*. Am häufigsten verfallen Sänger, deren Aussprache vernachlässigt ist, in diesen Fehler bei Silbendehnungen, d. h. auf einen Vocal zu singenden Coloraturen und Melismen. Statt die ganze Coloratur auf dem betreffenden Vocale gebunden vorzutragen, stossen sie jeden Ton derselben mit einem Aspirations-*h* heraus, singen z. B. nicht wie unter *a*, sondern wie unter *b*:



Assai, sehr, viel, genug; zu näherer Bestimmung des Zeitmaasses bei den Ueberschriften der Tonstücke dienendes Beiwort, z. B. *Adagio assai*, sehr langsam; *Allegro assai*, sehr geschwind u. s. w.

Assonanz (franz. *Assonance*), hin und wieder gleichbedeutend mit Consonanz gebraucht.

A suo arbitrio, Vortragsbez., nach seinem (des Ausführenden) Urtheile oder Gefallen, gleichbedeutend mit *ad libitum;* Vortrag und Tempo einer so bezeichneten Stelle oder eines Tonstückes werden der Einsicht des Ausführenden überlassen.

A suo commodo, nach seiner (des Ausführenden) Bequemlichkeit; gleichbedeutend mit *a suo arbitrio.*

A tempo, im Zeitmaass. S. Battuta. — *Á tempo giusto, ordinario etc.* s. Tempo giusto, ordinario etc.

Athlothetae, die Preisrichter bei den öffentlichen Spielen und musikalischen Wettstreiten der Griechen. S. Agonothetae.

Attacca, falle ein, steht gewöhnlich nur am Ende eines Satzes, wenn der darauf folgende Satz desselben Tonstückes ohne Verweilen angefangen werden soll; z. B. *attacca il seguente Finale.*

Attacco, eine kurze aus wenigen Noten bestehende, aber rhythmisch wohl ausgeprägte Figur, wie sie auch hier und da als Fugenthema vorkommt, z. B. Bach, Wohltemp. Clav. Th. II, Fuge in C♯dur.

Atto (ital.), Act oder Aufzug eines dramatischen Werkes, s. Act; *Attore*, s. Acteur; *Attrice*, s. Actrice.

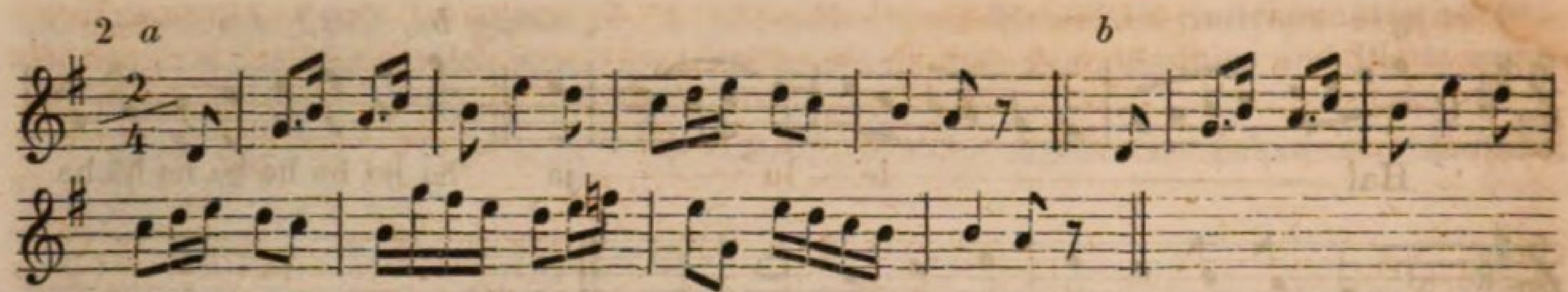
Aubade, Morgenmusik, Morgenständchen (*à l'aube du jour*, beim Anbruche des Tages); dem Wesen nach dasselbe wie *Serenade*, nur dass diese Abends aufgeführt wird. Aubaden wie Serenaden bestehen aus Gratulations-, Liebes- u. s. w. Gesängen, mit oder ohne Begleitung von Instrumenten; früher wurden häufig Madrigale dazu verwendet. Sind auch der Cassation ähnliche mehrsätzige Instrumentalstücke.

Audace, Vortragsbez., kühn, herzhaft.

Aufhaltung. *a*) In melodischem und harmonischem Sinne die Verzögerung des Eintrittes einzelner Intervalle oder Akkorde durch die ihnen unmittelbar vorangehenden. Demnach gleichbedeutend mit Vorschlag, Vorhalt, Wechselnote, Retardation, Vorhaltsakkord, unter welchen gebräuchlicheren Benennungen das Nähere über die Sache selbst zu finden. *b*) Im Satz- und Periodenbau die Verzögerung der völligen Entwickelung eines Satzes oder Gedankens. Solche kann bewirkt werden 1) durch unmittelbare Fortsetzung einer in der Melodie enthaltenen Notenfigur; der Satz Beisp. 1 *a* ist unter *b* durch die Fortsetzung der Notenfiguren seines ersten Taktes erweitert und mehr verwickelt, somit die Entwickelung und der Schluss aufgehalten.



Oder 2) durch einen mit dem Cäsurtone eintretenden Anhang; wenn z. B. die Endigungsformel des Beisp. 2 *a* wie unter *b* aufgehalten wird:



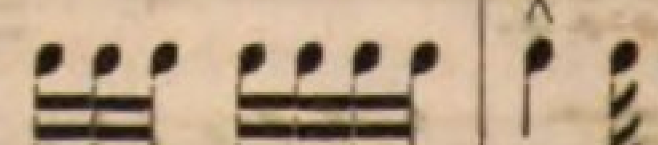
Indem alle Arten von Aufhaltungen im Satz- und Periodenbau im wesentlichen auf eine Verzögerung der Schlusscadenz hinauslaufen, gehört denn auch 3) der Trugschluss dazu, und 4) der Orgelpunkt, der nichts anderes als eine angehaltene oder aufgehaltene Cadenz ist.

Auflösung, *a*) der Dissonanzen, s. Fortschreitung der Intervalle; über die Scheidung der Begriffe Auflösung und Fortschreitung, den Anfang des Artikels; über die Auflösung selbst unter *C*; ferner die unter den Namen der verschiedenen Intervalle gegebenen Artikel; — *b*) eines geschlossenen (Räthsel-) Canons. Beim geschlossen (in einer Stimmzeile) notirten Canon pflegte man häufig Ort und Intervall der folgenden Stimmeneintritte nicht anzuzeigen, sondern das Aufsuchen derselben, welches man eben die Auflösung nennt, dem Ausführenden zu überlassen. S. Canon, *e f g*.

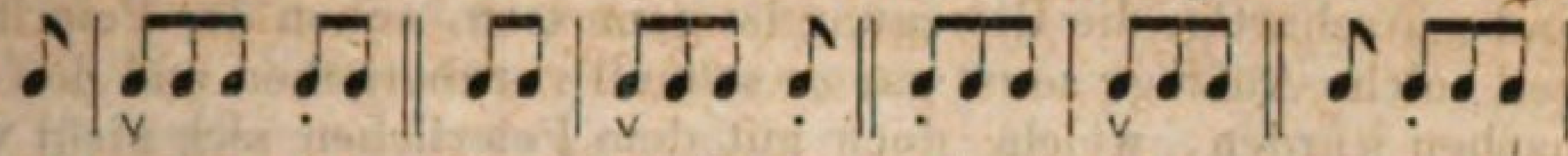
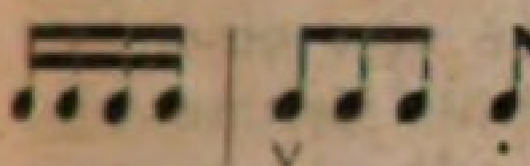
Aufschlag, s. Auftakt.

Aufschnitt an Labialpfeifen. S. Orgel I E *a*, 4.

Aufstrich, s. Hinaufstrich.

Auftakt, *Arsis* (Hebung), Aufschlag, schlechter Takttheil, das beim Dirigiren durch Hebung des Stabes oder der Hand bezeichnete, auf ein accentuirtes Taktglied folgende accentlose Taktglied[1]). Also im zweitheiligen Takte der zweite, im viertheiligen der zweite und vierte, und im dreitheiligen der zweite und dritte Takttheil. Der zweite Takttheil des dreitheiligen Taktes ist zwar nicht ganz accentlos (s. Accent I A, 2 *c*), doch ist sein Accent nur schwach, und wir betrachten ihn der Thesis des Taktes gegenüber doch als Arsis, wenn auch dem letzten Taktgliede gegenüber als Thesis niederer Ordnung. Ein eben solches Verhältniss von Thesis und Arsis, wie unter den Taktgliedern, herrscht unter den Gliedtheilen; auf einen accentuirten Gliedtheil niederer Ordnung folgt ein accentloser Gliedtheil als Arsis. — Nicht eine jede Melodie hebt auf Thesis an, sondern viele beginnen auf Arsis, im Auftakte, wie man sagt. Ein letztes Taktglied braucht der Auftakt keineswegs zu sein, wenn er nur überhaupt ein accentloses ist. Im zwei- vier- und dreitheiligen Takte sind demnach, wenn man ihre Glieder als Viertel annimmt und die Gliedtheile vorläufig unberücksichtigt lässt, folgende Auftakte möglich: 1) im $^2/_4$ nur einer: ; 2) im $^4/_4$ drei, nämlich: *a*) ; *b*) ; und *c*) den dritten, zwar nicht accentlosen aber doch der Thesis des Taktes gegenüber nur schwächer accentuirten Takttheil als Auftakt angenommen: ; 3) im $^3/_4$ zwei: *a*) ; *b*) . Die Anzahl der Auftakte wird nun durch die Gliedtheilungen verschiedener Ordnungen sehr bedeutend vermehrt, indem nicht nur die accentlosen Gliedtheile der accentlosen, sondern auch der accentuirten Taktglieder Auftakte geben. Es mögen hier nur einige Beispiele am $^2/_4$ Takt folgen, um die Sache, falls sie überhaupt noch unklar sein sollte, deutlich zu machen: 1) Auftakte durch Gliedtheile der Taktarsis: . 2) Auftakte durch Gliedtheile der Taktthesis: . Die Anwendung auf noch kleinere Gliedtheile (z. B.  u. s. w.) und

1) Das accentuirte (gute) Taktglied wird durch Senken der Hand markirt. Die Alten verfuhren beim Taktgeben in umgekehrter Ordnung, sie erhoben die Hand oder den Fuss auf der guten Zeit, und schlugen auf der schwachen nieder. Auch unter den neueren Tonkünstlern sollen einige dieser Manier gefolgt sein. Interessante Notizen über altgriechische und römische Dirigenten s. Rousseau, *Dict.* Art. *Battre la mesure.*

auf den drei- und viertheiligen Takt, sowie auf die zusammengesetzten Taktarten, lässt sich nun leicht machen. Von Auftakten zusammengesetzter Taktarten mögen noch einige Beispiele am 6/8 folgen:    u. s. w. Auf das Taktmaass der Satz- und Periodenbildung der Melodie hat der Auftakt keinen weiteren Einfluss, es wird durch ihn weder verringert noch erweitert. Er erscheint weder als eine Zugabe zum zwei-, vier- oder achttaktigen Rhythmus der Melodie, noch ist der unvollständige Takt, als der er auftritt, durch einen Defect entstanden. Das rhythmische Maass der Melodie bleibt dasselbe, denn der Betrag des Auftaktes wird von ihrem letzten Takte abgezogen, z. B.  oder 3/4 . Steht im letzten Takte etwa nur eine Note, die, mit dem Betrage des Auftaktes zusammengenommen, den Raum des Taktes nicht ausfüllt, so wird das am Rhythmus Fehlende durch Pausen ergänzt:   Alles hier am zweitaktigen Rhythmus Gezeigte findet auch auf Rhythmen von grösserer Ausdehnung Anwendung. — Man sieht, dass der Auftakt, wenn man so sagen darf, nichts als eine Verschiebung der Melodie innerhalb des Taktmaasses ist; sind ihre Anfangsnoten weniger wichtig, gleichsam nur ein Anlauf in die erste melodische Hauptnote, so werden sie, damit diese den gewichtigen Taktaccent erhalte, über den ersten Takt hinausgeschoben. Die Wirkung des Auftaktes beruht in einer Vermehrung der Energie des darauf folgenden Taktaccentes, ein accentuirtes Taktglied erscheint gewichtiger, wenn ihm ein accentloses voraufgeht, als wenn es unmittelbar eintritt. Der Anlauf, den der Rhythmus gleichsam auf den Accent nimmt, verstärkt dessen Wirkung, namentlich wenn die Melodie schon an sich energischer Art ist. — Ausserdem werden auf Arsis die regulär gebrauchten Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst; die durchgehenden Dissonanzen gesetzt; manche leere Akkordverhältnisse, als Akkorde ohne Terz und nachschlagende leere Octaven, gestattet, wenn der Stimmengang sonst gut ist. Dass im Contrapunkt durch Noten, welche auf der Arsis nachschlagen, manche Fehler vermieden, andere nicht umgangen werden können, ist unter **Contrapunkt** erklärt.

Aufzug. *a*) Ein Tonstück, welches zur Begleitung einer Anzahl Personen, die auf eine feierliche oder festliche Art von einem Orte zu einem andern sich bewegen, gebraucht wird. Eigentlich bedeutet das Wort den Zug der Personen selbst (Aufzug der Priester, Soldaten, Masken), ist dann aber auch auf die begleitende Musik übergegangen. Bürgerlichen und militärischen Aufzügen dienen gewöhnliche Märsche zur Begleitung, bei theatralischen Aufzügen hingegen gewinnt die Musik mehr Bedeutung. Denn in der Oper, bei solchen Gelegenheiten, wo die handelnden Personen mit einem ihrem Stande, Range und Character angemessenen Pompe auf der Bühne aufziehen, ist es nicht allein darauf angelegt, den Zuschauer nur durch das Spielwerk theatralischer Pracht zu ergötzen, sondern vielmehr seine Vorstellung von der Wichtigkeit dieser Personen auch durch die sinnliche Anschauung noch zu erhöhen, um damit unvermerkt auch sein Interesse an ihren Handlungen und Schicksalen zu steigern; deshalb darf nothwendig auch die Musik bei solchen Aufzügen nicht nur mit äusserlichem Schimmer sich begnügen, sondern muss zugleich die Wichtigkeit des Characters und Standes der aufziehenden Personen mit Aufbietung aller ihrer Mittel veranschaulichen helfen. Ebendaher bekommt der Character des Feierlichen oder Festlichen, welcher ebensogut heiter als ernst und traurig sein kann, den aber ein jeder Aufzug behaupten muss, in der Oper so verschiedene Modificationen. So zeigt er sich anders beim Einzuge eines Helden, der sein Vaterland vom Feinde befreit hat, anders beim Triumphzuge eines siegreichen Tyrannen, anders bei einem Aufzuge

von Priestern u. s. w. Ueber das Wesen solcher Tonstücke lässt sich daher im allgemeinen nichts weiter sagen, als dass sie characteristisch sein müssen; Form und Rhythmus sind marschartig, die Bewegung ist gemessen, schon der Feierlichkeit wegen, aber auch weil solche Aufzüge sonst gar zu schnell vorübergehen und den Eindruck von Hastigkeit machen würden, welche doch mit dem Feierlichen sich nicht verträgt. In den grossen Balleten kamen übrigens auch solche Aufzüge von allegorischen Personen, Masken u. dergl. vor, und wenngleich diese einen sehr lebhaften Character haben können, so muss die Lebhaftigkeit mehr durch Actionen und Gebehrden, welche von einer entsprechenden Musik begleitet werden, als durch Schnelligkeit des Schrittes sich äussern. —— *b*) Eine Art kleiner Tonstücke für Trompeten oder Trompeten und Pauken, meist mit zwei Clarinen, Principal und einem Paare Pauken besetzt. In Ermangelung der letzteren pflegt man die beiden Paukentöne auf einer vierten, *Touquet* oder *Toccato* genannten Trompete auszuführen. Stets müssen diese Stücke ein lebhaftes Thema haben, in der Harmonie soll der harte Dreiklang möglichst beibehalten werden; die einzelnen Instrumente, Clarinen, Principal und auch die Pauken, pflegen mit kurzen Soli abzuwechseln. Springende oder schwere Passagen dürfen in den Clarinen nicht vorkommen. —— *c*) Gleichbedeutend mit Act, ein Theil eines dramatischen Werkes, dessen Anfang durch Aufziehen und dessen Ende durch Niederlassen des Vorhanges bezeichnet wird. Man sagt, das Stück hat 2 oder 3 Aufzüge, statt zwei oder drei Acte, weil der Vorhang ebensoviel male aufgezogen wird.

Augenmusik nennt man namentlich solche contrapunktische Kunststücke, die auf dem Papier zwar nach viel Gelehrsamkeit aussehen, in der Ausführung aber gemeinhin einen recht herzbrechenden Effect machen. »Es scheinen in *praejudiciis* steckenden Leuthen lauter böhmische Dörffer zu seyn, wenn man heute zu Tage saget, dass zu einer touchanten Ohren-Music viel mehr subtile und geschickte Regeln, nebst einer langwierigen *Praxi*, gehören, als zu einer herz-druckenden Augen-Music, welche auf dem unschuldigen Papier, nach allen venerablen Contrapuncten der Herren Cantors in den allerkleinsten Städlein, durchmartirisiret werden«, schreibt Joh. Dav. Heinichen 1717 an Mattheson. (S. *Critica mus.* II. 213.)

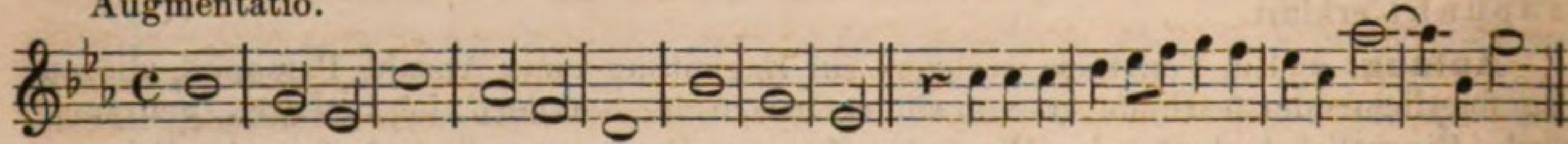
Augenorgel, *Clavecin oculaire*, s. Farbenclavier.

Augmentatio (Vermehrung); *a*) in der Melodie: die Wiederholung, Versetzung oder Nachahmung eines melodischen Satzes in Noten von doppeltem Werthe, als z. B.

Thema.



Augmentatio.



Anwendung findet die Augmentation vorzugsweise im gebundenen Stil, in Fugen und anderen contrapunktischen Sätzen; in den freien Formen kommt sie zwar auch vor, aber vergleichungsweise selten, ungeachtet sie auch hier von der grössten Wirkung sein kann. Ueber ihren Gebrauch in der Nachahmung s. Nachahmung Beisp. 18; im Canon unter Canon *C* 3; und in der Fuge unter Fuge *C* 2. In der *Fuga per augmentationem* findet die Nachahmung in der Vermehrung vorzugsweise und gleich von vorneherein statt. —— *b*) In der Taktlehre der alten Mensuralmusik: Vermehrung der Zeitdauer der Noten, s. Mensuralnotenschrift I E.

Auletes (griech.), ein Flötenspieler.

Aulos (griech.), die Flöte oder Pfeife (*Tibia*). Eine der ältesten Gattungen von Blasinstrumenten der Griechen, mit *Chalil* und *Nekabhim* der Ebräer identisch, anfangs nur aus einem Rohr oder hohlen Knochen verfertigt, später auch aus anderem Material und auch mit Tonlöchern versehen. Die Erfindung wird der Minerva zugeschrieben. Ihrer Beschaffenheit sowie der Art des Anblasens nach war sie von unserer Flöte aber wesentlich verschieden und wahrscheinlich mehr der Clarinette ähnlich. Gleich dieser scheint sie eine Art Schnabel, oder vielleicht auch ein Rohr gehabt zu haben, und

beim Anblasen wurde sie nicht quer an die Lippen gelegt, sondern geradeaus gehalten, wie die Flöte *à bec*. Es gab zwei Hauptgattungen, nämlich die einfache Flöte, *Monaulos;* und die Doppelflöte, *Diaulos*. Letztere hatte zwei verschiedene aber in demselben Mundstücke vereinigte Rohre (Näheres im gleichnamigen Artikel, ebenda auch über die Zusammensetzung der Doppelflöten aus rechten und linken und gleichen und ungleichen Flöten). Ausserdem gab es mannigfache Arten: Die krumme Pfeife (*Plagiaulos*, wovon nach Marpurg einige Entymologen das Wort *Flageolet* ableiten wollen) und die Lockpfeife, nach ihrem Erfinder Seirites oder Sirites, der ein Lybier (also Afrikaner) war, lybische oder afrikanische Flöten genannt. Ferner unterschied man sie nach den Provinzen, in denen die eine oder andere Art besonders im Gebrauche war, in dorische, phrygische, lydische etc. Flöten. Die tyrrhenische Flöte soll durch besondere Stärke sich ausgezeichnet haben. Dann, wahrscheinlich nach der Höhe und Tiefe ihrer Tonlage, in Jungfern-, Knaben- und Männerflöten. Nach dem Gebrauche, in Chorflöten, welche bei vollen Chören in den Tempeln angewendet wurden (die Flöte war das einzige Blasinstrument, dessen man zur Begleitung des Gesanges sich bediente), Trauerflöten, Hochzeitsflöten und Stimmflöten (Tonation), welche man benutzte, um den Redner sowie auch bei theatralischen Vorstellungen den Schauspieler im Tone zu erhalten. Dann waren spondäische und dactylische Flöten, jene bei ernsthaften Hymnen, diese beim Tanze gebräuchlich.

Aulozonum, die Krücke am Mundstücke der Orgelrohrwerke.

A una corda oder *una corda* (auf einer Saite), findet man zuweilen *a*) in obligaten Stimmen für Violine oder andere Streichinstrumente an solchen Stellen, die der Spieler auf ein und derselben Saite ausführen soll, ohne im Verlaufe der so bezeichneten Melodie oder Passage auf eine andere Saite überzugehen, z. B.



Der Grund, weswegen dieses geschieht, ist der Unterschied in der Klangfarbe, welcher zwischen denselben Tönen, wenn sie in höherer Lage der tieferen Saite oder in tieferer Lage der höheren Saite gegriffen werden, stattfindet. Die Klangfarbe einer auf derselben Saite gespielten Melodie bleibt einheitlich. — *b*) Beim Pianoforte, s. Verschiebung.

Ausarbeitung, s. Ausführung.

Ausblasen. Die meisten Arten musikalischer Instrumente haben anfänglich, wenn sie ganz neu aus der Hand ihrer Verfertiger kommen, einen roheren Klang, und viele Töne derselben sprechen häufig nicht mit solcher Leichtigkeit an, als bei Instrumenten, die schon einige Zeit gespielt worden sind, denen die Schwingungsarten eines jeden Tones durch die häufige Intonation gleichsam schon sich eingeprägt haben und geläufig geworden sind. Für Blasinstrumente, die ihrer Neuheit wegen noch an diesen Unvollkommenheiten der Intonation leiden, gebraucht man den Ausdruck, sie seien noch nicht ausgeblasen. Uebrigens erfordert das Ausblasen ein gebildetes Gehör und Sicherheit der Intonation, ist daher einem Anfänger, der diese noch nicht besitzt, nicht anzuvertrauen. Denn das Blasinstrument (namentlich Holzblasinstrument) nimmt gar leicht unreine Schwingungsarten an, wird nach dem Kunstausdruck verblasen, und mehrmals unrein angeblasene Töne setzen sich dergestalt darin fest, dass sie nachher oft nur mit vieler Mühe, oft aber auch gar nicht mehr sich corrigiren lassen. Ein verblasenes Instrument soll, wenn überhaupt, so doch nur mit grosser Schwierigkeit wieder rein eingeblasen werden können. Ausführlicheres im Art. Ausspielen.

Ausdruck. Inhalt für die Darstellungen der Tonkunst sind Gefühle, welche die Phantasie zu Tonbildern gestaltet; der Ausdruck ist die Versinnlichung oder Mittheilung dieses Inhaltes an andere durch die der Tonkunst specifisch eigenen Mittel. Inhalt und Ausdruck sind in der Kunst eine untrennbare Einheit, dieser dasselbe als sinnlich äussere Erscheinung, was jener als geistige Innerlichkeit. Da der Ausdruck also nothwendig einen Inhalt voraussetzt, kann von jenem nicht die Rede sein, wenn dieser fehlt, oder es ist nicht Ausdruck, sondern inhaltsleere Phrase. Jeder Inhalt aber wird seinen ihm vollkommen adäquaten Ausdruck verlangen, wenn er wirklich seinem ganzen Umfange

nach anschaulich und verständlich werden will. Der treffende Ausdruck für etwas Gefühltes oder Gedachtes aber besteht in einer solchen Beschaffenheit der sinnlichen Veranschaulichung, dass dadurch der Art des Inhaltes entsprechende Gefühle und Vorstellungen der Phantasie in uns erweckt werden. Die Art dieser Vorstellungen ist vom Gegenstande selbst abhängig; beim Anhören eines Tonwerkes sollen in unserer Phantasie nur Vorstellungen entstehen, die auf Gefühle, nicht aber auf der Aussenwelt angehörende Dinge sich beziehen, weil die Tonkunst nur Gefühle zum Inhalt hat. Diese Gefühle werden durch Ideen getragen und bedingt sein, doch kommen die Ideen selbst nur soweit zum Ausdruck, als ihre Einwirkung auf die Gefühle aus der Beschaffenheit der letzteren sich herauserkennen lässt. Dinge die der Aussenwelt eigen sind, gehören aber eigentlich gar nicht in die Tonkunst, wenngleich solche, deren Wesen in einer Bewegung besteht, ebenfalls durch Tonbewegung ausgedrückt werden können, worüber unter Tonmalerei Näheres gesagt ist. Jedenfalls aber muss der Ausdruck in einem Tonstücke, wenn wir ihm die Eigenschaft des Richtigen, Treffenden und Charactervollen zuerkennen sollen, im Ganzen und Einzelnen so geordnet sein, dass wir ihn ohne alles Bedenken als den versinnlichten Inhalt selbst annehmen, und gar kein Gedanke an eine mögliche Trennung zwischen beiden und an ein mögliches Ueberwiegen des einen oder anderen, in uns aufsteigt: der Gegenstand selbst kann nur so und nicht anders erscheinen, es ist alles zu seiner vollständigen Darstellung Erforderliche gegeben. Die durch das Tonwerk auf den Hörer hervorgebrachten Eindrücke müssen einen hohen Grad von Bestimmtheit und Deutlichkeit haben, und es ist eine klare Anschaulichkeit des Ausdruckes erforderlich, damit man nicht erst einen langen Verstandesprocess anzustellen brauche, um herauszubekommen, was der Tonsetzer durch dieses oder jenes habe ausdrücken wollen. Dem widerspricht nicht, dass thatsächlich das eine Tonstück schwerer zu fassen ist als ein anderes, was ganz natürlich daraus hervorgehen muss, dass dem einen zusammengesetztere, dem anderen einfachere Gefühle zugrunde liegen, und jene einen entsprechend zusammengesetzteren, daher weniger leicht fasslichen, diese einen einfacheren, daher bequemer eingänglichen Ausdruck nothwendig zur Folge haben. Alle Gefühle sind Bewegungen, und je nach ihrer Art sehr verschieden gestaltete und aus verschiedenartig bewegten Momenten zusammengesetzte Bewegungen, die jedoch ihre Entwickelung nicht im Gleichzeitigen, sondern im Nacheinander durchmachen. Ebenso ist die Aeusserung unserer Gefühle mit ihren Modificationen nicht das Werk eines Augenblickes, sondern eine Folge von Darstellungen dessen, was in unserer Seele vorgeht. An einem jeden Gefühlsgange selbst lassen sich gewisse verschiedene Arten und Gliederungen der Bewegung wahrnehmen, wodurch nicht nur die allgemeinen Grundgefühle, sondern auch die an der einzelnen Person erscheinenden besonderen individuellen Modificationen derselben, von einander sich unterscheiden. Die zärtlichen Empfindungen verweilen bis zu einem gewissen Grade der Sättigung bei allen den Bildern, welche ihnen die geschäftige Einbildungskraft in diesem Zustande vor die Seele zaubert. Die Freude, weniger verweilend bei ihren verschiedenen Modificationen, hüpft von einem Bilde zum andern in locker an einander gereihten Vorstellungen. Zorn, Wuth und Rachedurst gleichen einem wilden Strome, der alles, was ihm sich entgegenstellt, mit fortreisst; der Kreis, in welchem die heftigen Leidenschaften sich bewegen, ist enger, die Abstufungen derselben folgen schneller und mit mehr Heftigkeit auf einander, ein Bild vertreibt das andere noch unausgemalt aus der Vorstellung. Ganz dasselbe Bewandniss hat es mit dem Ausdrucke, wie im gewöhnlichen Leben so auch in der Kunst, nur dass der Künstler selbst keineswegs immer in dem Gemüthszustande, den er darzustellen hat, auch sich befinden wird. Solches könnte ihm oft hinderlicher als förderlich sein; im Zustande der Wuth z. B. ein Kunstwerk zu unternehmen, dürfte nicht gut gerathen scheinen. Wohl aber muss er in das darzustellende Gefühl sich versetzen, es mit allen seinen Einzelnheiten und Modificationen in vollster Lebendigkeit sich vergegenwärtigen, was er kraft seines Identificationsvermögens auch sehr gut vermag. Er muss zu allen Arten der Empfindungen und Leidenschaften sich stimmen können, denn nur das, was er lebhaft fühlt, wird er glücklich ausdrücken. Neben reicher Naturbegabung gehört hierzu ein beständiges Beobachten und Studiren der Empfindungen. Jene verschiedenen Bewegungen des Gefühles auszudrücken ist aber die Musik vor allen anderen Künsten auserwählt, indem sie die darzustellenden Seelenbewegungen in Tonbewegungen umzusetzen vermag, welche ihnen so

entsprechen, dass sie geeignet sind, vermittelst des Gehörs in der Seele des Hörenden ebendieselben Zustände hervorzurufen, denen das Kunstwerk entsprungen ist und die es auszudrücken beabsichtigt. Ihre Mittel hierzu sind so zahlreich als wirksam, nämlich: 1) Die melodische Bewegung der Töne, ihre stufen- und sprungweise, auf- und absteigende Folge. 2) Die Gliederung dieser Tonfolge durch die Hebungen und Senkungen von Accent und Accentlosigkeit (Metrum, Takt); die Gruppirungen derselben zu Rhythmen von verschiedener Gestalt und Ausdehnung; die Gesammtbewegung dieser metrischen und rhythmischen Gruppen (Tempo). 3) Die Fortschreitung der Harmonie nur hinsichts der Akkordverbindungen, welche in sanften und angenehmen Empfindungen leicht und ungezwungen, ohne Sprünge und herbe Dissonanzen; in heftigen Affecten und Gefühlen der Unlust hingegen unterbrochen, mit plötzlichen schroffen Ausweichungen in entferntere und fremde Tonarten, durch zahlreiche Dissonanzen geschärft erscheinen werden. Ferner die Zerlegung der Harmonie in reelle Vielstimmigkeit, als Ausdruck zusammengesetzterer Empfindungen. 4) Die mannigfachen Abstufungen der Stärke und Schwäche des Klanges und dazu gehörend die Wechselwirkungen von einzelnen Stimmen und Stimmenmassen, überhaupt alle dynamischen Wirkungen. 5) Die Instrumente hinsichts der Ausdrucksfähigkeit eines jeden durch seinen specifischen Klangcharacter und sonstige besondere Eigenschaften. — Jedes dieser musikalischen Darstellungsmittel ist schon an sich eine ausdrucksvolle Sprache der Leidenschaften; sowohl die Tonfolge als ruhiges Fortschreiten oder hastiges Springen durch weite Intervalle, als auch das An- und Abschwellen des Klanges und die Gegensätze von Stärke und Schwäche, oder die unendlich mannigfaltige Belebung, welche Tonverbindungen durch den Rhythmus zutheil werden können. Die Wirkungen dieser Mittel und ihre Combinationen muss der Tonkünstler ebensogut kennen als die Leidenschaften selbst, die er dadurch ausdrücken will; dadurch wird er in Stand gesetzt, für jedes Gefühl den wahren und treffenden Ausdruck zu finden, ohne sich versucht zu sehen, die Grenzen der Kunst dabei zu überschreiten. — Von dem, der ein Tonstück vorträgt, fordern wir gleichfalls, dass dieses mit Ausdruck geschähe, und verstehen darunter die richtige Auffassung der in dem Tonstücke enthaltenen Gedanken und Empfindungen, und eine denselben entsprechende Ausführung der Haupt- und Nebenstimmen. Der Ausführende soll das Tonwerk mit seinem Verständnisse durchdringen und was in demselben liegt mit möglichster Wahrheit und Treue wiedergeben. Ein Ausdruck, der nicht im Sinne des Tonstückes liegt, ist ein falscher Ausdruck, auch wenn er an sich und am richtigen Orte verwendet ganz gut ist. Ausdruckslos ist ein Vortrag, der mit der technisch richtigen Ausführung sich begnügt, ohne um die aus dem Verständnisse des Inhaltes entspringende geistige Belebung desselben weiter sich zu bemühen. Aus der Vereinigung von technischer Vollkommenheit und richtigem Ausdrucke aber ergiebt sich, was man den guten Vortrag zu nennen pflegt. S. Vortrag.

Ausführung. Die ausgeführten Producte der bildenden Künste gehen aus der Hand des Künstlers in einer durchaus fertigen Vollendung hervor, so dass man zum Genusse derselben keiner weiteren Vermittelung bedarf. Anders beim Tonwerke, dessen obwohl vollendete Partitur dem nicht Eingeweihten nur eine Geheimschrift zeigt, die ihm ohne Beihülfe des Vortrages unverständlich ist. Für den gewöhnlichen und allgemeinen Genuss ist das in der Partitur fertige Tonwerk noch leblos und muss erst durch Verlebendigung seiner Zeichen mittels der Singorgane oder Instrumente dem Empfindungsvermögen durch das Gehör vermittelt werden. Daher kommt es, dass das Wort Ausführung in der Tonkunst zweierlei bedeutet, *A*) einen gewissen Theil der Thätigkeit des Componisten selbst am Tonwerke; man sagt, er habe dieses oder jenes Tonstück gut ausgeführt. In diesem Falle ist nur die Rede davon, wie der Componist die Hauptgedanken des Satzes in den verschiedenen Perioden seinem Plane entsprechend durchgeführt hat. Man gebraucht das Wort aber auch, wenn *B*) vom Vortrage entweder einer Stimme oder aller zu einem Tonstücke gehörenden Stimmen gemeinschaftlich die Rede ist; man sagt, der Sänger oder Instrumentist übernimmt die Ausführung dieser oder jener Stimme, oder das Tonstück ist vom Orchester oder Chor gut ausgeführt worden.

A. 1) Im Artikel Anlage ist erinnert worden, dass die Verfertigung eines Tonstückes mehrere Arten von Thätigkeiten erfordert, nämlich die Anlage selbst und die Ausführung, von welcher letzteren man allenfalls noch die Ausarbeitung unterscheiden kann. In der Anlage werden der ganze Plan entworfen und die wesentlichen

Theile des Ganzen festgesetzt; die Ausführung hat die Hauptsätze und Tongedanken durchzuführen, die Modulation zu ordnen, den Periodenbau zu bestimmen, überhaupt die ganze Form fertig zu machen, wovon jedoch vieles auch schon in der Anlage geschieht. Ausserdem gehört die Ausarbeitung im einzelnen dazu. — Der Tonsetzer, der einen Satz ausführt, modificirt seine Hauptgedanken in verschiedener Weise, je nach den Modificationen der Grundempfindung, die er dadurch ausdrücken will; er verarbeitet sie thematisch, setzt sie mittels Fortspinnung einer in denselben vorherrschenden rhythmischen oder melodischen Figur dergestalt fort, dass die Ausführung mehr Licht und Deutlichkeit über den Hauptgedanken selbst verbreitet, indem sie ihn zergliedert und von verschiedenen Seiten zeigt, wovon auch der Contrast nicht ausgeschlossen bleibt. Mit dem Hauptgedanken werden Nebengedanken verbunden, die nun ebenfalls zu seiner Erhellung beitragen. Diese Verfahrungsweise stimmt vollkommen mit der Natur unserer Empfindungen überein, die ebenfalls immer wieder auf den Gegenstand, der sie hervorgerufen hat, zurückkehren und dabei immer andere, durch das Hinzutreten von Nebengefühlen und die Einwirkung äusserer Umstände veranlasste Modificationen erleiden. So wie die Anlage hauptsächlich Aufgabe des begeisterten Genius, so ist die Ausführung und Ausarbeitung mehr Sache der Fertigkeit in Handhabung der Darstellungsmittel, welche jedoch ebenwie die Anlage durch die Urtheilskraft und den guten Geschmack geleitet werden muss. Strengste Selbstkritik muss hier wie dort beständig wachsam sein, damit der Tonsetzer nicht im Feuer der Thätigkeit durch Nebenideen auf Abwege geführt werde. Er würde seinem Zwecke ganz entgegen handeln, wenn er z. B. einen Satz, der eine solche Empfindung zum Gegenstande hat, die ihrer Natur nach gerne bei ihren Modificationen verweilt, ebenso ausführen wollte wie einen solchen, in dem die Empfindung mit Drang und Heftigkeit von einer ihrer Modificationen zur andern übergeht. Man sieht hieraus, dass eine hinlängliche Kenntniss von der Natur der Empfindungen dem Tonsetzer ganz unentbehrlich ist. —— 2) Haupterfordernisse eines jeden Kunstwerkes sind Mannigfaltigkeit und Einheit. Um dem ersten zu genügen, muss der Tonsetzer seine Hauptgedanken in verschiedene Wendungen bringen, bald zergliedern, bald mit schicklichen Nebengedanken verbinden, in verschiedene Perioden gruppiren und in verschiedene mit der Haupttonart verwandte Töne dergestalt einkleiden, dass eine hinlängliche Anzahl von Tonbildern entsteht, denen allen aber doch derselbe Hauptgedanke erkennbar zugrunde liegt. Die Kunst einer solchen Ausgestaltung der Tongedanken nennt man die thematische Arbeit, worüber der eigene Artikel Ausführlicheres enthält. Es ist eben nicht genug, dass ein Tonstück eine Empfindung erwecke, nicht genug, dass gleichsam der Nerv dieser Empfindung nur gerührt werde, sondern diese Rührung muss anhaltend, und zwar in verschiedener Stärke, Schwäche, Bewegung etc. anhaltend sein, die Empfindung muss durch die verschiedenen Modificationen, Hebungen und Senkungen unterhalten werden. Auf derselben Stufe von Stärke und Schwäche oder in demselben Grade einer einmal angeschlagenen Erregtheit, lässt sich die Fortdauer einer Empfindung nicht denken, denn sie ist ihrer Natur nach eine beständige Ebbe und Fluth, beständiges Nachlassen und Anspannen, je nach ihrem Inhalte in schnellerem Wechsel oder längerem Andauern der einzelnen Modificationen. Wollte man in einem Tonsatze daher die Hauptgedanken nur unverändert wiederholen (was übrigens in manchen Gattungen von Tonstücken, die auf eine eigentliche Entwickelung nicht Anspruch machen, ja auch geschieht), so würde dadurch im Hörer immer dieselbe Empfindung in immer derselben Weise wiedererweckt werden. Unter Umständen kann dieses mit ganz richtiger ästhetischer Absicht geschehen (wie z. B. im *Rondo*, im *Da capo* der Grossen Arie) und eine vollkommen kunstgemässe Wirkung machen. In anderen Tonstücken, z. B. der Sonate, aber würde es als ein Mangel an Mannigfaltigkeit anzusehen sein, indem das Wesen dieser Kunstform beständige Fortentwickelung der Gedanken und Veranschaulichung zahlreicher Modificationen der Grundgefühle zum Zwecke ihrer möglichsten Austragung fordert. Und sollen die durch Töne in uns erweckten Empfindungen fortdauern, so müssen sie ununterbrochen neue Nahrung erhalten. Es muss ein solcher Zufluss von Ideen vorhanden sein, der z. B. die angenehmen Empfindungen immer in einem neuen Reize darstellt, den Zorn immer von neuem anstachelt, u. s. w. Und dieses kann durch weiter nichts geschehen als dadurch, dass die Hauptgedanken des Tonstückes, welche die Grundempfindung anschlagen, bei der Ausführung immer in neuen Wendungen zum Vorscheine kommen, wodurch

Gefühl und Vorstellung des Hörenden mit immer neuen Bewegungen und Bildern, deren Grundstoff aber stets derselbe ist, erfüllt werden. Hierin beruht die Mannigfaltigkeit des Tonstückes. Allein die Mannigfaltigkeit hat ihre Abwege, und besonders angehende Tonkünstler müssen vor einem falschen Begriffe von dieser ästhetischen Eigenschaft sich hüten. Man darf nicht glauben, es komme dabei auf Zusammenraffung möglichst vieler Gedanken an, gleichgültig ob sie im Einklange mit einander stehen oder nicht. Nicht Vielheit der Hauptgedanken und ihrer Motive macht die Mannigfaltigkeit des Tonstückes aus, denn wenige Hauptgedanken, die ausserdem aus ähnlichen Motiven gebildet sind, können durch geschickte Ausgestaltung und Wendung die zur Erhaltung einer Empfindung nothwendige Mannigfaltigkeit gewähren, weil es hierbei nicht sowohl auf die Menge der Themen und Hauptgedanken als vielmehr auf den mit Einsicht angeordneten Wechsel ihrer Verbindungen und der aus ihnen entwickelten Gestaltungen ankommt. Der mit Genie und Geschmack ausgestattete Tonsetzer weiss die wenigen Hauptgedanken seines Satzes durch thematische Umbildung und Vermischung mit Nebengedanken so zu vervielfältigen, dass der Empfindung stets neue Nahrung zur Fortdauer zufliesst. Dabei aber dürfen Haupt- und Nebengedanken nicht in Widerspruch zu einander gerathen, indem sonst die zweite jener beiden für das Kunstwerk vorhin geforderten Eigenschaften, die Einheit, unmöglich wird. Jeder Theil muss nicht nur an sich der Absicht des Ganzen entsprechen, sondern mit den übrigen Theilen auch nur in solche Verbindung gebracht werden, dass keine Störungen der Entwickelung durch unmotivirte Sprünge und keine Widersprüche unvermittelter und einander aufhebender Gegensätze entstehen. Es dürfen keine Theile vorhanden sein, die uns von der Vorstellung der Hauptsache soweit ablenken, dass wir sie aus dem Gesichte verlieren, oder die uns aus der zu unterhaltenden Empfindung vollständig herausreissen. Alle Haupttheile müssen einen und denselben Zweck haben, und ihre Modificationen und damit in Verbindung gebrachten Nebenmotive haben jene nur immer deutlicher zu veranschaulichen und ihren Inhalt immer klarer zu Tage zu fördern, und auch der Contrast hat keinen andern Zweck als den, vom verwandten Gegensatze aus ein erhellendes Licht auf einen Gedanken oder ein Gefühl zu werfen. Dadurch ist er wichtiges Mittel zur Vermannigfaltigung, ohne die Einheit zu beeinträchtigen, wie etwa der Widerspruch oder die Verneinung, welche nicht zu erhellen sondern aufzuheben suchen, daher als wirkliche Störung der Einheit im Kunstwerke nicht gelitten sind. Sobald uns Tongedanken zu Gehör kommen, die mit der auszudrückenden Empfindung und dem ganzen Character des Stückes nicht im Einklange stehen und nicht so beschaffen sind, dass der Zusammenhang zwischen ihnen und den Hauptgedanken herausgefühlt werden kann, so wird die Vorstellung auf andere Ideen gebracht, die Grundempfindung selbst aber wird, statt unterhalten und ausgetragen zu werden, geschwächt und erlischt am Ende gänzlich. Mit einem Worte: das ganze Kunstwerk muss ein Organismus sein, dessen das Ganze bedingende Theile wiederum durch das Ganze bedingt sind, dessen Einheit zugleich als Mannigfaltigkeit erscheint.

—— 3) Ist der Tonsetzer nun mit der Ausführung im Grossen und Ganzen soweit gediehen, dass jeder Haupt- und Nebengedanke seine richtige Stelle, Gliederung und sachgemässe Fortführung hat, der ganze Satz in Betreff der Entwickelung und des ganzen Ganges der Empfindungen und Tongedanken klar und anschaulich ihm vor Augen liegt, so geht er an die Ausführung und Ausarbeitung im Einzelnen. Er legt die letzte vollendende Hand an das Werk; er giebt ihm noch alle diejenigen Vollkommenheiten und Schönheiten, die nicht mit Nothwendigkeit aus dem Plane und der Gedankenentwickelung sich ergeben, und die ihm zwar zur Zierde gereichen, möglicherweise aber doch mit anderen Schönheiten vertauscht werden könnten. Dabei hat er sorgfältig vor Ueberladung und Verdunkelung der wesentlichen Theile durch Ueberhäufung mit weniger wesentlichen Dingen sich zu hüten. Es kann sehr wohl geschehen, dass ein Satz durch zu sorgfältiges Ausarbeiten und Ausklügeln der Einzelnheiten allen Schwung verliert und ein verkünsteltes und verkümmertes Ansehen bekommt. Ausserdem werden an dem Werke auch diese oder jene der bereits in der Anlage vorhandenen Schönheiten noch zu vervollkommnen, die eine oder andere Wirkung noch zu erhöhen, den Schatten und Lichtern die letzten Drucker zu geben sein; hier wird eine Stelle durch Hinzufügung von Neben- und Füllstimmen noch bedeutungsvoller sich gestalten lassen, dort ist eine andere flüssiger zu machen, Ecken sind abzurunden, Auswüchse, die im Drange der Production über-

sehen worden, wegzuschneiden, möglicherweise begangene Verstösse gegen die Reinheit des Satzes zu corrigiren.

B. Es bleibt nun das Wort Ausführung noch seiner zweiten Bedeutung nach zu betrachten. In diesem Falle, wo von der Darstellung der Tonstücke vermittelst der Gesangorgane oder Instrumente die Rede ist, pflegt man, wie schon oben erinnert, sowohl den Vortrag jeder einzelnen Stimme, als auch den gemeinschaftlichen Vortrag aller zu dem Stücke gehörenden Stimmen damit zu bezeichnen. Die Ausführung jeder einzelnen Stimme fordert, dass ihr Inhalt Note für Note mit reiner und deutlicher Intonation, mit strengster Taktfestigkeit und dem richtigen Grade von Stärke und Schwäche, leicht rund und fliessend herausgebracht werde. Die von geistiger Durchdringung des Inhaltes getragene, dem Character des Tonstückes und den Absichten des Tonsetzers vollkommen entsprechend verwendete Fertigkeit in der Ausführung nennt man guten Vortrag. Die Ausführung eines mehr- oder vielstimmigen Tonstückes fordert, wenn es die Absichten des Componisten erreichen soll, nicht allein von einem jeden der Ausführenden die nöthige mechanische Fertigkeit sowie deren Anwendung im Sinne des Componisten auf jede einzelne Stimme allein, sondern auch zugleich die Beobachtung alles desjenigen, wodurch der Vortrag aller einzelnen Spieler oder Sänger auch zum guten Gesammtvortrage wird, und die Vermeidung alles dessen, was der guten Gesammtwirkung nachtheilig ist. Soll das Tonwerk zu seinem vollen Rechte gelangen, die Absicht des Tonsetzers erreicht, die Erwartung der Zuhörer befriedigt werden, so ist auf die Ausführung die höchste Sorgfalt zu verwenden. Ihr vollkommenes Gelingen hängt, ausser von dem, was vorhin von jedem Einzelnen der Mitwirkenden gefordert wurde, noch von manchen anderen Umständen ab, nämlich etwa von folgenden: 1) von der reinen Einstimmung aller Instrumente und guten Auswahl der Stimmen eines Chores; 2) von der verhältnissmässigen Besetzung der Stimmen beziehentlich auf die Anzahl der eine jede derselben Ausführenden; 3) von der richtigen Aufstellung der Instrumente und Stimmen; 4) von der verständigen und energischen Leitung des Dirigenten; 5) von den Beobachtungen aller derjenigen Pflichten, welche jedem Ausführenden insbesondere bei gemeinschaftlichen Aufführungen obliegen. Ausserdem von manchen äusseren Umständen, die aber zu den ausführenden Künstlern in keiner Beziehung stehen, wenngleich sie auf die vortheilhafte Wirkung des Tonwerkes von grossem Einflusse sind, als z. B. die akustische Beschaffenheit des Raumes, in dem die Aufführung vor sich geht u. s. w. Weil von allen diesen Gegenständen in eigenen Artikeln gehandelt wird, bleibt hier nichts besonderes mehr darüber zu bemerken.

Aushauchen, s. Aspiriren.

Auslösung, Auslöser, ein Theil der Pianofortemechanik. S. Pianoforte A 5.

Ausschreiben. 1) Das Abschreiben der Stimmen einer Partitur auf einzelne Blätter oder Bogen; 2) das Begehen von Plagiaten bei Tonkünstlern und Schriftstellern, die Benutzung von Gedanken und Stellen aus anderen Werken, ohne Anführung der Quelle. Letzteres pflegt man nur in Schriftwerken zu thun, in Kunstwerken ist es nicht gut möglich, ausser wenn man etwa ein Thema eines anderen zu Variationen oder Phantasien benutzt. Im übrigen aber setzt man unbedingt voraus, dass wer für den Schöpfer eines Kunstwerkes sich ausgiebt, dasselbe auch wirklich aus sich selbst geschaffen habe. Wenn er hingegen mit fremden Federn sich geschmückt und seinem Product mit Gedanken anderer Künstler unter die Arme gegriffen hat, so sagt man von ihm wie vom Schriftsteller gleicher Race, wenn man den eigentlichen Originalausdruck bestohlen umgehen oder mildern will, er habe Andere ausgeschrieben.

Ausschreien, aussingen, nennt man zuweilen das Biegsamermachen und Verbessern der Singstimmen (namentlich der Knabenstimmen, welchen häufig viel Schärfe und Herbigkeit eigen ist) durch fleissiges Singen. Man hat dabei aber an kein anhaltend starkes Singen oder gar heftiges Geschrei zu denken, denn hierdurch werden im Gegentheil die Stimmen, und insbesondere junge Stimmen, nicht verbessert, sondern verdorben, indem alsdann eine Härte und Unbiegsamkeit des Klanges entsteht, die man mit dem Namen einer überschrieenen Stimme bezeichnet.

Ausspielen, ausgespielt. Saiteninstrumente, die schon einige Zeit gespielt worden sind, unterscheiden sich von ganz neuen durch mehr Feinheit und Schönheit des Klanges. Ohne Zweifel wird durch vieles Spielen der Sangboden immer fähiger, die

besonderen Arten der Saitenschwingungen immer mehr unvermischt anzunehmen und zu verstärken. Von einem Instrumente, welches dieses aus vielem Gebrauche resultirenden Vortheils theilhaftig geworden ist, sagt man, es sei ausgespielt. Mit den Blasinstrumenten hat es eine ähnliche Bewandniss, wie man aus dem Artikel Ausblasen ersehen kann. Bei den Bogeninstrumenten aber ist die durch das Ausspielen gewonnene Verbesserung vor allen anderen Instrumenten vorzugsweise merklich. Der Ton eines völlig ausgespielten Instrumentes dieser Gattung ist nicht allein schöner und markiger, sondern er spricht auch weit leichter an als bei einem noch nicht ausgespielten, dessen Ton gleichsam noch nach Holz klingt und mit einem stärkeren Drucke des Bogens herausgezogen werden muss. Es gehört aber eine Reihe von Jahren dazu, bevor ein Instrument völlig ausgespielt ist; das durch das höhere Alter desselben in höherem Grade ausgetrocknete Holz kann zwar, wie man wenigstens behauptet, sehr viel zum besseren Klange und zur leichteren Ansprache des Tones beitragen, indem es elastischer ist und die Saitenschwingungen leichter und präciser reflectirt. Indessen scheint doch das viele Spielen die Hauptsache dabei zu sein, weil man aus Erfahrung weiss, dass ein altes und völlig ausgespieltes Instrument, wenn es einige Zeit ungebraucht daliegt, an Klangschönheit verliert, und um diese vollkommen wieder zu gewinnen, erst wieder eine Zeit lang gebraucht, so zu sagen von neuem wieder ausgespielt werden muss. Durch die unaufhörlichen und unzähligen Erschütterungen, welche die resonanzgebenden Theile eines in häufigem Gebrauche befindlichen Instrumentes (bei Blasinstrumenten die Röhrenwände, bei Saiteninstrumenten vorzugsweise der Resonanzboden) schon in einer einzigen Stunde, geschweige denn in Jahren erleiden, geschehen factisch bedeutende Veränderungen mit dem Zusammenhange und der Lage der inneren Theilchen der Holz- oder Metallmasse, woraus die Instrumente gearbeitet sind. Es finden, ungeachtet der Festigkeit dieser Substanzen, bedeutende Umlagerungen der Molecülen statt. Da bei jedem Instrumente die resonanzgebenden Theile den verschiedenen Schwingungen aller Töne der ganzen Scala entsprechen sollen, so ist erklärlich, dass bei neuen Instrumenten gewisse Ungleichheiten der Consistenz des Materials, manche Holzfasern u. dergl. anfangs widerstreben, und kraftlose Töne, Geräusche u. dergl. die Folge sind. Durch die beständig und in unberechenbarer Anzahl wiederholten, auf den inneren Zusammenhang der Masse einwirkenden Erschütterungen beim Spielen werden die Widerstände überwunden, indem die inneren Theile des Materials in eine andere, allen Schwingungsarten gleich gefügige Lage gebracht werden. Auch behauptet man, ein noch nicht völlig ausgespieltes Bogeninstrument in der Hand eines Anfängers werde durch das Unreingreifen der Töne, wohl mehr aber noch durch den ungleichen Strich, an Erreichung desjenigen Grades von Vollkommenheit, zu dem es durch festen sicheren Strich und reine Tonbestimmung beim Ausspielen gelangt sein würde, behindert. Um sehr auffallende Beweise für die Wirkung des Ausspielens auf Bogeninstrumenten zu erhalten, braucht man nur ein noch ganz neues und unmittelbar aus der Hand des Verfertigers hervorgegangenes Instrument herzunehmen und einige Zeit bloss ein paar nahe verwandte Tonarten, z. B. G und D dur zu spielen. Sobald man diese Tonarten mit einer fremden, z. B. E♭ dur, verwechselt, so glaubt man ein ganz anderes Instrument von weit roherem und holzigterem Klange zu hören.

Ausweichung, ausweichende Modulation, ist Uebergang aus einer Tonart in eine andere, oder mit anderen Worten, Uebertragung der harten oder weichen Tonart von einem Grundtone auf einen andern. Schlechthin gebraucht man die Ausdrücke Ausweichung und Modulation gleichbedeutend, diesen für jenen und jenen für diesen; genauer geschieden jedoch jenen für ein völliges Heraustreten aus der Tonart und andauerndes Verweilen in einer andern, ihr verwandten oder fremden; diesen aber nur für ein vorübergehendes Berühren leiterverwandter Nebentonarten oder fremder Tonarten. Ferner nimmt man das Wort Modulation auch vorzugsweise in melodischem Sinne, für Tonführung, Tongang, Tonfall und Biegung der Melodie, und sagt, eine Melodie modulirt leitereigen, wenn sie aus nur leitereigenen Tönen besteht; oder leiterfremd, ausweichend, wenn sie auch leiterfremde, auf eine andere Tonart Bezug habende Töne enthält. Ebenso nennt man unmittelbare Aneinanderreihung leitereigener Akkorde Modulation, und zwar ebenfalls leitereigene Modulation, hingegen die Einführung leiterfremder Töne in die Harmonie ausweichende Modulation. Jene melodische Bedeutung des Wortes Modulation, als ebensogut leitereigene wie leiterfremde Hebung und Senkung der Tonfolge etc.,

ist im Artikel Melodie näher erklärt und kommt hier nicht in Betracht; wir fassen den Begriff der Modulation hier nur als ausweichende Modulation und von dem der Ausweichung nur im oben angedeuteten Sinne verschieden. Nämlich als nur mehr vorübergehendes Berühren leiterverwandter oder fremder Akkorde und Tonarten, entweder um ihrer selbst willen oder, als sogenannte durchgehende Modulation, auf dem Wege zu einem bestimmten Ausweichungsziele, während bei der eigentlichen Ausweichung die eingeführte andere Tonart mit ihren leitereigenen Akkorden, Tonschlüssen und verwandten Nebentonarten andauernder sich geltend macht. So ist z. B. die Dominant- oder Paralleldurtonart des zweiten Thema im Sonatensatze gewissermassen als eine zweite Haupttonart anzusehen, von der aus man, wie von der Haupttonart selbst, in die ihr verwandten Nebentonarten modulirt, wenn auch meist ohne in letzteren lange sich aufzuhalten und feste Cadenzen zu machen. An Stellen, wo es nicht darauf ankommt, werden auch hier die Worte Ausweichung und Modulation mitunter gleichbedeutend gebraucht.

A. Diejenige Tonart, in welcher ein Tonstück beginnt und schliesst, deren leitereigene Tonverbindungen seinem Hauptgedanken wesentlich zu Grunde liegen, und von der die Modulation ausgeht und in die sie endlich zurückkehrt, ist die Haupttonart. Etwaige Vertauschung der Durtonart mit ihrer Molltonart gleicher Stufe gilt nicht als Modulation; denn ein Tonsatz, welcher in der Molltonart beginnt, kann die Durtonart der gleichen Stufe aufnehmen und auch in ihr schliessen, und die Durakkorde der Durtonart können vorübergehend in Mollakkorde u. s. w. verwandelt werden, in C dur die Akkorde *C E*♭ *G*, *F A*♭ *C* etc. vorkommen, ohne dass man dieses als Modulation anzusehen hätte. Diejenigen Töne, welche melodisch in stufenweiser Folge als diatonische Tonleiter, und harmonisch als tonischer, Ober- und Unterdominantdreiklang die Tonart ausmachen, sind bekanntlich die leitereigenen Töne; die auf den Stufen der Tonleiter aus diesen leitereigenen Tönen gebildeten Akkorde sind die leitereigenen Akkorde; und diejenigen Tonarten, denen diese leitereigenen Akkorde als tonische Dreiklänge zu Grunde liegen, sind die leiterverwandten Nebentonarten. Leiterfremde Töne hingegen sind solche, die ausserhalb einer Tonart liegend einer anderen angehören, leiterfremde Tonarten solche, deren tonische Dreiklänge der Haupttonart leiterfremd sind. Die leiterverwandten Nebentonarten einer Haupttonart aber sind in Kürze folgende: *a*) In Dur: die Durtonarten der beiden Dominanten; die Molltonarten der 2., 3. und 6. Stufe. *b*) In Moll: die Molltonarten der beiden Dominanten; die Durtonarten der 3., 6. und 7. Stufe. Näheres s. Nebentonarten. Sowohl die vorüber- und durchgehende Modulation als auch die andauernde Ausweichung können leiterverwandt, auch leiterfremd sein: Leiterverwandt ist eine solche Modulation und Ausweichung, die nur im Kreise der leiterverwandten Nebentonarten sich bewegt, ohne ihn zu überschreiten; Leiterfremd hingegen eine solche, die ausserhalb dieses Kreises liegende Tonarten betritt. Diese kann entweder mit Hülfe jener oder ohne jede Vermittelung vollzogen werden.

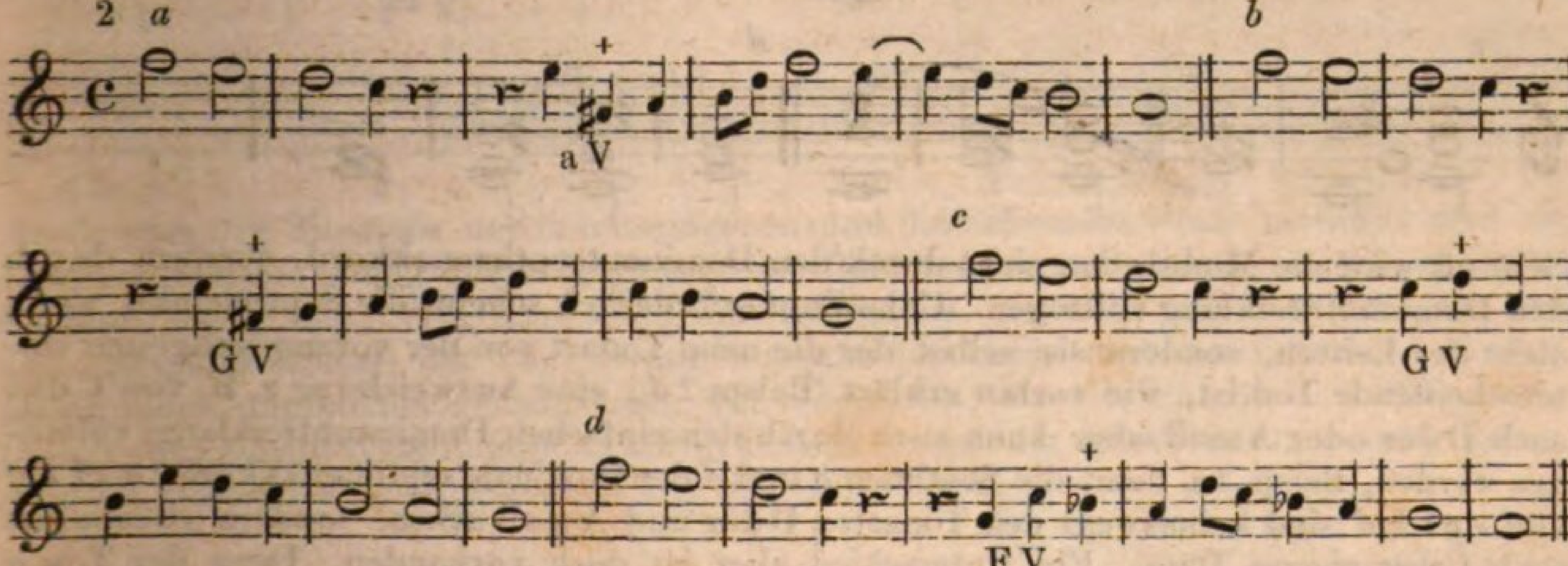
B. Die Mittel zur Ausweichung. Die Einführung einer neuen Tonart erfolgt mittels ihres Leittones, vorausgesetzt, dass er wirklich in der Bedeutung als wesentliche Septime der Tonart und als wirklicher harmonischer Bestandtheil des modulirenden Akkordes auftritt. In welcher Stimme eines mehrstimmigen Satzes der Leitton liegt, ob in der oberen, unteren oder einer mittleren, ist, wenn auch nicht für die Vollkommenheit eines Tonschlusses, so doch für die Modulation gleichgültig, denn in jeder Stimme zeigt er seine Tonart an. Aber er muss, wie gesagt, harmonische Geltung haben; denn wir wissen, dass in einer Tonart leiterfremde Töne als Wechsel- und durchgehende Noten und alterirte Intervalle auftreten dürfen, ohne dass eine Modulation dadurch vollzogen wird. In Beisp. 1 erscheinen zwar manche leiterfremde Intervalle, doch nur als melodischer Schmuck und ohne Bedeutung für die Modulation; keines derselben hat Geltung als wesentliche Septime einer neuen Tonart, und wenngleich die Töne anderen Tonarten angehören, wird doch der Tongang der Melodie und Harmonie keineswegs in eine andere Tonart gelenkt.

1



Anders im folgenden Beisp. 2 *a* und *b*. Durch Eintritt des *g*♯ bei *a* und des *f*♯ unter *b* sehen wir den Gesang aus der C dur Tonart dort in die A moll, hier in die G dur Tonart hinübergeführt; beide Töne sind reelle Leittöne ihrer Tonarten A moll und G dur. In 2 *c* liegt der Leitton *f*♯ von G dur nicht in der Melodie, die Modulation wird aber durch den Tongang kenntlich und der Leitton würde in eine andere Stimme zu liegen kommen, wenn wir der Melodie eine solche hinzufügten. Ueber die modulirende Begleitung einer Melodie, welche an sich ihre Tonart eigentlich garnicht verlässt, so dass also Melodie und Begleitstimmen gewissermassen in verschiedenen Tonarten stehen, ist im Artikel Harmonie III Näheres gesagt. — Der Leitton allein macht aber die Tonart nicht jederzeit hinlänglich kenntlich; wenn man aus einer Tonart in die um eine Quart nächsthöher gelegene modulirt, genügt das Auftreten des Leittones allein nicht, um diese neue Tonart sofort zu kennzeichnen, sondern in diesem Falle ist die Quart der einzuführenden Tonart der eigentlich unterscheidende Ton, also z. B. bei einer Modulation von A dur nach D dur die Quart *G* von *D*, welche der die D dur von der A dur Tonart unterscheidende Ton ist, während der Leitton von *D* (*c*♯) A dur ebensogut als D dur angehört. Die Melodie unter 2 *d* bedarf zur entschiedenen Kenntlichmachung des eintretenden F dur ihres Unterdominanttones *b*, der kleinen Septime ihres Dominantseptimenakkordes *c e g b*. Der Leitton *e* reicht allein nicht hin, denn die Tonfolge *e f* und die Akkordfolge *c e g* — *f a c* gehören C dur so gut wie F dur, der Ton *b* und der Dominantseptimenakkord *c e g b* aber nur F dur und nicht C dur an.

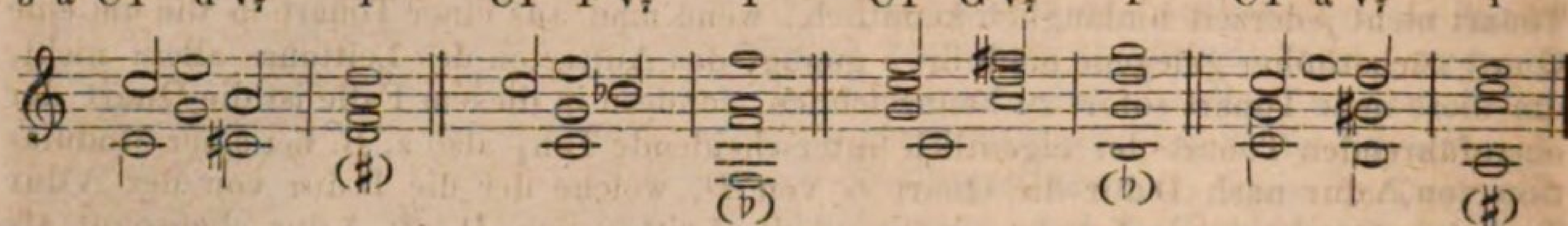
2



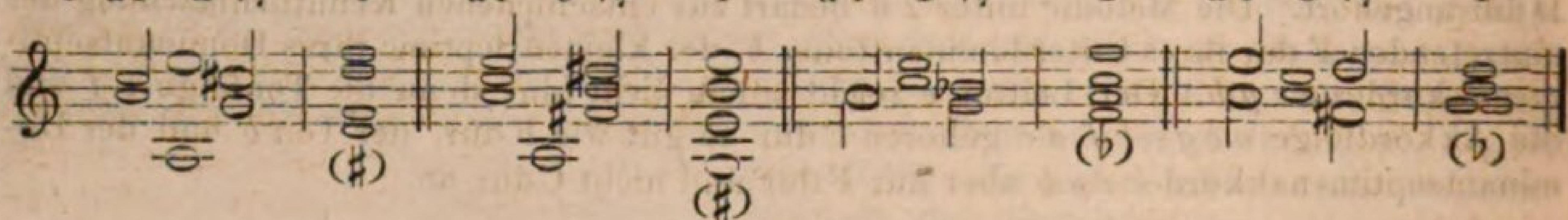
C. Es giebt drei Akkorde, welche den Leitton und die Quart der Tonart, die mit jenem eine verminderte Quint bildet, zugleich enthalten. Diese Akkorde werden **Leitakkorde** genannt und bedürfen, als dissonirende Akkorde, einer Auflösung; es sind *a*) der **Dominantseptimenakkord**; *b*) der **verminderte Dreiklang** auf der grossen Septime der Tonart, und *c*) der **verminderte Septimenakkord** auf der grossen Septime in Moll. Jede Ausweichung wird durch einen dieser drei Akkorde vollzogen. Eine Ausweichung oder Modulation aber kann auf viererlei Art geschehen, nämlich 1) plötzlich, d. h. unmittelbar nur durch den betreffenden Leitakkord der einzuführenden Tonart allein; 2) mit Hülfe vermittelnder, d. h. zwischen den Akkord, von welchem die Modulation ausgeht, und den Leitakkord der einzuführenden Tonart eingeschobener Akkorde; 3) mit Hülfe durchgehender Modulation, und 4) mit Hülfe enharmonischer Verwechselung eines oder mehrerer Intervalle. Betrachten wir die Wirksamkeit jener drei Leitakkorde in Bezug auf diese 4 Arten der Ausweichung. —— *a*) Der **Dominantseptimenakkord** besteht, wie wir aus den Artikeln **Akkord I** *b* und **Septimenakkord** erinnern, aus der Dominant der Tonart als Grundton, dem Leitton als Terz, der Secund als Quint und dem Unterdominantton als Septime. Er ist in jeder Dur- und Molltonart der gleichen Stufe nur einmal enthalten, und der einer Tonart angehörende Dominantseptimenakkord kommt in keiner zweiten vor, deshalb kennzeichnet

er die Tonart mit unzweifelhafter Sicherheit. Als Auflösungsakkord fordert er den tonischen Dreiklang, und wenngleich dieser auch keineswegs immer, sondern häufig ein anderer Akkord erfolgt, so wird er beim Erklingen des Dominantseptimenakkordes doch zunächst vorausgesetzt, und das Erscheinen eines anderen Akkordes nicht als reguläre, sondern als unterbrochene Auflösung (Trugfortschreitung) angesehen. Der Dominantseptimenakkord modulirt aus jeder Tonart in jede Tonart unmittelbar, ohne eines vermittelnden Akkordes benöthigt zu sein, wenn entweder sein Grundton oder seine Septime vorbereitet ist. Dieses ist der Fall *α*) bei den Dominantseptakkorden aller leiterverwandten Nebentonarten in Dur und Moll, mit Ausnahme der Tonarten der 3. Stufen, deren Septimenakkorde keinen Bindeton mit dem tonischen Dreiklange haben, Beisp. 3 *a*, *b*. Dabei können die leiterverwandten Nebendurtonarten in Molltonarten und umgekehrt verwandelt werden, wenngleich man in der Praxis nicht für alle Fälle davon Gebrauch machen, nicht leicht eine unmittelbare Ausweichung etwa von A moll nach F moll anbringen wird.

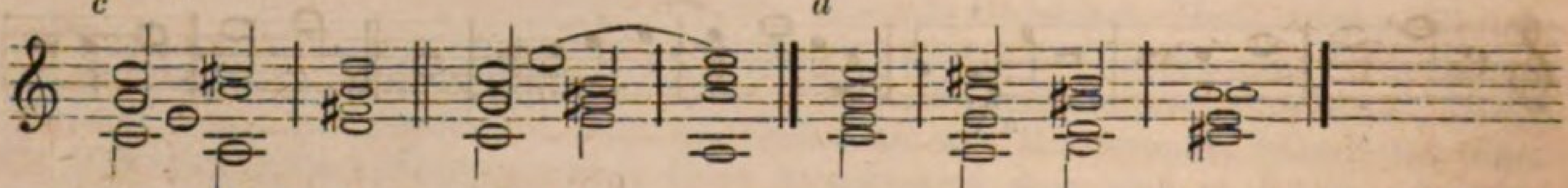
3 *a* C I d V_7 I C I F V_7 I C I G V_7 I C I a V_7 I



b a I d V_7 I a I e V_7 I a I F V_7 I a I G V_7 I



c *d*



Sehr oft wird die Modulation nicht durch den Dominantseptimenakkord, sondern durch den Dominantdreiklang vollzogen. Unbedingt erforderlich scheint die Septime nur, wenn nicht der Leitton, sondern sie selbst der die neue Tonart von der vorangegangenen unterscheidende Ton ist, wie vorhin erklärt (Beisp. 2 *d*); eine Ausweichung z. B. von C dur nach D dur oder A moll aber kann auch durch den einfachen Dominantdreiklang vollzogen werden, Beisp. 3 *c*, denn die Septimen *g* und *d* der Dominantseptimenakkorde *a c♯ e g* und *e g♯ h d* sind keineswegs den Tonarten D dur und A moll allein, sondern ebensogut auch C dur eigene Töne. Ein Unterschied aber ist doch vorhanden. Denn der Ton *g* erscheint im Dominantseptimenakkord *a c♯ e g* und in der Tonart D dur als ein anderes Intervall und in ganz anderen Beziehungen zu seinem Grundtone als in C dur, und unser Tongefühl fasst ihn, ungeachtet der gleichschwebenden Temperatur, diesen verschiedenen Verhältnissen gemäss auch verschieden auf. Deshalb vervollständigt die Dominantseptime den Eindruck der neuen Tonart schon insofern sie in dieser als anderes Intervallenverhältniss erscheint als in der vorangehenden Tonart. Meist wird der Uebergang biegsamer und doch zugleich entschiedener, wenn der Dominantakkord die Septime bei sich hat. Ausserdem aber verhindert sie, dass der modulirende Dominantakkord nicht als Tonart für sich aufgefasst werde. Die Folge des C dur und A dur Dreiklanges, Beisp. 3 *e*, lässt sich sehr leicht wie unter *d* wenden; der A dur Akkord ohne Septime giebt noch nicht den hinlänglichen Eindruck von D dur, er kann im Augenblick des Erscheinens auch als A dur aufgefasst werden. Solche Zweideutigkeit aber verhindert die Septime *g* unbedingt, der Akkord *a c♯ e g* kann nur D dur oder D moll und nichts anderes sein. — Ferner ist der Grundton oder die Septime vorbereitet *β*) in den Dominantseptimenakkorden aller leiterfremden Tonarten mit Ausnahme der 3. kleinen Stufe in Dur und der 3. grossen in Moll, vorausgesetzt, dass man in manchen und zwar in den mehrsten Fällen, Gleichheit der Stufe, chromatischer Verschiedenheit ungeachtet, als Vorbereitung gelten lässt, z. B. *g♭* und *g* oder *f* und *f♯* als Bindung annimmt. Beisp. 4 *a*, *b*.



Um einzelne dieser Ausweichungen biegsamer zu machen, kann man den Ausgangsakkord aus einem Durakkord in einen Mollakkord und umgekehrt verwandeln. Beisp. 5.



Auch nach den Tonarten der 3. leitereigenen und leiterfremden Stufe modulirt man im Instrumentalsatz häufig durch den auch ohne Bindeton eintretenden Dominantseptimenakkord, Beisp. 6 *a*. Will man einen Bindeton haben, so muss man einen Akkord, der den Ausgangsakkord mit dem Dominantseptimenakkorde der einzuführenden Tonart durch einen mit beiden gemeinsamen Ton vermittelt, dazwischenschieben, Beisp. 6 *b*. Durch eben solche vermittelnde Akkorde kann man auch die Ausweichungen unter Beisp. 3 und 4 ausdehnen, ausschmücken und biegsamer machen.



Eine durchgehende Modulation besteht darin, dass man der zu erreichenden Tonart allmälig sich nähert, indem man auf dem Wege dorthin mehrere andere Tonarten, aber nur kurz vorübergehend, berührt. Die unter Beisp. 7 folgende Ausweichung von C dur nach E moll nimmt ihren Modulationsgang durch D dur und A moll:

7 CI — V V_7 Dvii- I aIV_7 V_7 I eI V_7 I



Bei Ausweichungen in sehr entfernte Tonarten kann man der enharmonischen Verwechselung mit Nutzen sich bedienen, indem durch dieses Mittel gerade die anscheinend entferntesten Tonarten einander sehr nahe gebracht werden. In Beisp. 8 *a* dient der F moll Akkord und seine enharmonische Verwechselung als Vermittelung zwischen C dur und C♯ dur, unter *b* der E dur Akkord als Vermittelung zwischen A moll und D♭ dur, unter *c* verbindet der A♭ moll Akkord E♭ dur und A moll, und in der Ausweichung *d* von A♭ moll nach E dur ist der A♭ moll Akkord in den G♯ moll Akkord verwandelt, als welcher er als Mollakkord der 3. Stufe von *E* sich erweist. Ueber die Bedeutung der enharmonischen Verwechselung und die Verschiedenheit der enharmonischen Tonarten, welche nur in der gleichschwebenden Temperatur, nicht aber bei natürlicher Tonbestimmung mit einander zusammenfallen, s. das Nähere unter Klanggeschlecht III, Enharmonik.

8



b) Der verminderte Dreiklang, auf der grossen Septime der Tonart, den Leitton und die Quart der Tonart als verminderte Quint enthaltend, bei regulärer Fortschreitung innerhalb der Tonart ebenfalls in den tonischen Dreiklang resolvirend, dient imgleichen zur Modulation, vollzieht eine solche jedoch nicht mit ähnlicher Entschiedenheit wie der Dominantseptimenakkord, indem ihm die unzweifelhafte Bestimmung der Tonart abgeht, welche nur allein der neben dem Leitton auch die Ober- und Unterdominant der Tonart enthaltende Dominantseptimenakkord besitzt. Der verminderte Dreiklang gehört aber nicht mehr einer Tonart allein, sondern den beiden Paralleltonarten zugleich an. Indem nun der Dominantton ihm mangelt, vermag er nicht ein Tonstück zu beschliessen und ebensowenig Ausweichungen in entfernte Tonarten zu vollziehen, sondern dient nur zur Modulation in näher gelegene Tonarten und zu Theilschlüssen. Ausserdem aber wird seine Anwendung noch dadurch eingeschränkt, dass er hauptsächlich nur in seiner zweiten Lage als Sextakkord jederzeit gut, als Grundakkord verhältnissmässig schon weniger, als Quartsextakkord aber garnicht brauchbar ist. Zuweilen tritt er in Verbindung mit der kleinen Septime auf, die jedoch für seine Modulationsfähigkeit keine weitere und nicht etwa eine ähnliche Bedeutung hat wie die Dominantseptime. In voranstehendem Beisp. 8 *e* sind einige Ausweichungen angegeben. —— Ein um so ergiebigeres Ausweichungsmittel aber ist *c*) der verminderte Septimenakkord, ursprünglich leitereigener Septimenakkord auf der grossen Septime der Molltonart, aus dem verminderten Dreiklange mit verminderter Septime bestehend. Sein Eintritt bedarf keiner Vorbereitung, und seine Auflösung erfolgt regulär zwar ebenfalls in den tonischen Dreiklang; doch kann jede seiner vier Lagen als Grundakkord und Umkehrung zugleich erscheinen, jenachdem man seine Intervalle verschieden enharmonisch benennt. Demnach fallen vier verschiedene verminderte Septimenakkorde, welche acht verschiedenen Tonarten ange-

hören, auf denselben Stufen zusammen, oder ein und derselbe verminderte Septimenakkord gehört, je nach verschiedener enharmonischer Darstellung seiner Intervalle, acht Tonarten, nämlich vier Molltonarten mit ihren vier Durtonarten gleicher Stufe, zugleich an, und kann in diese aufgelöst werden. Betrachten wir dieses näher an irgend einem verminderten Septimenakkorde, z. B. *f♯ a c e♭*. In dieser Gestalt ist er VII$_7$ in G moll, kann aber, auf Grund der Vermischung der Dur- mit der Molltonart gleicher Stufe, ebensogut in G dur auftreten und nach G dur moduliren, Beisp. 9 *a*. Enharmonisch in *a c e♭ g♭* verwechselt, ist er VII$_7$ in B moll (B dur), Beisp. 9 *b*; als *c e♭g♭ b♭♭* oder *h♯ d♯ f♯ a*, VII$_7$ in D♭ moll oder C♯ moll (D♭ dur und C♯ dur), 9 *c*; als *d♯ f♯ a c* hingegen VII$_7$ in E moll (E dur), 9 *d*. In diesen vier verschiedenen Gestaltungen löst er sich regulär in die tonischen Dreiklänge der betreffenden 8 Tonarten auf.

9 *a* g VII$_7$ *b* b VII$_7$



c d♭ VII$_7$ c♯ VII$_7$ *d* e VII$_7$



Bei den übrigen verminderten Septimenakkorden findet natürlich das Nämliche statt, und es zeigt sich, dass die drei einer Hauptmolltonart und deren Ober- und Unterdominanttonart angehörenden verminderten Septimenakkorde, z. B.

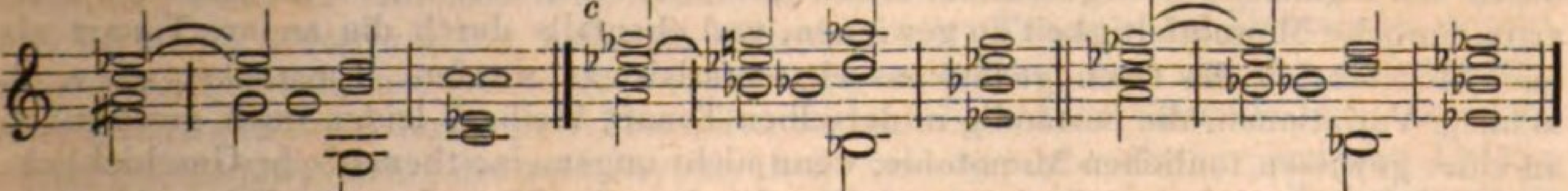
$$\frac{d}{c^\sharp\ e\ g\ b} \qquad \frac{A}{g^\sharp\ h\ d\ f} \qquad \frac{e}{d^\sharp\ f^\sharp\ a\ c},$$

das Modulationsmaterial für alle 12 Tonarten darbieten, indem jeder dieser drei Akkorde vierfache enharmonisch veränderte Gestalt annehmen kann. — Mittels einer irregulären aber sehr gewöhnlichen Aufwärtsfortschreitung seiner Septime resolvirt der verminderte Septimenakkord ausserdem noch in den Quartsextakkord des Durakkordes, und mittels verzögerter und dann ab- oder aufwärtsgehender oder ganz unterbrochener Auflösung seiner Septime, noch in den Quartsextakkord des Mollakkordes der vierten Stufe derjenigen Tonart, der er leitereigen angehört. Der verminderte Septimenakkord *d♯ f♯ a c*, Beisp. 10 *a*, E moll als VII$_7$ angehörend, resolvirt hier nach A dur u. A moll; als *f♯ a c e♭*, G moll VII$_7$, nach C dur und C moll, 10 *b*; als *a c e♭ g♭*, B moll VII$_7$, nach E♭ dur und E♭ moll, 10 *c*, und als *h♯ d♯ f♯ a*, C♯ moll VII$_7$, nach F♯ dur und F♯ moll, 10 *d*.

10 *a* e VII$_7$ A I V I *b*



c



d



Manche moderne Componisten treiben mit dem verminderten Septimenakkorde einen unerhörten Missbrauch, und das aus sehr erklärlichen Gründen. Denn überraschende Modulationseffecte sind mittels desselben sehr billig zu haben, ohne sonderliche Har-

moniekenntniss vorauszusetzen; man reisst den Zuhörer aus einem Effect in den anderen, als ob er darüber die Gedankenarmseligkeit, welche unter eine solche Decke gemeinhin sich verkriecht, nicht merken sollte.

D. Die kunstgemässe Handhabung der soeben aufgeführten Modulationsmittel in Absicht auf ästhetische Zwecke könnte hier nicht gelehrt werden, auch wenn sie überhaupt allgemein sich lehren und nicht vielmehr nur am einzelnen Falle sich beurtheilen liesse. Studium und Prüfung der Meisterwerke und fleissiges Ueben aller Arten und Möglichkeiten von Ausweichungen auf dem Papier und frei am Instrumente werden die sichersten Erfolge haben. Bei den Uebungen gehe man ganz systematisch zu Werke, und richte die Ausweichungen etwa folgendergestalt ein: 1) von einem tonischen Dreiklange nach allen Tonarten hin und wieder zurück, nur mittels des Dominantseptimenakkordes und dessen Umkehrungen allein; 2) ebenso mittels des verminderten Septimenakkordes; 3) von allen übrigen Akkorden der Haupttonart nach allen anderen Tonarten vermittelst des Dominantseptimenakkordes und verminderten Septimenakkordes hin und zurück; 4) durch den verminderten Dreiklang in die verwandten Tonarten; 5) so dass die Modulation mit der Octav oder Terz oder Quint in der Melodie des tonischen Dreiklanges beginnt und ebenfalls mit einem bestimmten Intervalle des durch die Modulation zu erreichenden Akkordes in der Melodie endigt. Hat man die Ausweichungen auf diese Art durch alle Tonarten zurückgelegt und völlige Sicherheit darin erlangt, so kann man das Verfahren erweitern mittels Hinzuziehung von 6) consonanten Verbindungsakkorden; 7) Nebenseptimenakkorden; 8) Vorhalten und durchgehenden Noten; 9) durchgehender Modulation, und zwar durch vorher bestimmte Tonarten, wie Beisp. 7. Bei Ausweichungen in entfernte Tonarten wird man nach Befinden enharmonische Verwechselung anwenden. Man achte dabei stets auf reine Stimmführung, und führe die Modulation stets mit Festhaltung der einmal angenommenen Stimmenanzahl, drei- vierfünfstimmig, consequent durch.

E. Zweck der Modulation in einem Tonstücke ist endlich tonliche Mannigfaltigkeit und im weiteren Verstärkung des Ausdruckes. Mannigfaltigkeit des tonlichen Untergrundes, welchen die Tonart ausmacht, ist Nothwendigkeit, denn ununterbrochenes Verharren in einer und derselben Tonart erzeugt Monotonie. Auch die geschickteste thematische Verarbeitung und Ausgestaltung eines Tongedankens würde an einer gewissen Einförmigkeit, sogar an einem gewissen Widerspruche leiden, wenn jeder neue Satz oder jede neue Gestaltung immer wieder in derselben Tonart aufträte. Denn es würde, wenn ein Tonsatz immer in gleicher Tonart fortginge, eine der wesentlichen Modificationen fehlen, welche ein Tongedanke im Verlaufe der Entwickelung erfahren muss, um dem Kunstgefühl, auf das er wirken soll, immer neue Nahrung zuzuführen; und in einem gewissen Widerspruche steht das Auftreten neuer Gedanken oder thematischer Umbildungen zu stetem Sichgleichbleiben der Tonart, sofern die Mannigfaltigkeit jener durch die Monotonie der letzteren an ihrer vollen Geltung behindert wird. Die Tonart fordert ebensogut Entwickelung, Ergänzung und Contraste durch Einführung anderer Grundtöne, wie der Tongedanke an sich durch thematische Ausgestaltung und andere einheitliche und gegensätzliche Nebengedanken. Das zweite Thema der Sonate erscheint in der Dominanttonart, oder wenn der Satz in Moll steht in der Paralleldurtonart, um durch den ergänzenden Gegensatz zwar nächstverwandter, aber doch verschiedener Tonarten tonliche Mannigfaltigkeit zu gewinnen, und ebenfalls durch die andere Tonart als neue Modification des Grundgedankens characterisirt zu werden. Tonstücke, wie z. B. manche Variationen, die beständig in derselben Tonart bleiben, leiden auch gewöhnlich an einer gewissen tonlichen Monotonie, wenn nicht ungemeine thematische Geschicklichkeit hier die Aufmerksamkeit dergestalt fesselt, dass der Mangel an tonlicher Abwechselung übersehen wird. Uebrigens bedürfen dergleichen Stücke, welche doch keine eigentliche zusammenhängende Entwickelung haben, des Tonwechsels bei weitem weniger als die grossen Tonformen, in denen es unmöglich und unlogisch sein würde, die gleiche Tonart durchaus festhalten zu wollen. — Weil nun bei Ausweichung in eine fremde Tonart nicht allein leiterfremde Töne auftreten, sondern auch alle im Wechsel der Tonarten beibehaltenen Töne eine andere Beziehung zu einem anderen Grundtone bekommen, so wird dem Gehöre der Uebergang aus einer Tonart in eine andere stets fühlbar, und ebendaher kann die Ausweichung nicht nur als Mittel zur Vermeidung von Einförmigkeit,

sondern auch zur Erhöhung des Ausdruckes dienen. In je entferntere Tonarten die Ausweichung vor sich geht, desto fühlbarer wird sie, weil alsdann mehr Töne der vorangehenden Tonart abgeändert werden. So macht z. B. der Uebergang von C dur nach G dur keinen irgendwie befremdenden Eindruck, weil nur *f* in *fis* verwandelt wird und die Tonarten im nächsten Verwandschaftsgrade stehen. Weicht man aber von C dur etwa nach A dur oder E♭ dur aus, so fühlt man sich in eine andere Tonregion versetzt, in der die verwandschaftlichen Beziehungen bereits ihr Ende erreicht haben. Welchen Gebrauch in ästhetischer Hinsicht man von der Modulation in einem Tonstücke zu machen hat, wird auf dessen Character ankommen; ein ruhiger Empfindungsgang weiset seiner Natur gemäss herbe, befremdende und schnell wechselnde Ausweichungen zurück und begnügt sich mit gerade so viel Modulation, als die Mannigfaltigkeit eben fordert. Heftige und leidenschaftliche Empfindungen hingegen fordern nicht nur lebhafteren tonlichen Wechsel, sondern es entsprechen ihnen auch unvermuthete, sogar herbe Ausweichungen in entferntere und fremde Tonarten. Die Anlage der Modulation ist demnach wesentlich durch Gefühlsinhalt und Character des Tonsatzes bedingt; aber auch durch dessen Umfang in gewisse Grenzen geschlossen. Denn ein etwa aus nur einer oder zwei Perioden bestehendes Tonstück bedingt nothwendigerweise eine beiweitem einfachere Modulation als ein Tonstück von weitläufiger Entwickelung und vielen Perioden von verschiedenem Inhalte. Ueber Modulation und Tonschlüsse in der Periode, sowie in grossen Tonformen s. das Nähere unter den betreffenden Namen Periode, Sonate, Fuge etc. Einrichtung eines, ohne zerrissen und verworren zu sein, doch reichen und mannigfaltigen Modulationsganges in einem grossen Tonstücke setzt bedeutende harmonische Gewandtheit voraus. Schon der einfache Uebergang in eine etwas entferntere Tonart kann auf so mannigfache Weise bewirkt werden, dass der Phantasie und dem Geschicke des Tonsetzers schon hier ein weiter Spielraum eröffnet ist. Und in der That vollzieht der eine die schwierigsten Ausweichungen durchaus leicht, elegant und dabei wirkungsvoll, während der andere stolpert und an alle Ecken stösst, wenn er durch einige Zwischenakkorde von der Tonika in die Dominant sich begeben soll. Mannigfaltigkeit ist nun zwar Bedingung eines guten Modulationsganges in grossen Tonsätzen, aber auch bei grösster Mannigfaltigkeit soll in den Ausweichungen doch stets Klarheit und Durchsichtigkeit herrschen. Denn in noch höherem Maasse unerquicklich als die Monotonie ermüdend, erweist sich ein fieberhaftes Herumirren aus einer Tonart in die andere — meist eine Folge gewaltsamer Anstrengungen eines schwachen Erfindungsvermögens. Ueberladung mit Modulation hebt sich selbst auf. Es kann schliesslich von Wirkung nicht mehr die Rede sein, wenn ein Effect den anderen und eine Tonart die andere verjagt, und noch weniger von Kunstreinheit, wenn die äussersten Hülfsmittel aufgeboten werden müssen, um irgend etwas herauszubringen, das in einem solchen rumorenden Chaos doch überhaupt noch einen Effect macht, gleichviel wie er beschaffen ist. Der ächte Künstler aber wird auch hier mit wenigem viel ausrichten; seine Einfachheit wird stets einen grösseren wirklichen Reichthum in sich bergen als alle prätentiöse Zerfahrenheit, deren Armuth auch der weniger Scharfsichtige bald auf den Grund kommt, wenn der erste überraschende und frappirende Eindruck vorüber ist.

Authentisch (ächt oder selbständig) nannte man die Octavgattungen der Kirchentöne, wenn ihr Ambitus vom Grundton zur Octav sich erstreckte. Zur Zeit des Ambrosius im 4. Jahrhundert soll man diejenigen vier Tonarten im Gebrauche gehabt haben, welche, von den Grundtönen *d e f* und *g* ausgehend, nur aus den diatonischen Intervallen unserer C dur Tonart bestanden und hinsichts der Tonfolge nichts anderes waren als die phrygische, dorische, hypolydische und hypophrygische (ionische) Octavgattungen der Griechen, wennauch ihr inneres Wesen durch ihre andere Bestimmung in der christlichen Kirche alsbald ein ganz anderes wurde (s. Tonart II). Unter Gregor d. Gr. soll man angefangen haben, den Ambitus dieser Tonarten nicht nur vom Grundton zur Octav, sondern auch von der Unterquart zur Oberquint auszuüben, woraus vier neue von den alten abgeleitete Nebentöne entstanden. Jene alten Ambrosianischen Tonarten aber nannte man die authentischen, zum Unterschiede von den abgeleiteten Nebentönen, welche plagalische Töne benannt wurden. Auch die erst später in allgemeinen Gebrauch gekommene äolische und ionische Tonart (jene auf *A*, diese auf *C*) unterschied man, wie die Kirchentöne, in authentisch und plagalisch, jenachdem sie auf

harmonischer oder arithmetischer Theilung der Octav beruhten. Dem authentischen Tone nämlich liegt die harmonische Octavtheilung zu Grunde, welche die Quint unten und die Quart oben, oder die Quint als *medium harmonicum* ergiebt: *C G c*; der plagalischen hingegen die arithmetische Octavtheilung, aus welcher das umgekehrte Verhältniss erfolgt, nämlich die Quart liegt unten und die Quint darüber, oder die Quart ist *medium arithmeticum* der Octav: *G C g* (s. Theilung der Verhältnisse). Der authentische Haupt- und sein plagalischer Nebenton stehen in demselben Verhältnisse zu einander, wie der *Dux* und *Comes* in der Fuge, zu deren besonderer Einrichtung sie späterhin auch Veranlassung wurden.

Automaten, mechanische Kunstwerke, die, durch verborgene Federkraft oder Gewichte getrieben, eine Zeit lang von selbst sich zu bewegen scheinen und gewisse Thätigkeiten verrichten; insbesondere wenn sie als Nachbildungen der menschlichen Gestalt erscheinen, die dann auch gewöhnlich einige Tonstücke auf einem Instrumente ausführen. Einige Beispiele von solchen musikalischen Automaten s. in Gerber's Lexikon.

Ave Maria; Ave maris stella, Hymnen der lat. Kirche. S. Hymnus.

A vista, s. Prima vista.

Azione sacra, das Oratorium. S. daselbst.

B.

B. Tonbuchstabe, ursprünglich, im alten mit *A* beginnenden Tonsystem, Name der zweiten, als später das *Γ graecum* hinzugekommen war, Name der dritten Tonstufe[1]. 1) Im System der Hexachorde wurde, wie auch schon im grossen oder vollkommenen System der Griechen, die Stufe *B* in zweierlei Gestalt ausgeübt, nämlich als ♮ *durum*, (*B durum quadrum, quadratum*, unser *H*), einen ganzen Ton von *A* ausmachend; und, indem der Ton *F* einer vollkommenen Quart bedurfte, als ♭ *molle* (*rotundum*, unser *B*), gegen *A* einen halben Ton betragend. Das ♮ *durum* hiess in der Solmisationssprache *B-mi* und kam im I. IV. und VII. Hexachord vor, welche Hexachorde davon hart oder *durum* genannt wurden; das ♭ *molle* hiess *B-fa* und stand im III. und VI. Hexachord, welche davon die Bezeichnung weich oder *molle* erhielten[2]. — Ein Gesang, in dem das ♭ *molle* vorkam, hiess *Cantus mollis*, und einer, worin das ♮ *durum* gebraucht wurde, *Cantus durus* (s. daselbst). — 2) Das am Schlüssel vorgezeichnete ♭ war ein Merkmal des Moll- oder transponirten Systems (*Systema molle* oder *transpositum*), d. h. derjenigen Octavgattungen, welche durch Transposition der Tonarten des *Systema durum* oder *regulare* in die Oberquart entstanden, und nichts als diesen an Tonfolge ähnliche, nur örtlich von ihnen verschiedene Versetzungen waren. Wurde z. B. die äolische Tonart *a h c d e f g* um eine Quart höher, also von *d*, angefangen, so erhielt sie ein ♭ vor *h* vorgezeichnet, weil sonst die Transposition inbetreff der Lage ihrer Halbtöne von der Haupttonart abgewichen wäre[3]. In Folge dieses am Schlüssel vorgezeichneten ♭ *molle* hiess das System dieser transponirten Tonarten *Systema molle*. — 3) In der modernen Musik ist der Buchstabe *B* Name der siebenten, um einen halben Ton erniedrigten Stufe, des eilften Tones der diatonisch-chromatischen Scala, der kleinen Terz von *G*, kleinen Septime von *C*; in den mitklingenden Tönen das siebente Verhältniss, 7 : 4, in dieser ursprünglichen Gestalt jedoch zu tief, um in der Musik brauchbar zu sein[4], und deshalb durch $^{16}/_{9}$ (auch $^{9}/_{5}$) ersetzt. Auf gleichschwebend temperirten Tasteninstrumenten fällt die siebente erniedrigte Stufe *B* mit der sechsten erhöhten *A♯* auf einer Taste zusammen, in Wirklichkeit aber sind beide Töne gleich allen anderen enharmonischen Tönen verschieden, und werden im Gesange und Spiel auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe auch als verschiedene Töne dargestellt; *A♯*, als übermässige Sext, ist höher als *B*, die kleine Septime[5]. — 4) Das Zeichen des *B molle*, ♭, ist Versetzungszeichen, wodurch angezeigt wird, dass die, entweder am Schlüssel oder im Verlauf des Tonsatzes, damit bezeichnete

1) Solmisation; — Notenschrift *A*. — 2) Die Hexachorde II und V, in denen weder ♭ noch ♮ vorkam, hiessen *naturale* oder *permanens*. — 3) Tonart IV. — 4) Septime; — *I* (der Ton *i*). — 5) Temperatur.

natürliche Stufe um einen halben Ton tiefer auszuüben ist. S. Notenschrift C *b* (Versetzungszeichen). — 5) Auf Stimmen und Stimmbüchern vorkommend, ist der grosse Buchstabe *B* Abbreviatur für *Basso*. *B. C.* bedeutet *Basso Continuo*.

Baccalaureus der Musik, s. Akademische Würden in der Musik.

Bacchanalien, dem Bacchus zu Ehren gefeierte Feste der Griechen und Römer, bei denen dithyrambische (in pathetischem) und phallische Chorgesänge (in lascivem, ausgelassenem Tone) üblich und wahrscheinlich mit epischen und dramatischen Darstellungen verbunden waren. Von dieser Vereinigung dramatischer Darstellung mit dithyrambischen Chorgesängen nahm die Tragödie, mit phallischen die Comödie ihren Ausgang.

Bacchius, ein metrischer Fuss aus einer Kürze und zwei Längen bestehend ⌣ – –, im Wettläuf. S. Metrum II. *b*.

Balancement, s. Bebung.

Balalaika, eine in Russland bei den Bauern und dem niederen Volke sehr verbreitete Art Cither oder Pandora mit zwei (zuweilen auch mit drei) Saiten. Mehrentheils besteht sie aus einem dreieckigen, etwa eine Spanne langen hohlen Körper von Holz, an dessen einer Seite ein noch einmal so langer Hals mit Griffbrett befindlich ist. Verbesserte Instrumente haben anstatt des dreieckigen Körpers eine Art Lautencorpus; doch findet sich in den untersten Volksklassen das ganze Instrument auch sehr häufig aus nichts als einem krummen Stücke Holz, über welches zwei Saiten gespannt sind, hergestellt. Beim Spielen werden zwar beide Saiten mit den Fingern oder einer Federspule gerissen, die Melodietöne aber nur auf der einen Saite gegriffen, während die andere immer in demselben Tone fortschnurrt. Daher das Instrument in Deutschland, wo es hie und da auch vorkommt, Hummel genannt wird.

Balg, Orgelbalg, s. Orgel I A. — **Balgclavis, Balgfeder, Balgkammer**, s. ebendas., **Balgtreter**, s. Calcant.

Balken, an Geigeninstrumenten, das an der inneren Seite der Decke, unter dem linken Fusse des Steges und parallel mit den Saiten, befestigte Holzstäbchen, dessen Beschaffenheit und Functionen unter Geige *C*, *c* (Steg, Stimme und Balken) beschrieben sind.

Ballade, *Ballata*, engl. *Ballad*. Das Wort stammt ursprünglich aus dem Italienischen, von *ballo*, Tanz; die alte *ballata*, in Italien schon im 12. Jahrh. gebräuchlich, war nichts als ein kurzes rein lyrisches Lied, meist erotischen Inhalts, welches zum Tanze gesungen wurde. Im deutschen Volksgesange aber, und zwar bereits im 15. Jahrh., gestaltete sich die Ballade, ziemlich gleichbedeutend mit der Romanze und der (auf religiösem Gebiete sich bewegenden) Legende, zu einer Mittelgattung zwischen lyrischer und epischer Dichtung: Ein wirklich geschehenes oder als geschehen vorgestelltes und zwar meist auf Liebe bezügliches Ereigniss wird in lyrische Form gekleidet und als Lied gesungen. Der Melodie nach war diese Volksballade eine Mischung von mehr recitirendem Tone für den eigentlich erzählenden Theil, und melodisch freiem Ausdruck für den sehr häufig sich findenden Refrain, in welchem der eigentliche lyrische Grundgedanke betont wird. Im Volksgesange der Engländer und Schotten bezeichnete das Wort *ballad* ursprünglich ein an die Heldensage anknüpfendes Lied, später ein Lied dem überhaupt irgend ein Ereigniss unterlag. Ohne einen Aufschwung zu nehmen, sondern im Gegentheil mehr dem gewöhnlichen Liede sich nähernd, verblieb die deutsche Ballade ausschliesslich dem Volksgesange, bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die deutschen Dichter nach Bürger's Vorgange künstlerische Pflege und Durchbildung ihr angedeihen liessen. Die Componisten folgten alsbald, und es entstanden nach einander zwei musikalische Formen der Ballade. Die erste knüpft an die Volksballade an, hat für alle Strophen des Gedichtes nur eine Melodie und auch stets dieselbe Begleitung, welche auf alle Strophen passen müssen. Der Componist hat also nicht weiter in Einzelnheiten einzugehen, als der richtige Ausdruck der Gesammtstimmung fordert und zulässt, er muss den ganzen, der epischen Schilderung zugrunde liegenden Stimmungsgehalt zu einem charactervollen Tonbilde ausgestalten, ohne auf Characteristik der einzelnen Specialitäten sich einzulassen. In neuester Zeit aber, seit André, Zumsteeg u. A., entstand die zweite, nämlich die durchcomponirte Form der Ballade, in welcher der Characteristik auch der Einzelnheiten durch Melodie und Begleitung eine weitere Bahn

eröffnet worden ist. Es kommt darauf an, die Ballade so zu halten, dass die objective Wahrheit des geschilderten Ereignisses unverletzt bleibt, nichtsdestoweniger die Schilderung aber keine nüchterne Beschreibung der Hergänge ist, sondern, durch das Gefühl des Darstellenden hindurchgehend, zugleich seine lyrische Mitempfindung an den Ereignissen bekundet. Ein dramatisirendes Element ist der Ballade häufig beigemischt, insofern Personen des Ereignisses selbstredend in der Erzählung auftreten; und ebenso häufig mischen sich recitirende Perioden in die fliessende Melodie. Aber demungeachtet ist die Ballade episch-lyrisch, nicht dramatisch; denn die Personen sind nur Personen in der Erzählung, und nicht durch verschiedene Sänger oder Darsteller gesondert, man kann also nur von einem dramatisirenden Ausdruck, als schärfere Characteristik auch des Einzelnen, auf episch-lyrischem Grunde sprechen. Demgemäss ergeht sich auch die Begleitung oft in Tonmalerei, gegen die nichts einzuwenden, wenn sie die Situation verdeutlichen hilft und zur Eindringlichkeit der Schilderung beiträgt, also in innerer Beziehung zur Sache steht[1]).

Ballet, *Balletto*, *Ballo*, *Ballet-Opera*, Benennung der theatralischen Tänze zum Unterschiede von den gesellschaftlichen, deren einziger Zweck Belustigung der tanzenden Personen ist. Es giebt zwar auch unter dem Namen Ballet theatralische Tänze, die weiter keinen Zweck haben, als durch Verfeinerung und künstlichere Ausbildung der in den gewöhnlichen gesellschaftlichen Tänzen vorkommenden Schritte und Bewegungen, den Augen der Zuschauer ein mehr oder weniger angenehmes, jederzeit aber nur äusserliches Schauspiel darzubieten. Diese verdienen in Hinsicht auf wirkliche Kunst weniger Erwähnung. Das eigentliche Ballet hingegen stellt jederzeit eine Handlung durch Tanz und Pantomime vor und wird daher auch pantomimisches Ballet genannt, und in das ernste und komische geschieden. Es hat gleich einem Drama planmässig angelegte Exposition, Knoten und Entwickelung; die Musik besteht aus einer ununterbrochenen Folge von Tonstücken verschiedener Arten und Gattungen, deren Empfindungsausdruck durch Inhalt und Verlauf der Handlung bestimmt wird. Mit dieser Sprache der Töne soll nun die Sprache der Gebehrden so innig sich vereinigen, wie Wort und Musik in der Oper, und es erfordert kein geringes Studium der Gefühle und Leidenschaften, um diese Gebehrdensprache charactervoll und wahr, und kein geringeres der Plastik und der Körperbewegungen, um sie zugleich schön erscheinen zu lassen. Das Ballet der Alten, wenn man es überhaupt so nennen darf, war beiweitem mehr Gesticulation und Mimik als Tanz, der mit dem Worte ὀρχησις, Orchestik, verbundene Begriff entsprach nur theilweise dem unseres Tanzes, die ganzen Bewegungen des Körpers waren beiweitem gemessener, Pantomime und ausdrucksvoller Gestus vorherrschend. Das Ballet im mittleren Zeitalter hingegen war mit Reden, zuweilen (aber nicht immer) auch mit Gesang untermischt, und mehr Tanz als Gesticulation. Prätorius (*Syntagma* III. 19) beschreibt zwei Arten Ballete; die eine sind Tanzlieder, welche zum Reigen und Tanze gesungen wurden, aber auch wohl als selbständige Gesänge ohne Tanz dienten. Die andere hat keinen Text, wird nur zum Tanze gespielt, besteht aus allerlei Tänzen, als Bransle, Couranten, Volten, Gagliarden etc. in drei Theilen. Der erste Theil heisst *Intrada*, den zweiten bilden die Figuren, welche die tanzenden Personen ausführen[2]), und der dritte, *Retrajecte*, Abzug oder Abtritt, macht den Schluss. Die darin vorkommenden Tänze dienten auch als selbständige Instrumentalstücke. Gegen Ende des 17. oder zu Anfang des 18. Jahrh. wurde das Ballet in Frankreich mit dem eigentlichen musikalischen Drama verbunden, der Tanz ordnete sich den Worten unter, sollte die Handlung nur beleben und vollständiger machen. Quinault (1671 Fest des Bacchus) war der Erfinder dieser, anfangs Pastorale genannten, Gattung des Ballets. Noverre[3]) versuchte den Tanz allein zur Darstellung ganzer Handlungen zu verwenden. Gegenwärtig sind mit Musik allein oder mit Musik und Gesang verbundene pantomimische

1) Vergl. Hand, Aesthetik der Tonkunst, 1841, Th. II. 542; Vischer, Aesthetik, Th. III. Abschn. II., Heft 4, 996; Reissmann, das deutsche Lied, 1861, S. 236.

2) „Die Figuren, welche die vermascarirten Personen im stehen, tretten, auch vmbwechsslung der örther, vnd sonsten vff Buchstaben in eim Ringe, Crantze, Triangel, Vierecket, Sechsecket oder andere Sachen formiren, vnd sich durch einander winden, darauf dann die ganze *Invention* und *Essentia* des Ballets bestehet vnd gerichtet ist“.

3) *Lettres sur la danse et sur les Ballets*, deutsch, Hamb. 1769.

Ballete nicht gar häufig; meist treten sie nur in der Oper, als Decorationselement auf und ohne allemal in engerer Beziehung zur Sache zu stehen. S. auch Castil-Blaze, Dictionnaire 1828.

Ballo, ein Tanz, auch eine Tanzmelodie.

Ban (franz.), die Ausrufung oder Bekanntmachung, der Ruf der Trompeter, wenn etwas unter Trompetenschall bekannt gemacht werden soll; wird auch beim Tafelblasen gebraucht.

Banda, ein mit starktönenden Blas- und zahlreichen Schlaginstrumenten (grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel, Rossschweif, Stahlspiel etc.) besetztes Musikchor, dessen man bei militairischen und bürgerlichen Aufzügen, auch unter dem Namen Janitscharenmusik sich bedient. Im Orchester der italienischen grossen Oper und des Ballets wird die Benennung vorzugsweise auf die Gruppe der Schlaginstrumente angewendet.

Banderole, die übersponnene und mit Quasten versehene Schnur an der Trompete.

Bandoer, eine Lautenart. S. Pandora.

Bar (altdeutsches Wort, einen Gesang bedeutend), nannten die Meistersinger ihre Gesänge. S. Meistersinger.

Barbilleen, barbilleische Spiele, s. Ephesien.

Barbiton oder **Barbitos**, ein griechisches Saiteninstrument, dessen Beschaffenheit ziemlich unklar zu sein scheint. Nach einigen ist es ein mit vielen Stahlsaiten bezogenes hackbrettartiges Instrument (Prätorius nennt es *Barbytus*, ein Hackbrett) und einerlei mit *Sambuca* gewesen, und vom Dichter Anacreon erfunden. Andere halten es für eine Harfe und schreiben die Erfindung dem Terpander zu; und wiederum andere meinen, dass es bei den Morgenländern eine Art Fiddel gewesen sei.

Barcarolen, *Barquaroli*, Lieder der Gondolieri zu Venedig, welche sie beim Rudern der Gondel sowohl als auch auf den Strassen singen oder vielmehr sangen, denn gegenwärtig scheinen sie ziemlich verstummt zu sein. Obgleich die Melodien oft von den Gondolieri selbst erfunden wurden, haben sie nach Rousseau doch viel Gesang und einen angenehmen Accent. Man hat die Benennung auch in die Kunstmusik herübergenommen für Gesänge sowohl als Instrumentalstücke, welche den Character der Barcarole nachahmen sollen. Namentlich der sentimentalen Salonmusik »*pour Piano*« ist wenigstens der Name ein recht willkommener Vorwand für allerhand Tonspielereien mit Wellengeplätscher, ungesunder Mondscheinsehnsüchtelei etc., deren Effect auf den Zuhörer denn auch meist nur auf Erweckung einer der Seekrankheit ähnlichen Empfindung hinausläuft.

Barden, Dichter und Sänger der alten Deutschen und Kaledonier (bei den Scandinaviern Scalden). Sie sangen bei Festen das Lob der Gottheiten und die Thaten der Helden, auf der Leyer oder Harfe sich begleitend; zogen mit in die Schlacht, um durch ihre Gesänge die Streitenden zu grossen Thaten anzufeuern; überlieferten ferner die Religionsgebräuche, brachten die Gesetze in Verse etc., waren sonach nicht sowohl Dichter als auch die ersten Geschichtsüberlieferer ihrer Nation.

Bardit, Schlachtgesang bei den alten Deutschen.

Barem, auch Stillgedackt, Musicirgedackt, eine gedeckte Flötenstimme der Orgel von 8 und 16 Fusston und sanfter stiller Intonation.

Baritono, Bariton; franz. *Concordant*, *Basse-taille*. Eine der Klangfarbe und dem Umfange nach zwischen Tenor und Bass die Mitte haltende Art der menschlichen Stimme; in der Höhe etwa bis zum eingestrichenen $f\sharp$ oder g, in der Tiefe bis zum grossen A, $A\flat$ und allenfalls G sich erstreckend. Man unterscheidet zwei Modificationen der Baritonstimme, nämlich den Tenor-Bariton, an Klang mehr dem Tenor als dem Basse verwandt und mit mehr Höhe als Tiefe ausgestattet; und den Bass-Bariton, an Klang und Ambitus dem Basse näher stehend.

Barock, *barocco*, nennt man in der Kunst wie auch im gewöhnlichen Leben, was durch verworrene Ueberladung mit heterogenen Einzelnheiten und prätentiösen Sonderbarkeiten als Ausdruck einer ebenso verworrenen wie überspannten Empfindung und Vorstellung sich kundgiebt. Eine gewisse Art Genialität kann unter Umständen aus dem Barocken sich herauserkennen lassen, aber immer nur eine zerfahrene Genialität, der Klarheit und Organisationsvermögen fehlen und die es daher zu keiner Einheit

bringt, sondern eben nur durch Gewaltsamkeit im Aufstellen und Zusammenbringen von Ungehörigem, durch anspruchsvolle Originalitätssucht ihren Mangel an Aechtheit beweist. In der Musik äussert sich diese Eigenschaft durch Anhäufung gesuchter und schwer zu intonirender Fortschreitungen in der Melodie; durch Ueberladung der Harmonie mit verworrenen Akkordfolgen, hastigen und frappirenden Ausweichungen; durch unmässigen Gebrauch der Dissonanzen und Regellosigkeit und Verzerrtheit der Rhythmik u. s. w.

Baroxyton, ein von Cerveny 1853 construirtes Blechbassinstrument, weit mensurirt, elliptisch gewunden, bei nur 28 Zoll Höhe die Bombardones von 16 Fuss Röhrenlänge ersetzend.

Bärpfeife, Bärpipe, ein in alten Orgeln noch zu findendes Rohrwerk von 16 und 8 Fusston, mit niedrigem aber sehr weit mensurirtem Corpus, welches, unten eng, nach obenhin schnell erheblich sich erweitert und fast ganz gedeckt ist. Prätorius giebt (*Synt. mus.*, Tafel 38, Fig. 19—23) fünf verschiedene Formen von Bärpfeifen an, woraus man schliessen muss, dass man sich viel Mühe gegeben, die Stimme eines brummenden Bären, wovon das Register den Namen haben soll, herauszubringen: »Wie sie denn auch gar in sich klingen, und mit einer brummenden Intonation respondiren«. — Adlung meint, dass Baapfeife und Baarpfeife ebendasselbe sein soll.

Bärte, *Alae* (Flügel), an Labialpfeifen. S. Orgel I E *a*, 6.

Baryphonus, ein Bassist.

Barypykni, die Anfangstöne der fünf Tetrachorde des griechischen Systems, auf denen das Pyknon (die dichten Intervalle) im chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte liegt. S. Tetrachord II *aa*, Beisp. 4.

Baryton, *Viola di Bordone*. *a*) Ein ungefähr um 1700 (Gerber) erfundenes und zu Haydn's Zeit in Wien vorkommendes Saiteninstrument, an Gestalt der *Viola da gamba* ähnlich, mit 5—7 Darmsaiten, die mit dem Bogen gestrichen werden, über dem Griffbrette, ausserdem aber hinten am ausgehöhlten Halse noch mit 8, 14, 16, von Anton Lidl sogar mit 27 Drathsaiten, die man zugleich mit der Spitze des Daumens spielte, bezogen. Es soll von edlem, angenehmem Klange und in der Hand eines Künstlers zum Ausdrucke sanfter und melancholischer Empfindungen sehr geeignet gewesen sein. Die Schwierigkeit seiner Spielart aber, welche auch nur mässig bewegte Sätze zuliess, sowie die damit verbundene Unbrauchbarkeit als Orchesterinstrument, mögen Ursache sein, dass es jetzt ganz vergessen ist. Haydn (Carpani, *Haydine*) hat 163 Piecen dafür geschrieben. — S. auch Maier, Musiksaal 1741, wo es auch *Viola de Paredon* heisst. —— *b*) Den Namen Baryton oder Euphonium führt auch ein von Sommer 1843 construirtes Blechinstrument, in B_1 stehend, mit 9 Fuss langer Röhre.

Bas-dessus, franz. der Mezzosopran. S. Discant.

Baskische Trommel, s. Tambourin.

Bass, *basso*, *basis*. *a*) Die tiefste der vier Hauptgattungen der menschlichen Stimme. Ihren allgemeinen Umfang für den Chor kann man vom grossen *F* oder *E* bis zum eingestrichenen *d*, *e* oder *f* annehmen. Im Chorgesange soll man diese Grenzen niemals überschreiten, und auch im Sologesange dürfte nur für den Fall, dass man etwa einen mit ganz aussergewöhnlichem Stimmumfange begabten Sänger zur Hand hat, Veranlassung dazu sich darbieten. Beispiele von ausserordentlicher Tiefe der Bassstimme sind zwar nicht gerade häufig, kommen aber doch vor[1]). Indessen darf man im Chore

1) So erzählt Prätorius (*Syntagma* II. 17) von drei Bassisten in der Münchner Capelle des Orlando di Lasso, zweien Gebrüdern Fischer und Grasser, dass sie in der Tiefe Contra *F* von 13 Fuss „gar stark und mit völliger Stimm", in der Höhe aber nur *f*, *g* und *a* erreicht hätten. Ein Neapolitanischer Mönch Cassanus hatte Contra *G*. Der dänische Capellm. Förster sang von Contra *A* bis a_1, und war seine Stimme „im Saale wie ein stiller angenehmer Subbass, ausser dem Saal aber als eine Posaune" zu hören. Mattheson, Ehrenpforte, S. 21. — In einer Coloratur der Solocantate „*Nel africano selve*" von Händel kommt folgende ungeheuerliche, zwei Octaven und eine Sext umfassende Stelle vor (vergl. Chrysander, Händel I. 244):



Man weiss nicht wer der Sänger, dem Händel so etwas zutrauen durfte, gewesen ist. In Weissrussland sollen Bässe vorkommen, die ebenfalls bis ins Contra *F* heruntersteigen, aber nur sehr geringen Umfang haben, und in

nicht darauf rechnen, so prachtvoll die sehr tiefen Töne, wenn sie ausgehalten werden können oder in ganz langsamer Bewegung fortschreiten, auch immerhin wirken, wenn sehr kernige und kräftige Stimmen, denen sie zwanglos zu Gebote stehen, vorhanden sind. Schnelle laufende Figuren darf man in der tiefsten Lage garnicht anwenden, denn sie werden undeutlich, während sie in der mittleren und namentlich in der höheren Lage von gewaltiger Wirkung sein können. — Wie die übrigen Hauptstimmgattungen scheidet sich auch der Bass in zwei Arten, in den eigentlichen Bass, den man auch wohl zweiten oder tiefen Bass zu nennen pflegt, wenn eine Unterscheidung erforderlich ist, und in den an Klang und Ambitus zwischen Bass und Tenor stehenden Bariton oder ersten Bass (s. Bariton). In grossen Doppelchören hält der Bass des zweiten Chores insgemein die tiefe, der des ersten Chores eine etwas höhere Lage ein, doch erfordern beide gewöhnlich wirkliche Bässe, nicht der eine Baritonstimmen, zur Besetzung. —— *b*) Allgemeine Bedeutung als *basis*, Grundlage, hat der Bass als tiefste Stimme eines jeden Tonstückes, ohne Rücksicht, ob dasselbe für Singstimmen oder Instrumente oder beide zusammen gesetzt ist, oder ob die Stimme, welche zeitweilig die tiefste ist, auch wirklich durch eine Bassstimme oder durch ein Bassinstrument ausgeführt wird. Denn der Bass einer Combination gleichzeitiger Stimmen kann ebensogut eine Geige oder Viola oder eine Tenor- oder Altstimme sein, sobald sie nur die tiefste der Tonverbindung ist[2]). Das Wort hat hier also durchaus nur die Bedeutung seines Stammwortes *basis*, die denn auch auf die Instrumente und die Stimme, welche gewöhnlich als *basis* zu dienen haben, vorzugsweise übertragen ist. In jedem mehrstimmigen oder auch überhaupt nur begleiteten Satze, ist der Bass Grundlage und Träger der Harmonie, die Hauptstimme, insofern die Combinationen aller übrigen Stimmen auf ihn sich beziehen. Geschickte Bassführung zeigt mindestens einen des Tonsatzes völlig mächtigen Componisten, und wenn Quantz bei Gelegenheit der Aufführung einer Oper von Bononcini sagte, Händel's Grundstimme hätte Bononcini's Oberstimme überwogen, so ist das darin ausgesprochene Lob ein ausserordentliches, da Bononcini doch ein gewandter Tonsetzer war. Um einigermassen zu verstehen, wie der Bass Grundlage einer Melodie oder Harmonie überhaupt sein kann, muss man sich vergegenwärtigen, dass unsere wichtigsten und grundleglichen Zusammenklänge, der Dur- und Molldreiklang, in der Natur des Tones (die Terz und Quint als Theilschwingungen der ganzen Saite des Grundtons) gegeben sind. Das Dasein aller Töne einer Tonart, also z. B. der Töne *C D E F G A H* in Cdur, bedarf nur des Daseins des Grundtones *C* und der beiden Dominanten *G* und *F*, denn beim Anschlage des Tones *C* erklingen zugleich *E* und *G*; im Tone *G*, *H* und *D*; im Tone *F*, *A* und *C* als harmonische Obertöne. Werden nun die Töne der Tonart in mannigfaltiger Abwechselung von stufen- und sprungweiser Folge zu einer Melodie verbunden, so ergeben sich als ihre erste und natürliche harmonische Grundlage jene drei Dominanttöne, welche die Grundtöne aller Töne der Tonart sind. Oder lässt man, umgekehrt betrachtet, die drei Dominanttöne in gewisser Ordnung abwechselnd auf einander folgen, so ist in ihren mitklingenden Obertönen zugleich der tonliche Stoff für die Melodie gegeben, welche sonach zugleich in der Grundstimme mit enthalten ist. Dass dieses eben Gesagte nur im mechanischen Sinne verstanden werden darf, dass man bei Erfindung einer Melodie nicht etwa erst einen Bass sich denkt und dann aus dessen Dreiklangsverhältnissen und Obertönen eine Tonfolge sich zusammenrechnet, bedarf kaum einer Erinnerung; es soll nur auf das innige Verhältniss zwischen Melodie und Grundstimme hingewiesen werden, welches unserem Gefühl für harmonische Musik in der That fast unmöglich macht, eine Melodie ganz ohne eine als harmonische Begleitung unwillkührlich mitempfundene Grundstimme, oder umgekehrt, eine Basstonfolge ohne irgend welche dazugehörige Oberstimmen zu denken. Diejenige Folge von Tönen in einer tiefern Stimme, aus deren Terzen- und Quintenverhältnissen die darüberliegende

Norddeutschland gehören Stimmen, die des grossen *C*, Contra *H* und auch *B* mächtig sind, wenigstens nicht zu den grössten Seltenheiten. Ueberhaupt erzeugt Deutschland mehr Bassisten als andere Länder, „wozu nebst der rauheren Luftgegend und Lebensart auch das Biertrinken; bei den Wälschen aber das Gegentheil in beiden Stücken und noch überdiess die häufige Verschneidung das meiste beiträgt", wie Mattheson (Capellm. 62) bemerkt.

2) Vordem nannte man eine solche zeitweilig tiefste Stimme, die aber keine wirkliche Bassstimme war, Basset, *Basseto*. S. daselbst.

Melodie gebildet ist, macht den eigentlichen Grundbass derselben aus. Setzt man zu einem solchen, schon mit einem Grundbasse versehenen Gesange, in einer dritten und vierten Stimme die dem Grundbasse harmonisch eigenen Töne hinzu, so erhält man eine durch die Folge der Grundtöne bestimmte Harmonie. Wenn nun die Töne dieser einzelnen Zusammenstimmungen, zu denen auch noch der Septimenakkord kommt, unter einander verwechselt oder umgekehrt werden, so dass bald der eigentliche Grundton, bald eines seiner harmonischen Intervalle in die Unterstimme gesetzt wird, so erleidet dadurch der eigentliche Grundbass, der ausserdem, wie alle übrigen Stimmen ebenfalls, noch mittels Vorhalte, durchgehender Noten etc. melodisch ausgebildet werden kann, zwar manche Abänderung, indem eben statt des eigentlichen Grundtones häufig eines der anderen Dreiklangs- oder Septimenakkordintervalle in die Unterstimme tritt. Nichtsdestoweniger ist man gewohnt, diese Unterstimme, als Unterlage und Träger des ganzen Zusammenklanges, auch wenn der eigentliche Grundton der Akkorde in einer anderen Stimme liegt, Grundbass[3]), Grundstimme oder schlechthin Bass eines Tonstückes zu nennen. Der vorzüglichste Vortheil aber, den die Melodie durch einen Bass und durch die Harmonie überhaupt gewinnt, ist nähere Bestimmung und Modification ihres Ausdruckes. Wie dies zugehe, lässt sich hier nicht weitläufig auseinandersetzen; etwas ausführlichere Erklärung giebt der Artikel Harmonie, Abschnitt III. Doch möge hier als vorläufiger Beweis wenigstens ein kleines Beispiel folgen. Man stelle sich die Tonfolge 2 *a* mit den Grundstimmen und Harmonien Beisp. *b*—*k* vor, so wird man finden, dass durch jede neue harmonische Unterlage die Melodie wesentlich anderen Ausdruck gewonnen hat:



Der ganze harmonische Inhalt eines Tonstückes ist schon in der Grundstimme desselben, zu der alle Haupttöne der Melodie und Mittelstimmen in den vorher angedeuteten harmonischen Verhältnissen stehen, enthalten. Namentlich in früherer Zeit war es ein

3) Speciell versteht man unter Grundbass auch die Reihe der wirklichen Grundtöne einer Harmoniefolge, welche sich ergiebt, wenn man alle Umkehrungen auf ihre Grundakkorde zurückführt. Und noch enger, nur die Grundtöne der drei Hauptakkorde. S. Grundbass.

gewöhnlicher und sehr ausgebildeter Gebrauch, die Harmonie der Tonstücke bei der Aufführung auf einem vielstimmigen Instrumente (Orgel, Clavier, Theorbe) zum Zwecke der Ausfüllung mancher Mittelstimmen, der Markirung des ganzen Akkordganges, auch der Verstärkung und Gruppirung der dynamischen Effecte, mitzuspielen. Dieses pflegt nicht nach der vollständigen Partitur, sondern nach einer, behufs deutlicherer Erkennbarkeit der Akkorde mit Ziffern versehenen Bassstimme zu geschehen. Solche bezifferte Bassstimme nennt man Generalbass (s. daselbst), und das Verfahren, die Harmonie darnach vorzutragen, Generalbassspielen. Der durch das ganze Tonstück ununterbrochen fortlaufende Bass, der zwar nicht immer die Bassstimme selbst, aber doch stets die zeitweilig tiefste Stimme ist, heisst *Basso Continuo* oder *Continuo* (s. daselbst). Bei grossen Vocalsätzen mit Orchester hat man häufig zwei Bässe zu unterscheiden, den Vocalbass und den Instrumentalbass. Oftmals haben beide dieselben Noten, oder der Instrumentalbass figurirt etwa um die melodischen Hauptnoten, welche der Singbass ausführt, herum. Beide Bässe aber trennen sich nicht selten auch vollständig von einander, und dann ist gemeinhin der Instrumentalbass der eigentliche Grundbass. Der wirkliche Doppelchor von zweimal vier Stimmen unterscheidet sich vom achtstimmigen Chore dadurch, dass er zwei selbständige Bässe hat, von denen jeder Grundbass seines Chores ist. Der achtstimmige Chor hat hingegen nur einen Grundbass. — Bei allen vielstimmigen Tonstücken muss die Grundstimme hinsichts der Besetzung eine im Verhältnisse zu den Oberstimmen durchgreifende markige Stärke haben, denn nichts schwächt die Wirkung der ganzen Musik mehr, als eine undeutliche und schwache Unterstimme. Ebenso kahl und dürftig wie eine Orgel mit zu schwachem Pedal, klingt ein Chor- oder Orchesterwerk, dem das Fundament kräftiger Bässe mangelt, während eine fest und sicher einherschreitende Grundstimme immer eine majestätische Wirkung macht. —— *c*) Sprachgebräuchlich pflegt man den Contrabass und auch das Violoncello häufig kurzweg Bass zu nennen. Den Namen deutscher Bass insbesondere führt ein veraltetes, grosses Bassbogeninstrument, welches im gleichn. Art. näher beschrieben ist.

Bassanelli. Veraltete Art Blasinstrumente, erfunden gegen Ende des 16. Jahrh. von Johann Bassáno, berühmtem Instrumentisten und Componisten zu Venedig. Nach Prätorius' Beschreibung und Abbildung besteht das Instrument aus einer einfachen, geraden, am untern Ende offenen Röhre von Holz, gleich den Schalmeyen mit sieben Tonlöchern, von denen das unterste eine Klappe hatte. Löcher für die Daumen an der dem Spieler zugekehrten hinteren Seite des Instrumentes waren jedoch nicht vorhanden. Angeblasen wurde es vermittelst einer am oberen Ende befestigten, dem Fagott-S ähnlich abwärtsgebogenen Röhre. An Klang kam es den Fagotten und Pommern fast gleich, war nur viel stiller, und in drei Grössen gebräuchlich: als Bass mit einem Umfange von C-f; als Tenor und Alt von G-c_1 und als *Cantus* von d-g_1, »und ist sonderlich der *Cant* zu einem Tenor in Concerten, wenn man allerlei Art Stimmwerk von Instrumenten darunter brauchen will, wol zu hören«. (*Syntagma* II. 41.)

Bassclarinette, s. Clarinette B 2.

Bassclausel, *clausula fundamentalis*, *bassizans*. Der Tongang des Basses beim Tonschlusse, insbesondere beim Ganzschlusse; also seine Fortschreitung von der Dominant zur Tonika, eine Quart aufwärts oder eine Quint abwärts. S. Ganzschluss.

Basse chiffrée, der bezifferte Bass, s. Generalbass.

Basse contrainte nennen die Franzosen ein Bassthema von einigen, etwa vier oder acht Takten, welches durch das ganze Tonstück wiederholt wird, während die Oberstimmen immer andere Contrapunkte dagegen ausführen und mit immer anderen melodischen Sätzen sich hören lassen. Also die feste Bassstimme im Passacaglio und in der Ciacona, gegen welche die Oberstimmen immer neue Couplets bringen, überhaupt das, was man auch *Basso ostinato* (s. daselbst) nennt.

Basse de Cromorne oder **de Hautbois**, ältere französ. Benennung des Basson oder Fagott; — **de Viole**, alter Namen der Viola da gamba; — **de Violon**, der Contrabass.

Basse double, franz. Benennung der grössten Art des Contraviolon.

Basset, Bassetchen, *Bassetto*, Diminutiv von *Basso*. *a*) Benennung derjenigen Stimme in mehrstimmigen Tonsätzen, die, so lange die eigentliche Bassstimme

schweigt, die zeitweilig tiefste oder Grundstimme ausmacht. Also in Motetten, Fugen und anderen polyphonen Sätzen bald der Tenor, Alt, oder auch ein tieferer zweiter Sopran; in Instrumental- oder begleiteten Sätzen die entsprechenden Instrumentalstimmen. Daher auch *b*) kleinere Bass-, sowie Tenor- und Altinstrumente, welche zu solchen Grundstimmen in höheren Tonlagen häufig zu dienen pflegen, Bassete genannt werden, als Bassetpommer, Bassetflöte u. dergl. — *c*) Im Pedal der Orgel ein Flötenwerk von 4 Fusston.

Basse-taille, auch *Concordant*, franz. Namen des *Baritono*, Bariton.

Bassethorn, *Corno di Bassetto*. Modernes Holzblasinstrument, zur Familie der Clarinette gehörend. Ungeachtet mancher Verschiedenheit der äusseren Gestalt und des Umfanges gleicht es der gewöhnlichen Clarinette nicht allein inbetreff der Theile und des Klanges, sondern auch in Ansehung der Intonation und Applicatur, so dass es jeder Clarinettist ohne wesentliche besondere Studien spielen kann. Erfunden soll es sein zu Passau um das Jahr 1770; anfangs aber war es sehr mangelhaft, seine gegenwärtige Vollkommenheit hat es vorzugsweise erst den vom Instrumentenmacher Theodor Lotz zu Pressburg 1782 damit vorgenommenen Verbesserungen zu danken. Ursprünglich wurde es in einer halbrunden Gestalt verfertigt und mit Leder überzogen, weil es aber in dieser Form nicht gebohrt werden konnte, liess namentlich seine Reinheit sehr viel zu wünschen übrig; denn seine Röhre musste in zwei Hälften ausgestochen und dann zusammengeleimt werden, auf welche Art es aber unmöglich war, der Höhlung die vollkommene Rundung eines gebohrten Instrumentes, die nach den gemachten Erfahrungen so viel zur Reinheit der Blasinstrumente beiträgt, zu geben. Daher ist man von dieser halbrunden Gestalt abgegangen und verfertigt das Bassethorn gegenwärtig aus gebohrten, abgedrehten und dann zusammengezapften Stücken Buchsbaumholz. Wegen der von der Birne bis zum Rande des Schallbechers 4 Fuss betragenden Länge des Rohres, welche die Erreichung der unteren Tonlöcher unmöglich machen würde, werden das erste und zweite Mittelstück nicht gerade, sondern in einem Winkel von etwa 140 Graden zusammengesetzt. Intonirt wird das Instrument mittels des gewöhnlichen Clarinettenschnabels; ausser diesem besteht es aus fünf Stücken, nämlich aus *a b*) zwei Mittelstücken und *c*) dem sogenannten Kästchen; in diesen zusammen sind 15 Tonlöcher angebracht, von denen vier offene Klappen haben und vier weitere durch Klappen gedeckt werden. Schnabel und oberes Mittelstück sind durch ein *d*) kurzes Kopfstück, Birne genannt, mit einander verbunden, und unten ist an der offenen Röhre des Kästchens der *e*) Schallbecher angefügt. Letzterer ist bei weitem grösser als an der gewöhnlichen Clarinette und nicht von Holz, sondern von Messing gefertigt. Das obere Mittelstück ist, von der Grösse abgesehen, dem der Clarinette völlig gleich; es hat 1) drei Tonlöcher für die drei ersten Finger der linken Hand, 2) auf der hinteren, dem Spieler zugekehrten Seite ein Tonloch für den Daumen, und 3) die *G♯*- und *A*-Klappe, von welchen die letztere auf der vorderen Seite des Instrumentes über dem Tonloche des ersten Fingers sich befindet und von diesem geöffnet wird; die *G♯*-Klappe hingegen liegt auf der hinteren Seite unterhalb des Daumens und muss zugleich von ihm geöffnet werden. Das zweite Mittelstück hat auf der vorderen Seite 1) drei Tonlöcher für die drei ersten Finger der rechten Hand, 2) die offene *C*- und verschlossene *E♭*-Klappe, welche beide durch den kleinen Finger regiert werden; nächst diesen aber auch noch 3) die verschlossene *C♯*-Klappe, welche mit ihrem Stiel hinauf bis an das erste Mittelstück reicht, um von dem kleinen Finger der linken Hand geöffnet werden zu können. Im Kästchen, dem dritten Mittelstücke, macht die Bohrung des Instrumentes zwei Biegungen, wird dreifach, damit die Röhre keine zu grosse Länge erhalte. In der ersten Bohrung befindet sich das Loch zur offenen *H*-Klappe, die gleich der *C♯*-Klappe hinauf bis zum ersten Mittelstücke reicht und ebenfalls mit dem kleinen Finger der linken Hand regiert werden muss. Ueberdies enthalten die beiden ersten Bohrungen die Löcher der offenen *F*- und *G*-Klappe; beide müssen mit dem Daumen der rechten Hand regiert werden, daher lassen sich die Töne *F* und *G* weder binden, noch schnell nach einander angeben. — Der Umfang des Instrumentes erstreckt sich über drei und eine halbe Octav, vom grossen *F* chromatisch bis zum dreigestrichenen *c*, welches man, obgleich noch höhere Töne möglich sind, doch nicht überschreiten soll. Es steht eine Quint tiefer als die *C*-Clarinette und hat überdies in der Tiefe noch zwei Töne mehr. Die Notirung richtet sich nach der

C-Clarinette, mit welcher das Bassethorn ähnliche Applicatur hat; C dur klingt aber wie F dur und darnach wird die Vorzeichnung für die anderen Tonarten, unter denen die mit Been auch für das Bassethorn die bequemeren sind, eingerichtet. Ungeachtet das Instrument, namentlich seiner für die Klangfarbe der Clarinette bedeutenden Tiefe wegen, sehr brauchbar ist, hat es doch nur geringe Verbreitung gefunden. Sein Klang ist in der Tiefe dicker, düsterer und schwermüthiger, in der Höhe weniger hell als der der Clarinette, schnelle und schwierige Passagen und Läufe sind in der unteren Lage nicht gut auszuführen. Ueberhaupt muss man mit der Anwendung vorsichtig sein, da es lange nicht in allen Orchestern anzutreffen ist.

Bassetpommer, s. Pommer.

Bassflöte, Flötenbass; *a*) veraltetes Blasinstrument zur Gattung der Blockflöten gehörig. S. Flûte à bec. —— *b*) In der Orgel eine sanft intonirte Pedalstimme.

Bassgeige, s. Contrabass.

Basshorn, Englisch Basshorn, *Corno basso*. Eine Art Serpent, doch an Form dem Fagott ähnlich, nur dass die Röhre in einen Schallbecher wie beim Horne ausläuft. Es hat neun Tonlöcher, davon drei mit Klappen für die kleinen Finger und den Daumen der linken Hand. Sein *Ambitus* geht von Gross *D* oder *C* chromatisch bis $g_{,}$. Erfunden wurde es angeblich um 1800 von Frichot in England, und von ihm ganz aus Messing verfertigt, seit 1805 aber durch Sondershausener Künstler, hinsichts der Reinheit und Gleichheit der Töne wesentlich verbessert und, mit Ausnahme des metallenen Schallbechers und des Fagott-S zum Anblasen, aus Mahagony und Ebenholz gearbeitet. Gerber rühmt das Instrument zwar sehr, und sein Klang ist auch stark, dabei aber dumpf, und seine Beweglichkeit erstreckt sich nicht über einfache Figuren in mässig schnellem Zeitmaasse. Man wird es gegenwärtig wohl nur noch sehr selten finden. Vergl. Leipziger Allgem. musik. Zeitg. Jahrg. IV. Nr. 2; Jahrg. XI. S. 413—430.

Bassist, ein Basssänger.

Basso continuo oder **Continuo**. Der ununterbrochen fortlaufende Bass eines Tonstückes. In den Partituren älterer Werke, namentlich mit Orgel oder mit Orchester und Orgel begleiteter Vocalwerke, findet man zu unterst, auf einem mit dem in Rede stehenden Ausdrucke bezeichneten System, die Grundstimme des ganzen Tonstückes zusammenhängend aneinandergeschrieben, mitunter auch für den begleitenden Flügel- oder Orgelspieler mit Generalbasssignaturen versehen. Dieser *Continuo* folgt immer der tiefsten Stimme, also, wenn der Bass schweigt, dem Bassetto, d. h. derjenigen Stimme, die gerade im Augenblicke die tiefste ist, und die ebensogut der Alt wie der Tenor oder die Viola oder Clarinette sein kann. Bei Solosätzen, mögen sie selbständig sein oder nur den Chor zeitweilig abwechseln, geht der *Continuo* ebenfalls immer mit der tiefsten Begleitstimme fort. — Vom *Continuo* unterscheidet man den Ripien-Bass. Damit nämlich in Tonstücken, deren Hauptstimmen vielfach besetzt sind und in denen eine oder mehrere Stimmen mit Solosätzen dazwischentreten, diese Solostimmen nicht durch zu starke Begleitung verdunkelt und übertönt werden, accompagniren bei Begleitung solcher obligaten Sätze nicht alle Instrumente, mit denen eine jede Begleitstimme besetzt ist, sondern nur einzelne derselben, die übrigen fallen erst wieder ein, wenn die Solosätze zu Ende sind und das ganze Orchester sich hören lässt. Ebendasselbe findet auch mit der Grundstimme statt, und man nennt denjenigen Theil der Bassstimme, der nur beim Tutti der ganzen Capelle von allen vorhandenen Bassinstrumenten ausgeführt wird, den Ripien-Bass (wie auch die übrigen Stimmen im gleichen Falle Ripien-Stimmen); hingegen den durch das ganze Stück, auch während der Solosätze ununterbrochen fortlaufenden Bass, den *Continuo*. Der begleitende Orgel- oder Clavierspieler kann mittels der ausgeschriebenen Continuostimme dem Verlaufe des ganzen Tonsatzes leicht folgen; mitunter enthält sie neben der Bezifferung noch Notizen, die ihm einige Fingerzeige für die Art seiner Begleitung geben, an welcher Stelle er etwa das volle Werk, oder eine nur schwache Registrirung anzuwenden, oder nur den Bass *tasto solo* zu verstärken habe. — Hin und wieder wird der Ausdruck *Basso continuo* auch statt *Basso ostinato* (s. daselbst) gebraucht.

Basson, der Fagott, s. daselbst.

Basso ostinato oder **obligato**, *Basse contrainte*, ein Basssubject von bald grösserer bald geringerer Ausdehnung, welches das ganze Tonstück hindurch, entweder

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

ununterbrochen oder nur mit einzelnen kurzen Unterbrechungen, immer wieder von vorne anfängt, sobald es zu Ende ist, während die Ober- und Mittelstimmen immer neue Contrapunkte dagegen ausführen. Ein sehr schönes Beispiel von dieser Setzart ist der Einleitungschor zu Händel's Susanne (deutsche Händelgesellsch. I). Die Ciacona und der Passacaglio gehören auch zu dieser Setzart.

Basso ripieno, Ripienbass, s. Basso continuo; Ripienstimmen.

Basspommer, s. Pommer.

Bassposaune, s. Posaune.

Bassschlüssel, Basszeichen, *F*-Schlüssel; das Schlüsselzeichen des kleinen *f*, mittels dessen diejenige Linie des Liniensystems, auf welche das kleine *f* zu stehen kommen soll, bestimmt wird. Gegenwärtig ist der *F*-Schlüssel nur auf der vierten, früher war er ausserdem noch auf der dritten (hohe Bass- oder Baritonschlüssel) und auf der fünften (tiefe Bass- oder Contrabassschlüssel) gebräuchlich. Näheres unter Notenschrift B, Beisp. 8. 9.

Basstrompete, eine Ventiltrompete, die in der Notirung mit der *E*♭-Trompete übereinkommt, aber um zwei Octaven tiefer klingt: $g\ c_1\ g_1\ c_2$ notirt, klingt $B_1\ E\flat\ B\ e\flat$.

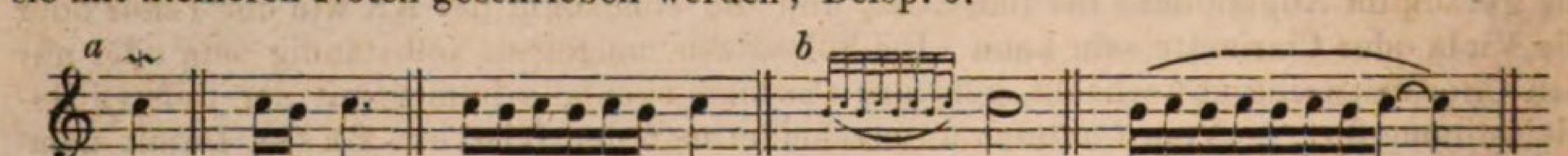
Basstuba, ein grosses Blechbassinstrument mit einem Umfange von B_1 bis g_1 chromatisch, und reinem starkem Klange. Die Ausführung klingt meist mit der Notirung übereinkommend. Eine noch grössere Gattung heisst Contrabasstuba, s. daselbst.

Bathyphon, ein von Skorra in Berlin construirtes, zur Familie der Clarinetten gehörendes Blasinstrument, mit einem Umfange von D_1 bis *b*.

Baton, franz., Stab oder Stock. *a*) Benennung der grossen Pausen von zwei und mehr Takten; *Baton à deux mesures*, die Pause von zwei Takten ; — *à quatre mesures*, die Pause von vier Takten . *b*) *Baton de mesure*, der Taktstock, Dirigentenstab. *Battre la mesure*, den Takt schlagen.

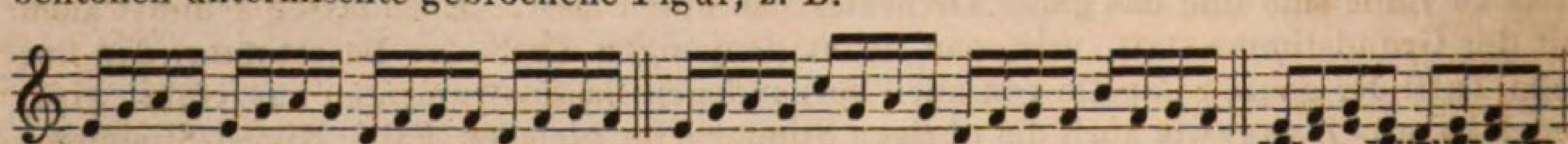
Battaglia (Schlacht), eine Musik, die eine Schlacht malen und vorstellen soll, z. B. die Schlacht bei Vittoria von Beethoven.

Battement, *battimento*. Eine dem (wiederholten, trillerartigen) Mordent ähnliche Spielmanier, nur darin von ihm sich unterscheidend, dass ihre Hülfsnote nicht, wie bei dem eigentlichen Mordent, auf die Hauptnote folgt, *a*, sondern ihr (auf der nächsttieferen Stufe) vorangeht. Weil für diese Spielmanier kein Zeichen eingeführt ist, muss sie mit kleineren Noten geschrieben werden; Beisp. *b*.



Gegenwärtig ist sie ganz ausser Gebrauch gekommen, findet sich nur in der älteren Claviermusik.

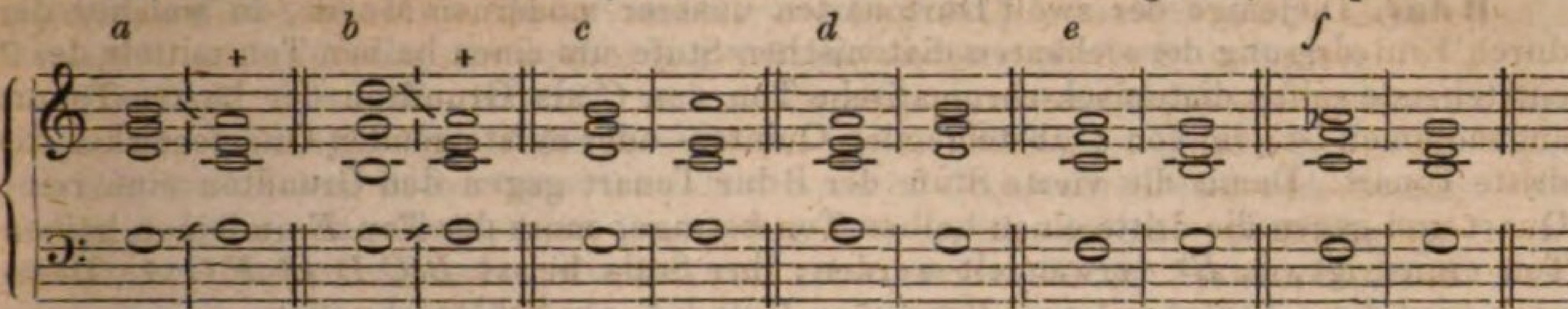
Batterie. Eine Setzmanier, das Fortschreiten von Akkord zu Akkord durch eine ähnliche, aus den Intervallen derselben bestehende, auch mit einem oder mehreren Nebentönen untermischte gebrochene Figur, z. B.



Battocchio, der Klöppel, womit manche Instrumente (Glocke, Hackbrett, Strohfiedel etc.) intonirt werden.

Battuta, Schlag oder Taktschlag; allgemein genommen, die Taktbewegung selbst. *A battuta*, nach dem Taktschlage, in taktgemässer Bewegung; in freien, an den Takt nicht gebundenen Tonstücken gebraucht, um dem Ausführenden anzuzeigen, dass er die mit diesem Worte bezeichnete Stelle taktmässig vorzutragen habe. So z. B. pflegt man, wenn im Recitativ lyrische Momente eintreten und die Secco-Recitation ins *Arioso* übergeht, den Eintritt des letzteren durch *battuta* oder *a battuta* (auch durch den Ausdruck *in tempo* oder *Arioso* selbst) zu bezeichnen. — Ausserdem hatte das Wort *battuta* früher noch eine andere, auf Tonfortschreitung sich beziehende, Bedeutung. Die Italiener bezeichneten damit die Octav, welche entsteht, wenn bei Verbindung zweier Dreiklänge die

äusseren Stimmen aus der Decime in schrittweiser Gegenbewegung, die Unterstimme aufwärts, die Oberstimme abwärts, auf einander zu in die Octav gehen, Beisp. *a*.



Auf gutem Takttheile vermieden sie diese mit + bezeichnete Octav in den äusseren Stimmen. Der Grund dafür kann nur in einer gewissen Stumpfheit und Leere zu suchen sein, die bei dieser Fortschreitungsart an dem zweiten Akkorde allerdings sich fühlbar macht, übrigens noch weit mehr sich aufdrängt und geradezu fehlerhaft und übelklingend wird, wenn die Oberstimme nicht schritt- sondern sprungweise in die Octav geht (*b*). Im Verhältnisse der Akkorde selbst liegt diese Klangunvollkommenheit nicht, denn die Verbindung an sich ist sehr wohlklingend, was man sogleich erfährt, wenn man die Stimmführung ändert und die Octav vermeidet (*c*), oder die Folge der Akkorde umkehrt (*d*). Ausserdem scheint sie auch nur vorhanden zu sein, wenn der Akkord mit der Octav (wie unter *a*) ein Mollakkord ist, denn gegen die sehr häufig angewendeten Fortschreitungen unter *e* und *f* dürfte wohl selbst das gebildetste Gehör kaum etwas einzuwenden haben. Wir beachten zwar heutzutage die ganze Regel überhaupt nicht weiter, doch wird man wenigstens den Fall unter *b* stets besser vermeiden. — Vergl. Fux, *Gradus ad Parnassum*, deutsch von Lorenz Mizler, Leipzig 1742, S. 72. Er sagt, dass man freien Willen hätte, diese Octav zu vermeiden oder zu gebrauchen; es sei wenig daran gelegen. S. auch Bellermann, Contrapunkt, 1862, S. 65.

Bauernflöte, Bäuerlein, Feldflöte, eine kleine weitmensurirte Pedalstimme der Orgel, daher auch Bauerflötbass genannt, doch nur von 4, 2, sogar 1 Fusston und unangenehm heulender Intonation. Glücklicherweise ganz veraltet.

Bauernleyer, *Lyra rustica*, *pagana*, deutsche (— *tedesca*) oder Bettler-Leyer; franz. *Vielle*. Sehr altes Saiteninstrument, bestehend aus einem der *Viola d'amore* ähnelnden, mit sehr hohen Zargen versehenen Resonanzkörper, der nach dem Kopfe hin in einen länglichen Kasten ausläuft, in dessen rechter Seitenwand zehn bis zwölf Tasten angebracht sind, die mit den Fingern der linken Hand gespielt werden und den klingenden Theil der Saiten begrenzen. Bezogen ist das Instrument mit vier Darmsaiten, von denen zwei zu beiden Seiten ausserhalb des die Claves enthaltenden Kastens liegen und stets nur im Einklange fortsummen, daher Hummeln genannt werden. Nur die mittleren beiden werden durch die Tastatur gespielt und geben die diatonische Tonleiter, je nach Zahl der Tasten, im Umfange von zehn bis zwölf Stufen. In Schwingungen gesetzt werden alle vier Saiten, nicht durch einen Bogen, sondern durch ein hölzernes mit Colophonium bestrichenes Rad, welches durch eine mit der rechten Hand regierte Kurbel in Umschwung gebracht wird und die Saiten anstreicht. Zuweilen sind letztere an der Stelle, wo sie vom Rade angegriffen werden, mit etwas Baumwolle, die mit Colophonium bestreut ist, umwickelt. Abbildung findet man bei Praetorius (die in Bonanni, *Gabin. arm.* Taf. 65 ist ganz falsch). — Dieses verachtete und auch wirklich sehr armselige Instrument, welches man nur bei Bettlern und wandernden Musikanten auf den Strassen findet, wurde im Jahre 1757 von dem Franzosen Baton verbessert, der auch in Paris Unterricht darauf gab. Noch beträchtlicher aber soll die Vervollkommnung gewesen sein, die ihm gegen 1780 durch den Amtsschösser Biedermann in Schloss Beichlingen, der (nach Gerber's Tonkünstlerlexikon) im Jahre 1786 in Erfurt mit vielem Beifall sich darauf hören liess, zutheil wurde. Doch haben auch alle diese Verbesserungsversuche dem geringen Ansehen, in welchem das Instrument von jeher gestanden, nicht aufhelfen können.

B cancellatum, gegittertes ♭, das Kreuz ♯, mittels dessen die Erhöhung einer Stufe um einen chromatischen (kleinen) halben Ton bezeichnet wird. S. Notenschrift C 1 *a*. S. W. Dehn (Harmonielehre S. 50) meint, die Figur des ♯ könne möglicherweise durch Eintheilung des ganzen Tones in 9 Commata veranlasst sein; indem vier davon auf den kleinen halben Ton (fünf auf den grossen halben Ton) fallen,

habe man durch die vier Striche, aus denen das ♯ besteht, den Betrag der Erhöhung andeuten wollen. Es soll von Josquin (1450—1521) erfunden sein.

B dur. Diejenige der zwölf Durtonarten unserer modernen Musik, in welcher der durch Erniedrigung der siebenten diatonischen Stufe um einen halben Ton mittels des ♭ entstehende eilfte diatonisch-chromatische Ton von *C* als Grundton der harten Tonart angenommen ist; im von *C* absteigenden Quinten- oder aufsteigenden Quartencirkel die dritte Tonart. Damit die vierte Stufe der Bdur Tonart gegen den Grundton eine reine Quart und gegen die dritte einen halben Ton betrage, muss der Ton *E* um einen halben Ton erniedrigt, in *E*♭ verwandelt werden; ihre Scala heisst *B C D E*♭ *F G A*. Demnach wird diese Tonart mit zwei Been, vor *H* und *E*, am Schlüssel notirt.

B durum, *quadratum*, ♮, in der Solmisation *b mi*, unser heutiges *H*. S. Solmisation, Tabelle Beisp. 4; Buchstaben **B** und **H**; Notenschrift A und C 1 *c*; Art. Dur und Moll.

Be, die siebente der Graun'schen Damenisationssilben. S. Solmisation 3.

Be-be (♭♭), Silbenname für denjenigen Ton, der entsteht, wenn die Stufe *H*, nachdem sie bereits durch ein ♭ um einen halben Ton erniedrigt worden ist, im Laufe der Modulation nochmals um einen halben Ton erniedrigt wird. Angezeigt wird diese doppelte Erniedrigung durch ein doppeltes ♭ (♭♭), welches man der Deutlichkeit wegen vorschreibt, ungeachtet der zum zweiten male zu erniedrigende Ton *H* schon einmal, zu *b*, erniedrigt ist. S. Notenschrift C 2. Auf gleichschwebend temperirten Instrumenten muss die Intonation des Tones Be-be mittels der *A*-Saite erfolgen.

Bebisatio, die sieben Silben *la be ce de me fe ge*, welche Daniel Hitzler, zur Vermeidung der Mutation, beim Solfeggiren an Stelle der Guidonischen Solmisation einzuführen versuchte. S. Solmisation 3.

Bebung, *Tremolo*. *a*) Eine Vortrags- oder Spielmanier, deren man auf Bogen- und einigen Blasinstrumenten sowie im Gesange sich bedient; auch auf den alten Clavichorden mit Tangenten liess sie sich gut herausbringen. Möglich ist sie nur an Instrumenten, deren Ton eine Zeit lang fortklingend erhalten werden kann, und besteht in einer Modification der eigentlichen genauen Tonhöhe durch eine wechselweise auf- und abwärts neigende Schwebung, also in einer abwechselnden fast unmerklichen Vertiefung und Erhöhung des Tones. Auf Streichinstrumenten wird sie durch ein schnelles Hin- und Herwiegen des Fingers auf dem durch ihn bestimmten Grenzpunkte der Saite, am Clavichord durch eine ähnliche Bewegung des Fingers auf der Taste, wodurch die Tangente etwas an der Saite reibt, hervorgebracht. Auf manchen Blasinstrumenten, z. B. Oboe und Flöte, ist die Bebung nicht nur sehr gut ausführbar, sondern auch von sehr guter Wirkung, daher die in einer neueren Abhandlung über den Klang[1]) aufgestellte entgegengesetzte Behauptung auf einem Irrthum beruht und mindestens darauf zu reduciren ist, dass man auf Blasinstrumenten nur noch einen gegen früher eingeschränkten Gebrauch von der Bebung zu machen pflegt. Auf den Flageolettönen der Saiteninstrumente ist sie allerdings nicht ausführbar. —— Auch b) die Tremulanten in der Orgel kann man zu den Bebungen zählen, wenngleich hier nicht der Finger des Spielers die Klangbewegung hervorruft, mithin der dadurch bewirkte Ausdruck auch für den einzelnen Ton nicht in der Gewalt des Spielers liegt, sondern nur im Grossen und Ganzen durch einen mechanischen Zug hergestellt werden kann. Ausserdem beruht die Bebung der Orgeltremulanten nicht auf abwechselnder Erhöhung und Vertiefung des Tones, sondern auf einem stossartigen Intermittiren des Luftstromes (s. Tremulant). Den Namen Bebung insbesondere führt ein sanfter, nur für zartere Stimmen dienender Orgeltremulant, der keine Stösse, sondern nur ein weiches wellenartiges Schwingen oder Schweben des Klanges bewirkt. — Mit Geschmack am gehörigen Orte verwendet, kann die Bebung im Gesange und Spiel auf Streich- und Blasinstrumenten von einer gewissen rührenden und ausdrucksvollen Wirkung sein; übertrieben und zur Manier geworden, ist sie unleidlich, wie bei manchen Sängern, die den Ton nicht festhalten können oder ein fortwährendes *Tremulando* für eine Schönheit ansehen, mehr wie-

1) Chrysander's Jahrb. f. musikal. Wissensch., Abhandl. I (von M. Hauptmann), S. 22. „Ein bebender Blaston ist so unmöglich wie ein bebender Flageoletton, und in diesem Sinne geht eben den Blasinstrumenten ein Ausdrucksmittel ab, das die Saiteninstrumente, Violin, Viola und Violoncell, allein mit der Singstimme gemein haben".

hern als singen, ebenso bei manchen Geigern, die in einem fortwährenden Beben und Wimmern dahinzuschmelzen drohen. Uebrigens ist ein Zeichen für diese Vortragsmanier nicht eingeführt; bei manchen Tonsetzern soll jedoch zuweilen eine solche Anzahl Punkte über den Noten, als die Bebung Schläge machen soll, sich vorfinden.

Becken, *Cinelli*, *Piatti*, türkische Becken, Schlaginstrumente von Metall, deren man wesentlich in der Militairmusik (zur Janitscharenmusik gehörend), desgleichen nicht selten in der Oper, zuweilen auch im Concertorchester sich bedient. Sie dienen als Lärminstrumente, meist die rhythmischen Schläge der grossen (türkischen) Trommel durch ihren metallisch gellenden und schwirrenden Klang verschärfend. Es sind runde Scheiben von der Grösse eines Tellers, in der Mitte mit einer halbrunden beckenartigen Vertiefung versehen, an welchen an der Aussenseite ein Lederriemen als Handgriff angebracht ist. Man schlägt sie nicht platt zusammen, sondern an einander anstreifend. Eines der beiden Becken pflegt an der grossen Trommel befestigt zu sein, so dass Trommel und Becken von einer Person zugleich besorgt werden können. Zuweilen (in mancher modernen Spectakelmusik) führt man auch mit dem Paukenklöppel einzelne Schläge auf ein Becken, wodurch ein ungemein gellender unheimlicher Klang entsteht. Uebrigens sind sie von uraltem Herkommen, schon bei den Hebräern und Griechen (Paukencymbeln), wennauch von etwas abweichender Gestalt, gebräuchlich gewesen.

Bedeckt, *a*) auf die Behandlung der mit einem Griffbrette versehenen Saiteninstrumente sich beziehender Kunstausdruck. Bekanntlich werden die ihrer ganzen Länge nach erklingenden, nicht durch einen auf das Griffbrett aufgesetzten Finger verkürzten Saiten leere Saiten genannt; bedeckt hingegen heissen sie, wenn mittels eines Fingers klingende Theile von ihnen abgegrenzt werden. Wird z. B. auf der Violine der Ton e_2 auf der *E*-Saite angestrichen, so sagt man, er werde leer, oder auf der leeren Saite genommen; wird er hingegen auf der *A*-Saite durch Aufsetzen eines Fingers intonirt, so nennt man ihn, wie auch die Saite selbst, bedeckt. Vergl. auch Leere Saiten. —— *b*) Bei den Pauken ist bedeckt gleich gedämpft (*Timp. coperti*), s. Pauken.

Bedon de Biscaye, nach Mersenne und Walther eine kleine Biscaysche Pauke, eine Art Tambourin oder baskische Trommel, die durch Reiben oder Rutschen des Daumens auf dem Felle zum Klingen gebracht wird. In dem Reifen, über den das Fell ausgespannt ist, sind kleine Schellen angebracht, welche, wenn das Instrument gespielt wird, durch die Erschütterung von selbst ertönen.

Begeisterung. Wenn die Phantasie des Künstlers durch eine Idee oder Vorstellung von einem Gegenstande in eine solche lebhafte Bewegung gesetzt wird, dass sie anscheinend ohne alle Anstrengung und ohne Bewusstsein von Absicht und Regel ein Ganzes erzeugt (entweder erst nur im inneren Schauen, oder es bereits in die Wirklichkeit setzend), dessen Fluss und Abrundung der Form in vollkommener Harmonie mit dem bedeutsamen Inhalte steht und den Eindruck eines gleichsam von selbst Gewordenen, Entsprungenen, hervorruft, so sagt man von dem Künstler, er befände sich im Zustande der Begeisterung, oder von einem Werke, welches diese Merkmale trägt, es sei im Zustande der Begeisterung geschaffen. Die zur Herstellung des Kunstwerkes erforderliche Thätigkeit ist, ihrem zeitlichen Verlaufe nach, übrigens im begeisterten Schaffen dieselbe wie in jeder anderen ruhigeren Verfassung, und zerfällt in drei Momente. Zuerst erfasst die Phantasie des Künstlers den Gegenstand, oder besser umgekehrt gesagt, der Gegenstand erfasst die Phantasie, welche durch eine Vorstellung von demselben zur Production überhaupt sich angeregt sieht. Dann erfolgt (zweitens) die Ausbildung dieser Vorstellung durch allseitiges Durchdringen des Gegenstandes mit allen Geistes- und Gefühlskräften, durch Anknüpfung analoger Vorstellungen, durch Erleuchtung mittels verwandter Gegensätze, durch Erweiterung und Vertiefung des Ausdruckes und Verschönerung der Form im Einzelnen und Ganzen. Ist die Durchbildung des Stoffes in der Phantasie des Künstlers so weit gediehen, so entsteht, wie Heydenreich[1]) sich ausdrückt, »jene Liebe des Künstlers zu dem schönen Ganzen, die ihn (drittens) zur äusseren Darstellung und Mittheilung drängt«. Die Reihenfolge dieser Thätigkeiten ist, wie bemerkt, auch in begeisterungslosen oder kälteren Momenten der Kunstproduction die nämliche, nur dass die Thätigkeiten selbst im begeisterten Zustande unendlich erregter

1) Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste.

und höher, mithin ihre Resultate vollkommener sind. Selbst die in die Praxis hinübertretende Thätigkeit des Ausarbeitens kann durch die Begeisterung ungemein beflügelt werden, indem der Künstler von seinem Gegenstande so gewaltig ergriffen ist, dass er nicht ruhen mag, bis er ihn auch in vollkommen schöner Verkörperung vor sich erblickt; doch tritt die Selbstkritik, die der ächte Künstler ebensowohl am Einzelnen als am Ganzen zu üben nicht unterlassen wird, zur Zeit der Ausarbeitung mehr in den Vordergrund als in den Momenten des eigentlichen begeisterten Empfangens und Schaffens, in denen die höhere ordnende Vernunft, im gleichsam unbewussten Erkennen des Zweckmässigen und Abweisen des Zwecklosen, allein ihr Richteramt übt. Dass aber die Fähigkeit zur Begeisterung, abgesehen von der schöpferischen Kraft, wenigstens höhere Geistes- und Gefühlsanlagen sowie Empfänglichkeit für alles Ideale voraussetzt, ist ebenso selbstverständlich, als dass wahre Begeisterung, jene Befähigung angenommen, auch nur durch einen Gegenstand höherer Art hervorgerufen werden kann. Eine kalte, nüchterne oder gar gemeine Natur vermag ebensowenig für ein Ideales sich zu begeistern, wie ein gemeiner Gegenstand geeignet ist, wahre Begeisterung zu erwecken. »Der Zustand eines begeisterten Künstlers aber ist«, um hier noch einige Worte des vorhin erwähnten Schriftstellers anzuschliessen, »in der That in seiner Art einzig. Das ganze Bewusstsein desselben ist gerichtet auf den Gegenstand, der seine Kräfte in Bewegung setzt; die Verhältnisse des Ortes und der (äusseren) Gegenwart verschwinden aus seiner Seele, er lebt und wirkt gleichsam in einer anderen Welt als die äussere, die ihn umgiebt. Im Drange seiner schaffenden und bildenden Kräfte kennt er sich selbst kaum; er ist höchst selbstthätig und scheint unter dem unmittelbaren Einflusse einer Gottheit zu stehen. Vergebens würde man von ihm Rechenschaft fordern über die Möglichkeit und Art und Weise seines Zustandes; sie ist ihm ebenso verborgen als ihm die Naturgabe räthselhaft ist, deren Besitz ihn zu so grossen Wirkungen befähigt«.

Begleitetes Recitativ, *Accompagnato*, s. Recitativ.

Begleit-Stimmen, s. Hauptstimmen und Begleitung.

Begleitung, *Accompagnamento*, *Accompagnement*, ist Unterstützung einer oder mehrerer Hauptstimmen durch eine oder mehrere Nebenstimmen. —— *A.* Erinnern wir uns des Gegensatzes zwischen Haupt- und Nebenstimmen: Jene sind, an Tongang und Rhythmus selbständig, durchaus entwickelte Melodie im vollen Wortsinne; diese, als durch jene bedingt, von denselben abhängig und als Ausfüllung und Unterstützung ihnen untergeordnet. Vorausgesetzt, dass das Tonstück nicht rein einstimmig sein soll (Solosonaten für Geige z. B.), haben die Neben- oder Begleitstimmen den wichtigen Zweck, dasjenige zu ergänzen, was einer rein einstimmigen Darstellung an einem ganzen und vollständigen Tonbilde als Analogon eines inneren Gefühlsereignisses, wofür wir ein Tonstück doch anzusehen haben, immerhin noch fehlen wird, oder in der Melodie nur angedeutet sein kann und im weiteren herausgefühlt und verstanden werden will. Denn eine Stimme als Melodie allein vermag nicht den ganzen Gehalt der auszudrückenden Gefühle und Gedanken zu klarer Anschaulichkeit herauszustellen. In ästhetischer Hinsicht hilft die Begleitung den Character der Hauptstimme genauer bestimmen, indem sie ihn vervollständigt; und ferner kann sie ihn wesentlich modificiren, indem eine Begleitung zu ein- und derselben Hauptstimme sowohl rhythmisch als harmonisch und, wenn sie einigermassen selbständigen Tongang gewinnt, auch melodisch sehr mannigfaltig sein kann. Welch rückwirkenden Einfluss Veränderungen der Akkordunterlage, Bewegung und des Tonganges der Begleitstimmen auf eine Hauptstimme üben, ist jedem einigermassen Musikverständigen bekannt. In rein musikalischer Beziehung hat die Begleitung die Theile der Hauptstimme, da diese doch nicht ununterbrochen fortzugehen, sondern in bestimmten Momenten zu ruhen pflegt, mit einander zu verbinden und diese Ruhemomente auszufüllen; die Melodie (abgesehen von dem Wechsel in der Characteristik durch verschiedene Harmonisirung) harmonisch zu tragen; die Bewegungen derselben auch in rhythmischer Hinsicht durch Markirung der Accente, eindringliche Verdeutlichung der Gruppirung etc. zu unterstützen. Hat ausserdem der Componist seiner Hauptstimme nur einen Bass beigegeben, oder bleiben, wenn mehrere Hauptstimmen vorhanden sind, zwischen denselben noch Lücken, die als harmonische oder Klangleerheiten sich äussern, so ist es Aufgabe der Begleitung, solche Lücken zu füllen und den ganzen Zusammenklang abzurunden. Endlich steht ihr noch in dynamischer Hin-

sicht, die Bereicherung durch wechselnde Klangfarben sowohl, als die Klangcharacteristik an sich und den Wechsel der Schatten und Lichter im Grossen durch Vermehrung und Verminderung der Klangmasse betreffend, ein weites Feld offen. —— *B.* Wie der Componist bei der aufgeschriebenen Begleitung seiner Hauptstimmen (als Arien, Concerte und Solosätze anderer Art) zu verfahren hat, kann hier selbstverständlich nur sehr im allgemeinen erörtert werden; einige nähere Andeutungen darüber sind bei jeder einzelnen Soloformgattung zu finden. Seinerseits setzt eine gute sachentsprechende Begleitung, neben den nöthigen harmonischen Kenntnissen, nicht allein genaue Bekanntschaft mit der gesammten Instrumentation und deren Wirkungen sowohl im Einzelnen als Ganzen, sondern auch hinlängliches Studium der Natur aller Empfindungen und ihrer Art sich zu äussern voraus, damit er im Stande sei, jeder Melodie eine Begleitung zu geben, die auch in der That ihren Ausdruck verstärkt und vervollständigt, nicht aber nur äusserliches Beiwerk ist. Der Ausdruck von Gefühlen des Schmerzes und der Unlust in einer Melodie erfordert in der Begleitung einen ganz anderen Gebrauch der harmonischen und rhythmischen Mittel, Instrumente und Klangfarben, als der Ausdruck von Empfindungen der Lust und Fröhlichkeit. Eine andere Art der Begleitung wiederum erfordert das Komische, eine andere das Pathetische und Erhabene. Nur darin stimmen alle Empfindungen überein, dass sie nach Maassgabe ihrer Beschaffenheit und den Gesetzen des reinen Kunstgeschmackes zufolge, weder eine überladene noch eine armselige Darstellung dulden mögen, dass demnach auch die Begleitung weder überfüllt noch mager ausfallen darf. Ist sie zu dürftig, so verfehlt sie ihren Zweck, insofern sie die Hauptstimme nicht hinlänglich unterstützt, überdies leicht trocken werden kann. Durch Ueberladung hingegen wird die Hauptmelodie verdunkelt, die Aufmerksamkeit zu sehr von der Hauptsache ab auf Nebendinge gelenkt, daher die Wirkung des Ganzen nicht erhöht, sondern geschwächt, indem der Anschaulichkeit Hindernisse in den Weg gelegt werden. Ueberdies sieht der die Hauptstimme vortragende Tonkünstler zur Aufbietung aller Kräfte sich genöthigt, um der Masse, die ihn zu erdrücken droht, zu begegnen, wobei nicht ausbleiben kann, dass alle feineren Vortragsnüancen verloren gehen. Unsere Gegenwart, der Instrumentaleffecte im weitesten Umfange zu Gebote stehen, ist, wie in Betreff der ganzen Instrumentation so auch der Begleitung, weit eher der Gefahr, in den Fehler der Ueberladung als in den der Dürftigkeit zu verfallen, ausgesetzt, und, im Bewusstsein des Besitzes beiweitem reicherer äusserer Mittel, nicht abgeneigt, auf die weise Sparsamkeit älterer Tonmeister mit eingebildeter Ueberlegenheit herabzusehen. Man hat dieses dadurch bewiesen, dass man geglaubt hat, z. B. Händel'schen und Bach'schen Werken, deren Instrumentation in Arien und Chören man als zu dürftig ansieht, mit allerlei modernen Instrumentaleffecten mitleidig zu Hülfe kommen zu müssen, um sie durch »Ueberarbeitung« unserem »modernen Bewusstsein« näher zu bringen und dem »neueren Geschmacke geniessbar« zu machen. Auf gut Deutsch gesagt aber hat man damit nichts gethan, als den nach Erkenntniss dieser Meister strebenden Kunstfreunden einen Stein in den Weg geworfen, indem man Dinge in die Werke hineingetragen hat, woran zu denken den Meistern selbst nothwendigerweise nicht beikommen konnte. Man schmeichelt nur in kleinlicher Weise dem augenblicklichen Zeitgeschmacke mit solchen, an wahren Meisterwerken auf Kosten ihrer unvergänglichen Wahrheit und Harmonie verübten Modernisirungsversuchen. Ueber Begleitung älterer Werke auf dem Flügel oder der Orgel nachher noch einige Worte. Fülle und Leerheit eines Accompagnements aber sind, von den reinen Klangmassen und Effecten abgesehen, nicht ausschliesslich durch die grössere oder geringere Anzahl der begleitenden Stimmen bedingt, sondern hauptsächlich durch die Art und Weise, wie dieselben behandelt sind. Leer und trocken wird ein vielstimmiges Accompagnement ebensogut wie ein minderstimmiges sein, wenn darin zu wenig harmonischer Stoff, und auch dieser wenige noch dazu in nur dürftiger und nüchterner Weise verarbeitet ist — ein Fehler, den man der modernen italienischen Oper in vielen Fällen mit vollstem Rechte machen kann, und wofür auch das gewöhnliche Machwerk der Concerte, namentlich für Streich- und Blasinstrumente, hinlängliche Beispiele liefert. Ob aber eine, wenngleich nur zwei- oder dreistimmige Begleitung, wenn sie harmonisch reich, rhythmisch prägnant und melodisch durchbildet ist, soweit die Hauptstimme nur immer gestatten oder fordern mag und zur Vervollständigung ihrer Characteristik dienlich und nöthig ist, — ob aber eine solche Begleitung, ihrer geringen

Stimmenzahl ungeachtet, arm und dürftig zu nennen, ist eine andere Frage, deren Beantwortung man aus den Werken aller alten und neuen guten Meister herauslesen wird. Beide, die Alten und Neuen, werden, wennauch von verschiedenen Zeitstandpunkten, so doch aus derselben ganzen Harmonie wahrer Künstlerschaft heraus, eine unzweifelhaft richtige Erklärung geben. Bach's häufig stark figurirende Melodien berühren in ihrem Tongange schon so viele Intervalle der Harmonie, dass diese meist unzweideutig in der Melodie mitgegeben ist; ausserdem wechselt die Leidenschaft oder der Gemüthszustand in seinen Solosätzen nicht so häufig und entschieden als in der modernen dramatischen und Concertarie: Daher wird der Wechsel der Bewegung, dynamischen Stärkegrade, Klangfarben und deren Contraste, nicht so erforderlich als in den letzteren. Ein contrapunktirendes Soloinstrument duettirt bei Bach gewöhnlich mit der Hauptstimme, als bevorzugte Nebenstimme, entweder in vollkommener Uebereinstimmung mit der Hauptempfindung, oder Nebenempfindungen andeutend, jene durch Contraste erhellend, dabei aber niemals den Hauptzweck der Begleitung, Vervollständigung des ganzen Tonbildes, aus den Augen verlierend. Der Bass trägt den ganzen Zusammenklang in kaum weniger freiem Gange als die Melodie selbst, und schon diese individuelle Entwickelung der Nebenstimmen allein, ungeachtet ihrer nur so wenige sind, trägt einen unvergleichlich grösseren Reichthum in sich als die ganze Spectakelmasse vieler modernen Effectstücke, in denen Leerheit und Prätention den Rang sich streitig machen. Ausserdem kommen (bei Bach, Händel und ihren Zeitgenossen) noch Flügel oder Orgel ausfüllend und dynamische Schattirungen kräftiger hervorhebend hinzu. Neuere gute Meister sind im Grunde dieser bedeutsamen Einfachheit und weisen Sparsamkeit treu geblieben, wenngleich sie selbstverständlich die ihnen zu Gebote stehenden reicheren instrumentalen Mittel, da wo sie hingehören, verwenden. Man darf nur auf Mozart verweisen, der in seinen unvergänglich schönen Arien seither unerreicht geblieben ist. Im Gegensatze aber zu jener vorhin erwähnten mageren Fülle, kann eine Begleitung, einer nur geringen Anzahl Instrumente ungeachtet, überfüllt sein, was ebensowohl mit der Klangart der letzteren (wenn alle etwa starktönende Blasinstrumente sind) als auch mit der Führung und Behandlung derselben zusammenhängt. Wenn jede der Begleitstimmen sich geltend machen will, die Melodie beliebig rücksichtslos durchkreuzt, deckt und überlagert, ununterbrochen fortgeht, ohne mit den übrigen durch Pausen zu Abschnitten und Sätzen sich zu gruppiren: so werden Undeutlichkeit und Monotonie entstehen, die ebenfalls in Ueberfüllung, an Stellen nämlich, wo man mehr ein alleiniges Hervortreten der Hauptstimme erwartet, ihren Grund haben. Unmotivirt unruhiger Akkordwechsel (wie in manchen »geistreichen« Tonstücken und der Vergangenheit bereits anheimgefallenen Zukunftsproducten, die in einem Satze von sechs oder acht Takten über alle 24 Tonarten des Quintencirkels stolpern, ohne einen Moment zu einem ruhigen festen Schritt zu gelangen) trägt auch nicht sonderlich zur Durchsichtigkeit der Begleitung bei. Das Orchester der modernen Spectakeloper und Concertmusik mit seinen Blechmassen und Lärminstrumenten, denen man sonst nur in den Thierbuden und auf den Messen zu begegnen und aus dem Wege zu gehen pflegt, ist gegenwärtig so ziemlich auf der äussersten Höhe des Ungeschmackes angelangt, deshalb die Hoffnung und Erwartung einer baldigen Umkehr nicht ungerechtfertigt. —— *C.* Der eine Begleitung Ausführende hat ebenfalls wichtige Pflichten zu erfüllen, wenn seine Behandlung derselben ihrem Zwecke vollkommen entsprechen soll. Es ist hier vorläufig nur die Rede von der vollständig ausgeschriebenen Begleitung, die der Accompagnateur nur abzuspielen hat. Seine Rolle ist allerdings weniger glänzend als die des Solisten, daher über dem Bestreben, als Solospieler sich zu zeigen, das Studium der guten Begleitung leicht gering geachtet und vernachlässigt wird. Die Erfahrung lehrt aber, dass es im Grunde schwer hält, der Anzahl leidlicher Solospieler, welche sich wohl finden lässt, eine gleiche Anzahl tüchtiger Begleiter gegenüberzustellen. Eine Tugend, welche man bei den meisten Solisten vergebens suchen wird — Bescheidenheit —, muss der Begleiter unbedingt besitzen. Er darf bei keiner Note vergessen, dass er nicht dominiren, sondern sich unterordnen, nicht glänzen und hervorstechen, sondern unterstützen soll. Ist er dieser Regel stets eingedenk, so wird er, auch wenn er hie und da seine höheren Pflichten nicht immer erfüllt, wenigstens der Wirkung des Ganzen nicht entgegenarbeiten. Häufig genug aber ist auch dieses schon unter die frommen Wünsche zu zählen, namentlich wenn die Beglei-

tung an sich einigermassen herausfordernden Character hat, wie in manchen modernen Liedern, deren Accompagnement mehr einer brillanten Clavieretüde ähnlich sieht. Bei mehrstimmigem Instrumentalaccompagnement steigert sich noch die Schwierigkeit für den Begleiter; denn hier hat er nicht nur darauf zu sehen, dass er den Ausdruck der Hauptstimme in allen seinen Modificationen richtig auffasse, um seine Partie demselben vollkommen richtig anzupassen, sondern er muss auch darauf bedacht sein, seine Stimme mit den übrigen Begleitstimmen in ein richtiges Verhältniss zu bringen. Daher ist es nicht genug an der nur correcten, sonst aber trockenen Abfertigung der letzteren, sondern es müssen alle mit einander genau dem Vortrage und Ausdrucke der Hauptstimme folgen und danach sich modificiren. Ausserdem verlangt man, der Begleiter solle mit Discretion spielen, das heisst, dem Solisten im Takte und Tempo und in den Stärkegraden durchaus nachgeben, was auch nicht die leichteste Aufgabe ist, besonders wenn der Solosänger oder Spieler mehr Eigensinn als Kunstsinn besitzt. Im Transponiren muss der Begleiter, sowohl der Ripienspieler im Orchester als der Accompagnateur am Flügel, gewandt sein; denn es kann ihm häufig passiren, dass er aus anderen Tonarten zu lesen hat. Zum Begleiten aus der Partitur (s. Partitur, -lesen, -spielen) ist noch geläufiges Lesen der Schlüssel und Kenntniss der Notirungsarten aller Instrumente erforderlich. — Ueber die Pflichten des Begleiters im Orchester oder Orchesterspielers giebt der Artikel Ripienspieler noch manche Andeutungen. —— *D.* Es bleibt nur noch einiges zu sagen über die Begleitung von Solosätzen und Chören älterer Werke, in denen auf Ausfüllung der Harmonie und jeweilige Verstärkung durch ein harmonisches Instrument — Orgel, Flügel, in älterer Zeit auch Theorbe oder Basslaute — gerechnet ist. Diese Begleitung findet sich niemals ausgeschrieben, höchstens zeigt eine Bezifferung des *Continuo* an, dass eine Begleitung überhaupt gefordert wird, aber auch diese fehlt sehr häufig. Was sonst hie und da von Anweisungen vorkommt, beschränkt sich auf kurze Fingerzeige, ob etwa das Begleitinstrument bei diesem oder jenem Satze gebraucht werden oder schweigen solle, ob nur der Bass *tasto solo* zu verstärken, oder, wie auch hie und da vorkommt, nur ein *Cantus firmus* herauszuheben sei. Das für gewöhnlich gänzliche Fehlen aller näheren Angaben lässt voraussetzen, dass man zur Entstehungszeit der Werke mit der Art und Weise, wie sie begleitet werden müssen, allgemein vertraut gewesen und durch ein ziemlich festes Herkommen dabei geleitet worden sei. Uns aber ist das Verfahren, welches man dabei beobachtet hat, im Näheren eigentlich durchaus unbekannt. Ebensowenig wir durch speciellere Angaben in den Werken selbst darüber unterrichtet werden, besitzen wir irgend eine schriftliche Ueberlieferung, und die Tradition, welche wohl noch einige Zeit nach Bach und Händel sich erhalten haben mag, ist mit dem Abkommen des Gebrauches selbst verloren gegangen. Von ungemeiner Wichtigkeit ist daher die kürzlich vollendete Herstellung und Herausgabe der vollständigen Partitur von Händel's Oratorium Saul durch Friedr. Chrysander (deutsche Händelgesellschaft), indem darin die einzigen bisjetzt von Händel bekannten Originalvorschriften für die Behandlung der begleitenden Orgel sich finden, im dritten Theile der Einleitungssymphonie sogar eine mit dem Orchester concertirende Orgelpartie vollständig ausgeschrieben ist. Neben der Partitur selbst möge man einen interessanten Aufsatz darüber von Chrysander (in seinen Jahrbüchern für mus. Wissensch., Jahrg. I. S. 408) nachsehen; man empfängt darin Aufschlüsse über diesen Gegenstand und wichtige Fingerzeige für ein zukünftiges Verfahren. Denn dass wir die Orgel bei Aufführung Händel'scher und Bach'scher Werke überhaupt nicht entbehren können, behaupten so ziemlich alle Kenner der letzteren mit hinlänglicher Bestimmtheit; und ebenso, dass wir in den Arien ihre Anwendung zur Ausfüllung und Schattirung dem, schon vorhin erwähnten, Hinzufügen moderner Instrumentirung beiweitem vorzuziehen haben. Nur eben die Behandlung hat ihre Schwierigkeit, die auch erst einer längeren, auf Grund eines immer tieferen Eindringens in den Geist der Meister sich wiederbelebenden Praxis weichen wird. Die Aufgabe der Begleitung zerfällt in drei Momente: Sie hat die Stimme zu tragen; die Harmonie auszufüllen; die Klangeurhythmie des Ganzen durch dynamische Schattirungen lebhafter und kräftiger zu machen. Der Begleiter kann dem Sänger seine Aufgabe wesentlich erleichtern, indem er ihm bei Intonation schwieriger Intervalle auf geschickte Weise zu Hülfe kommt und die Akkordlagen so einrichtet, dass er die Harmoniefolge leicht übersehen und, aus dem Verständniss derselben heraus, auch

unbequemere und complicirtere Tonschritte und Modulationen der Melodie leichter fassen und ausführen kann; ferner indem er den Rhythmus fest aufrecht erhält, den Accent leichter oder stärker, stets aber präcis markirt oder aus seiner Begleitung herausfühlen lässt. Hingegen muss er sich hüten, ein solches Lagenverhältniss seiner Begleitstimmen zur Singstimme zu wählen, z. B. die Dissonanzen auf solche Weise einzuführen, dass er den Sänger verwirrt und ihm die Intonation erschwert. Eben letzteres gilt auch von den Figuren, deren er sich bedient, wenn Bewegung in den Begleitstimmen erforderlich wird. Den dynamischen Wechsel der Klangfarbe und Klangstärke anlangend, muss er die Form im Ganzen wohl ins Auge fassen, um die Gesammtwirkung erhöhen und durch Klangschatten, Lichter und Drucker gruppiren zu helfen. Zu diesem Zwecke muss er bald mit einer vollgriffigeren Masse und bei der Orgel stärkerer Registrirung, bald mit nur einzelnen ausfüllenden oder bewegenden Stimmen, bald mit nur, der Verstärkung der Unterlage wegen, im Einklang oder in der Octav mitgespieltem Basse hinzutreten, oder aber auch jeder Mitwirkung sich enthalten, wo solche unnöthig oder überflüssig erscheinen, statt belebend nur erdrückend und verdunkelnd wirken würde. Bei alledem aber darf die Begleitung durchaus kein studirtes und künstliches Ansehen haben, sondern muss gleichsam als im Augenblicke frei ünd leicht entstandene, durch die plötzlich eingetretene Gelegenheit hervorgerufene Improvisation erscheinen; aller Anschein eines mühseligen Ausarbeitens im Voraus muss durchaus vermieden werden, als dem Wesen dieser ihrer ganzen Natur nach auch wirklich durch die Gelegenheit bedingten Aufgabe entgegen. Die den Partituren der deutschen Händelausgabe beigegebenen Clavierauszüge streben es an, solcher Art und Weise in der Begleitung sich zu nähern; dass dieses erst nach längerer Praxis vollkommen gelingen kann, liegt in der Sache.

Beisser, eine hie und da vorkommende Benennung des Mordent. S. daselbst.

Bekielen, bei der älteren jetzt ausser Gebrauch gekommenen Art des Flügels, deren Saiten durch Rabenkiele geschnellt wurden, das Einsetzen neuer Stückchen Rabenkiele, an Stelle der durch häufigen Anschlag an die Saiten etwa matt gewordenen oder gar umgeknickten und deshalb den Dienst versagenden, in die Zungen der Docken. Die unbrauchbaren müssen dann aus den Zungen heraus und statt deren neue hineingeschoben werden. Specielle Anweisung dazu giebt Petri, Anl. zur practischen Musik, 1782, S. 368.

Belederung heisst beim modernen Hammerclaviere oder Pianoforte der aus Filz und Leder bestehende Bezug der Hammerköpfe. S. Pianoforte 5.

Belegt wird die Singstimme genannt, wenn sie, durch Heiserkeit umschleiert, nicht ihrer ganzen natürlichen Fülle und Klangschönheit nach zur Ansprache gelangt.

Belgische Silben, *voces belgicae*, *Bobisatio*, *Bocedisatio*, heissen die von dem berühmten niederländischen Componisten Hubert Waelrant (1517—1595) erfundenen sieben Silben *bo ce di ga lo ma ni*, welche er, die Unzulänglichkeit der Guidonischen sechs Solmisationssilben für die Octavtonleiter erkennend, an deren Stelle einführte. S. auch Solmisation 3.

Benedictus, ein Theil des *Sanctus* in der Messe. S. Sanctus und Missa.

Be quadrat, oder einfach Quadrat; das Versetzungszeichen ♮, durch welches die vorangegangene Vorzeichnung eines ♭ oder ♯ wieder aufgelöst wird, entstanden aus ♮, dem *B quadratum* oder *durum*. S. Notenschrift C 1 *c*; B quadratum und Dur.

Bergamasca, Bergamascertanz, veralteter Tanz und Tanzmelodie des vorigen Jahrhunderts. Kommt auch als Instrumentalstück für Laute und in Violinsonaten etc. vor.

Berippung, Rippen, die schmalen Holzleisten, welche auf die innere Fläche des Clavierresonanzbodens, die Holzfasern desselben quer durchschneidend, aufgeleimt sind. Näheres über ihren Zweck s. Pianoforte 4 (Resonanzboden).

Besetzung nennt man die Anlage und Ausführung eines Orchester- oder Chorwerkes sowohl in Betreff der Anzahl und Auswahl der darin angewendeten Instrumentengattungen oder Chorstimmen (Hauptstimmen), als auch hinsichts der Anzahl der jede dieser Hauptstimmen ausführenden Instrumentisten oder Sänger. —— *A*. In Bezug auf die Anzahl der zur Darstellung eines Tongedankens gewählten Stimmen- oder Instrumentengattungen heisst ein Orchester gross, stark oder voll besetzt — Grosses Orchester —, wenn sehr viele Instrumentengattungen; hingegen klein oder einfach — Kleines Orchester —, wenn nur das Streichquartett und die gewöhnlichen Blas-

instrumente (keine Posaunen etc.) darin vorkommen. Haydn's und Mozart's Symphonien sind grösstentheils für sogenanntes kleines Orchester, worin nicht einmal immer alle Holzblasinstrumente vertreten sind. Ferner kann, auf die Gattung der Instrumente bezüglich, das Orchester entweder nur mit Streichinstrumenten — Streichorchester — oder nur mit Blasinstrumenten — Harmoniemusik — oder mit beiden, wie das gewöhnliche Concertorchester, ausserdem diese oder jene Instrumentengattung doppelt, dreifach, vierfach etc. besetzt sein, nämlich mit 2, 3 oder 4 zwar derselben Gattung angehörenden Instrumenten, die aber selbständige Stimmen, nicht blosse Verdoppelungen sind. So sind z. B. die Clarinetten, Flöten, Geigen, Oboen gemeinhin zweifach, mit je einem ersten und einem, von jenem durch tiefere Lage verschiedenen, zweiten Instrument [1]), Hörner zwei- oder vierfach, Posaunen dreifach etc. besetzt. Ferner sagt man auch vom Chor, dass er, wenn vierstimmig, mit Sopran, Alt, Tenor und Bass, oder mit zwei Sopranen und zwei Alten, oder mit irgend einer anderen Stimmencombination; und ausserdem vom Sopran z. B., dass er mit weiblichen oder mit Knabenstimmen, oder mit beiden vermischt besetzt sei. Die Besetzung hinsichts der Anzahl und Gattung der Hauptstimmen hängt von den Ideen des Tonsetzers und seinem Bedarf an Klangmaterial und Stimmenmenge zum vollständigen Ausdrucke seiner Tongedanken ab, und ist nicht Gegenstand dieses Artikels; über die gewöhnlichen Zusammenstellungen des Orchesters sind unter Partitur, Orchester, und über die des Chores unter Chor einige Notizen gegeben. Es handelt sich hier nur um —— *B.* die Anzahl der Verdoppelungen derjenigen Orchesterinstrumente, welche man überhaupt mehrfach oder vielfach verdoppelt, und ebenso der Chorstimmen in Vocalwerken. Unzweifelhaft ist dieser Gegenstand von Wichtigkeit, da die Grösse der bei Aufführung eines Musikwerkes mitwirkenden Masse auf die Wirkung desselben wesentlichen Einfluss übt. Die Anzahl der bei einer Musikaufführung mitthätigen Personen muss nothwendigerweise zur Grösse des Locales, worin dieselbe stattfindet, im richtigen Verhältnisse stehen. Ein schwaches Orchester vermag nicht zur Ausfüllung des Raumes eines grossen Opernhauses oder einer grossen Kirche hinlänglich kräftige Schallmassen in Bewegung zu setzen; in einigem Abstande vom Orchester ist der Klang bereits schwach, unklar und verwischt, da die ohnedies von vornherein nicht erheblichen Schallwellen schon sich zu ebnen beginnen, bevor sie zu den weit abstehenden raumbegrenzenden Flächen gelangt sind, und dann nicht mehr Stärke genug haben, um hinlänglich kräftig zurückgeworfen zu werden. Die stumpfe und matte Klangwirkung macht einen ähnlichen Eindruck auf das Gehör wie eine zu schwache Beleuchtung eines Raumes auf das Auge; alles erscheint hier wie dort in unbestimmten Umrissen. Mindestens ebenso nachtheilig für die gute Wirkung der Musik ist eine für das Local zu starke Besetzung. Hier wird der Ueberfluss an Tonmasse dem Ohre im Gegentheile beschwerlich und gleicht der Wirkung eines das Auge blendenden Lichtes. Noch wichtiger aber ist das richtige Verhältniss der Anzahl von Ausführenden, welche bei jeder der mehrfach besetzten Hauptstimmen angestellt sind. Keine dieser Stimmen darf die andere verdunkeln oder übertönen, die Mittelstimmen dürfen vor den äusseren nicht hervorstechen, aber auch nicht zu matt und dürftig erscheinen, wodurch der Rundung und Fülle des Zusammenklanges Eintrag geschieht. Die Bässe müssen im allgemeinen kräftig besetzt sein, da sie die ganze Klangmasse zu tragen haben und kräftige Bässe stets eine feste männliche Wirkung äussern, zu schwache hingegen den Eindruck machen, als sollte jeden Augenblick der Boden unter unseren Füssen weichen. Für das Orchester bleibt ein sonores und markiges Streichquartett, dessen wuchtige Schwungkraft von keinen anderen Instrumenten erreicht wird, stets die Hauptzierde, und ebenso liefert es den Grundklangstoff; unter allen Umständen hat es den vielfarbigen Glanz der Blasinstrumente durch sein straffes Wesen und seine einheitliche Klangfarbe fest zusammenzufassen und abzurunden. Das richtige Gleichgewicht zwischen Streichquartett und Blasinstrumenten im Orchester herzustellen, muss daher ein Hauptaugenmerk jedes Dirigenten sein. Für gewöhnlich pflegt man in grösseren Capellen auf doppelt besetzte Holzblasinstrumente und Trompeten, dazu vier Hörner, zwei Pauken und nach Bedürfniss drei Posaunen, einen etwa aus 40 bis 45 Mann bestehenden Geiger-

1) Partitur.

chor zu rechnen, nämlich 12 Erste und 10 Zweite Violinen, 6 Violen, 8 Violoncelli und 4 bis 6 Contrabässe[2]. Doch sind diese Zahlen, wennauch an sich richtig, so doch nicht für alle Fälle als Regel anzusehen. Denn der eine Spieler hat, bei sonst gleicher Leistungsfähigkeit, einen beiweitem kräftigeren und markigeren Ton, vielleicht auch nur ein besseres Instrument als der andere, und so können unter Umständen drei oder vier Violinisten in Ansehung der Klangstärke ganz das nämliche leisten, was sonst sechs oder acht im übrigen nicht minder tüchtige zuwege bringen; denn auf keinem Blasinstrumente ist die Klangstärke der einzelnen Spieler ähnlich verschieden als wie auf Streichinstrumenten. Das nothwendige Gleichgewicht der Stimmen erfordert Berücksichtigung dieses Umstandes und der Leistungsfähigkeit der einzelnen Spieler. Aber nicht in Hinsicht auf ihren starken oder schwächeren Strich allein, sondern auch auf ihre übrige Kunstfertigkeit. Es ist ein Fehler in der Besetzung, die tüchtigsten Violinisten eines Orchesters sämmtlich bei der Ersten Violine anzustellen, und zur Zweiten nur was zur Ersten unbrauchbar und überhaupt mittelmässig ist, und zur Viola nur ganz und gar den von den Violinen abgedankten Ausschuss zu commandiren. Je mehr die Erste Violine hierdurch gewinnt, desto mehr verliert das Ganze, denn der Contrast zwischen ihr und den anderen beiden Stimmen muss augenfällig werden und jede Harmonie unmöglich machen. Endlich scheint sogar nöthig zu sein darauf Rücksicht zu nehmen, dass die eine Stimme nicht mit lauter alten, die andere mit lauter jungen Spielern besetzt werde, denn bei diesen lodert das Feuer der Jugend, besonders in Läufen von geschwinden Noten, sehr oft zu stark auf, bei jenen beginnt es nicht selten schon zu verrauchen. Daher ist es vortheilhaft, die jungen und älteren Tonkünstler unter einander zu mischen, damit das überflüssige Feuer der ersteren zugleich den letzteren, indem es durch deren Gesetztheit auf ein richtiges Maass zurückgeführt wird, als Anregung zugute komme. — Der Gesammtsumme nach besteht ein Orchester, welches zur Aufführung der grössten Beethoven'schen Symphonien, also des Grössten, was die Instrumentalmusik bis jetzt aufzuweisen hat, vollständig ausreicht, gewöhnlich aus etwa 60 bis 70 Musikern, einschliesslich der nur seltener gebrauchten Instrumente, als Posaunen, englisch Horn, Octavflöte etc. Grösserer Orchester bedarf man im Concertsaale nicht, ein Local, welches ein solches beansprucht, soll man (von der Kirche abgesehen) nicht wählen; denn mit der steigenden Masse sinkt unvermeidlich die Feinheit der Ausführung, besonders wenn man so weit geht, dass Verdoppelungen der Blasinstrumente nothwendig werden, die Leitung mehrerer Unterdirigenten erforderlich, und schliesslich dann alles zusammengerafft wird, was nur geigen und blasen kann. Vollständige Einhelligkeit unter solchen grossen Massen ist schon dann, wenn alle Mitwirkenden im Einzelnen tüchtig aber nicht zusammen eingespielt sind, sehr schwer zu erreichen, und das letzte Resultat bleibt unzweifelhaft beiweitem mehr von Zufälligkeiten abhängig als bei kleineren Orchestern, deren Mitglieder aber durch vielfache gemeinsame Uebung so mit einander verwachsen sind, dass sie so zu sagen für einen Mann stehen. Bei Kirchenmusiken sind sehr grosse Orchester nicht immer zu vermeiden, aber auch eher zulässig, indem die Kirchenmusik im allgemeinen eine nicht so ins Einzelne gehende Nüancirung und nicht so viele Vortragsspecialitäten fordert als die Concertmusik. Gesangchöre möge man nur dann sehr stark besetzen, wenn man, vorausgesetzt dass es überhaupt nothwendig ist, durchgehend wenigstens leidliche Kräfte hat; sonst ist die Sache ein Schaustück, dem Ohre aber im glücklichen Falle sehr gleichgültig. Denn die Mehrzahl der Sänger pflegt dann gemeinhin so beschaffen zu sein, dass man mehr zufriedengestellt wird, wenn sie dem Gesange gegenüber möglichst theilnahmlos sich verhält, als im entgegengesetzten Falle. Eine mässige Anzahl guter und wohlgeschulter Stimmen wird kunstgemässen Ansprüchen weit besser zu genügen im Stande sein, als eine noch so grosse Schaar, deren Hälfte und darüber aus Figuranten und Statisten besteht, die auf den meist nicht zu geräumigen Kirchenchören den Platz noch mehr beengen und die wirklich Thätigen schon durch ihre überflüssige Gegenwart stören.

2) Wem es Vergnügen macht zu beobachten, wie weit der Materialismus sich versteigen kann, möge das von H. Berlioz (Instrumentationslehre, deutsch von A. Dörffel, S. 240) projectirte Monstreorchester sich ansehen.

Bestegung, eine wohl nur bei älteren Instrumentenmachern vorkommende Benennung der Rippen (Berippung) des Clavierresonanzbodens. S. Pianoforte 4 (Resonanzboden).

Betrugschluss, der Trugschluss. S. daselbst.

Betuchung heissen bei den alten Clavichorden die schmalen Tuchstreifen, mit welchen die Saiten, zwischen den Anhängestiften und dem Punkte, an dem sie von den Tangenten getroffen werden, durchflochten sind. Zweck derselben ist 1) die beiden demselben Tone angehörenden Saiten so nahe zusammenzuhalten, dass die Tangente beim Anschlagen nicht dazwischen eindringen und hängen bleiben kann; 2) den sehr dünnen Saiten einen Gegenhalt gegen den Anschlag der Tangenten, welcher nicht in solcher Nähe eines Steges erfolgt als beim modernen Pianoforte, zu geben; 3) das Nachklingen der Saiten nach Aufhebung des Fingers zu vermindern. Nächst diesem soll die Betuchung auch viel zu dem eigenthümlichen Klange des Clavieres beigetragen haben. Beim modernen Pianoforte ist sie ebenfalls vorhanden, und zwar zwischen den Anhängestiften und dem Stege, hat aber keine andere Function als die vollständige Unterdrückung etwaiger Schwingungen, welche bei starkem Anschlage von dem klingenden Theile der Saite auf den zwischen Steg und Anhängestift befindlichen todten Theil derselben allenfalls noch sich übertragen möchten und Klangunreinheit zur Folge haben müssten.

Bewegliche Töne, *soni mobiles*, im chromatischen und enharmonischen Klanggeschlecht der Griechen, s. Tetrachord II (Klanggeschlechter).

Bewegung, ein Kunstwort, welches in mehrfach verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird. I. Melodische Bewegung, Tongang, die Bewegung der Töne in Betreff ihres Steigens und Fallens, die Fortschreitung derselben zu anderen höheren oder tieferen, das Auf- und Absteigen der Stimmen eines Tonstückes. Man betrachtet das Steigen und Fallen der Töne in zweierlei Beziehungen, *a*) in Beziehung auf die einzelne Stimme, als melodische Bewegung, Modulation (im auf die Melodie angewandten Sinne), oder Tonführung. Doch ist diese melodische Bewegung noch nicht die ausgebildete Melodie selbst, sondern erst ein Element derselben, das, was wir Melodie im weiteren Sinne nennen und von jeder zusammenhängenden Tonfolge fordern. Zur wirklich ausgebildeten Melodie aber gehört noch die metrische Ordnung eines Accentsystemes und die rhythmische durch gewisse Gruppirung der Zeitfiguren, welche im Einklange mit einer bestimmten Beschaffenheit der Hebungen und Senkungen der Tonschritte die ganze Tonfolge als von einem Gedanken durchgeistigt, als charactervoller und bedeutsamer Ausdruck eines Innerlichen erscheinen lassen. Hierüber weiter unten noch einige Worte. Nichtsdestoweniger aber ist schon die melodische Bewegung der Tonschritte an sich von wesentlichster Bedeutung, nicht allein für die rein tonliche Schönheit, sondern auch für den characteristischen Ausdruck der Melodie, indem schon das blosse Steigen und Fallen der Tonschritte als ein Analogon der Hebung und Senkung der Gefühlsbewegungen erscheint (s. Melodie). *b*) In Beziehung auf das Verhältniss mehrerer Stimmen hinsichts ihrer ähnlichen oder verschiedenen melodischen Bewegung. Indem diese auf- und absteigend sein, ausserdem die Stimme auch eine Zeit lang auf derselben Stufe verweilen kann, werden dreierlei Bewegungsverhältnisse zwischen zweien oder mehreren Stimmen möglich: *α*) Beide Stimmen fallen oder steigen gleichzeitig (Gerade oder Parallelbewegung, *motus rectus*); *β*) während eine Stimme steigt, fällt die andere; beide Stimmen bewegen sich also gleichzeitig auf einander zu oder von einander hinweg (Gegenbewegung, *motus contrarius*); *γ*) eine Stimme bewegt sich abwärts oder aufwärts, während die andere auf ihrer Stufe verweilt (Seitenbewegung, *motus obliquus*). Näheres über diese Bewegungsarten sowie Beispiele s. Fortschreitung der Intervalle A. —— II. Bewegung der Harmonie in einem Tonstücke oder Theile desselben ist Fortschreitung der Akkorde, entweder innerhalb derselben Tonart (Haupttonart) oder in andere Tonarten ausweichend (s. Ausweichung). Ein harmonisch sehr bewegtes Tonstück ist ein solches, in dem viel modulirt und ausgewichen wird; rapide unvermittelte Bewegungen in fremde Tonarten nennt man harmonische Sprünge. —— III. Zeitbewegung, *a*) in Hinsicht auf das Metrum oder Accentsystem, den Takt. Die metrische Bewegung kann einfach zwei-, drei- oder viergliedrig (einfacher Takt), oder zusammengesetzt zwei-, drei- oder viergliedrig (zusammengesetzter Takt) sein; *b*) auf den Rhythmus, als die Gruppirung der Töne durch die Cäsuren zu Rhythmen von bestimm-

ten Maassen, als Sätze, Abschnitte etc.; und ferner auf den Rhythmus, als Zeitfiguren von verschiedenen Gestalten, welche durch Vermischung der verschiedenen metrischen Füsse innerhalb jener rhythmischen Maasse erscheinen; *c*) auf den höheren oder geringeren Grad von Schnelligkeit oder Langsamkeit, der für das ganze Tonstück, als durch den Character desselben bedingt, zu gelten hat, und den wir Tempo nennen. — Alle diese Einzelbewegungen des Tonganges, der Harmonie und der Zeitmessungen stehen, durch die Ideen des Tonsatzes bedingt und einander bedingend, mit einander in Gesammt- und Wechselwirkungen, und bilden das, was wir —— IV. Gesammtbewegung oder Eurhythmie eines Tonstückes im Grossen nennen. Hier bezieht sich der Ausdruck Bewegung also nicht auf den einen oder anderen Factor, Melodie, Rhythmus etc., allein, sondern auf den ganzen Wechsel von Hebung und Senkung, An- und Abspannung der Kräfte, Vorwärtsdrängen und Nachlassen oder Anhalten der Empfindung, welcher im Tonstücke herrscht und einer Seelenbewegung mit allen ihren Nüancen und Modificationen, als deren Analogon das Tonwerk zu erscheinen hat, entspricht. Die Bewegung ist überhaupt Factor der Musik. Schon der einzelne Ton und Klang ist Bewegung, aber nur mechanische und für die Kunst noch nichts als todtes Material. Bedeutung erhält er erst, sobald er in Beziehung zu anderen Tönen tritt, mit ihnen zur Tonfolge wird; schon das einfache Intervall ist belebt und hat einen Ausdruck, weil es Fortschreitung oder Bewegung (auf- oder abwärts) ist, und ein grosser Theil der Intervalle (die Dissonanzen) trägt die unabweisliche Forderung der Bewegung in sich. Und diese einfache Tonbewegung wird ferner nicht nur in anschauliche Form gebracht, sondern auch beziehentlich der Ausdrucksfähigkeit wesentlich gesteigert durch die Art ihrer Bewegung in der Zeit. Das ganze Tonstück, wennauch fertig in der Partitur, erscheint so wie es wirklich ins sinnliche Leben tritt, als beständige Bewegung und beständiges Werden. Es ist als Ganzes nicht auf einmal zu überschauen, wie ein Werk der Malerei oder Sculptur, sondern nur im und als Nacheinander zu begreifen. Als ein anschauliches organisches Ganzes von unverkennbarem und einheitlich durchbildetem Inhalt erscheint es uns vermöge der bestimmten Art und Einheitlichkeit seiner Gesammtbewegung, durch seinen consequent durchgeführten Character und die innere und äussere Harmonie aller seiner Theile.

Bezifferung (bezifferter Bass, Generalbass), die Darstellung der den harmonischen Inhalt eines Tonstückes ausmachenden Akkorde vermittelst Zahlen und gewisser Zeichen, welche über die Bassstimme gesetzt werden. Diese Zahlen und Ziffern nennt man Signaturen, und eine damit versehene Bassstimme einen bezifferten Bass oder Generalbass. Das Nähere s. Generalbass (über die Signaturen speciell unter B).

Bezug. *a*) Die Summe der zu einem Saiteninstrumente gehörenden Saiten. Weil von der richtigen Stärke des Bezuges überhaupt ein Theil der Schönheit des Klanges und von der richtigen Abstufung der Stärke für die verschiedenen Tonlagen die Gleichheit des Klanges bis zu einem erheblichen Grade abhängig ist, so hat man darauf zu sehen, dass jedes Instrument stets den seinem Baue am meisten angemessenen Bezug erhalte. Beim Pianoforte behält man selbstverständlich die vom Erbauer des Instrumentes gewählten Saitenstärken ein- für allemal bei, weil hinlängliche Versuche hinsichts des passendsten Bezuges von ihm gemacht worden sind. Beim Ersetzen gerissener Saiten durch neue richtet man sich nach den Nummern derselben; weiss man die Nummern nicht, oder hat man von der Richtigkeit der Stärke der Nummern bei der Sorte Saiten, deren man sich bedient, noch nicht sich überzeugt, so muss man die Saiten mittels des Chordometers (s. daselbst) prüfen. Bei Instrumenten, die mit Darmsaiten bezogen sind, hat man die einem jeden angemessenste Stärke des Bezuges aus angestellten Versuchen kennen zu lernen, und auch hier bedient man sich ebenfalls des Chordometers, um den Bezug stets in der nämlichen als richtig befundenen Stärke zu erhalten. Nur darf man nicht ausser Acht lassen, die neu aufzuziehende Saite etwas stärker zu wählen als die alte, an deren Stelle sie treten soll, weil Darmsaiten durch die Spannung sich ausdehnen und schwächer werden. Wenn bei den quintenweis gestimmten Bogeninstrumenten (Violine, Viola, Violoncello) bei reiner Stimmung die zu greifenden Quinten (z. B. auf der Violine oder Viola g_1 d_2) dennoch nicht rein klingen, so ist die höhere Saite zu stark, wenn sie den Ton zu hoch, zu schwach, wenn sie den Ton zu tief angiebt, oder die tiefere Saite ist im ersten Falle gegen die höhere zu schwach, im letzteren zu stark. In solchen Fällen aber muss

man, bevor man eine zu starke oder zu schwache Saite mit einer anderen vertauscht, untersuchen, welche von beiden die Unreinheit eigentlich verursacht. Gesetzt bei g_1 d_2 auf der Violine intonirte d_2 gegen g_1 zu hoch, so ist dieses allein noch kein hinlänglicher Grund, die *A*-Saite mit einer schwächeren zu vertauschen, sondern man muss erst prüfen, ob nicht in der Quint *c* g_1 der Ton g_1 abwärts schwebt. Ist dieses der Fall, so hat man nicht die *A*-Saite zu verändern, sondern eine stärkere *D*-Saite aufzuziehen. Zuweilen liegt aber auch die Ursache solcher Unreinheit der Quinten in der ungleichen Stärke der einen Saite oder in ungleicher Zusammendrehung ihrer Theile, und solche Saiten sind zu einem guten Bezuge ebenso unbrauchbar wie diejenigen, die, wenn man sie an dem gewöhnlichen Klangpunkte streicht, nicht ansprechen, ohne zu pfeifen oder zu klirren. Diesen Fehler der Saite aber kann man schon vor dem Aufziehen entdecken, wenn man sie, so lang als der Bezug ist, mit den Händen ausgespannt hält und anschnellt. Sieht man sie bei den Schwingungen, die sie alsdann macht, nur sich hin- und herbewegen, ohne dass es scheint, als mache eine zweite oder dritte Saite dazwischen Schwingungen in entgegengesetzter Richtung, so spricht sie mehrentheils gut an, ohne zu pfeifen oder zu klirren. S. Koch, alt. Lex. — *b*) Der Strang Pferdehaare, womit der Geigenbogen bespannt ist. S. Bogen.

B-fa, B-mi, Solmisations-Silbennamen für die Tonstufe *B*, welche bekanntlich im Systeme der Hexachorde in zweierlei Tongrössen erschien, die alle beide mit *B* benannt, aber durch die Beiworte *molle* und *durum* unterschieden wurden: der tiefere Ton der *B*-Stufe (unser heutiges *B*) hiess *B molle* oder *rotundum* (♭); der höhere (unser *H*) hiess *B durum* oder *quadratum* (♮). Im I., IV. und VII. Hexachorde kam die Stufe *B* als ♮ *durum* vor; im III. und VI. hingegen musste sie als ♭ *molle* ausgeübt werden, weil sonst diese Hexachorde einer reinen Quart gegen ihren Grundton *F* ermangelt hätten. Nun mussten beim Solmisiren auf dem in der Mitte jedes Hexachordes stehenden diatonischen Halbton stets die Silben *mi-fa*, *mi* auf dem unteren und *fa* auf dem oberen Gliede desselben, gesungen werden. Modulirte nun der Gesang im I., IV. oder VII. Hexachorde, welche das ♮ *durum* enthielten, so fiel auf dieses ♮ *durum* die Silbe *mi*, weil es das untere Glied des diatonischen Halbtones ♮-*c* ausmachte; es hiess *B-mi*, Beisp. 1. Bewegte sich hingegen die Modulation des Gesanges im III. und VI. Hexachorde, in welchen das ♭ *molle* nothwendig war, so fiel auf dieses ♭ *molle* die Silbe *fa*, weil es als oberes Glied des diatonischen Halbtones *a*-♭ erschien; es hiess *B-fa*, Beisp. 2. Näheres Solmisation 2, Beisp. 4.

1)	*g a h⁀c d e*	2) *f g a⁀b c d*
	ut re mi fa sol la.	*ut re mi fa sol la.*

Biambe, ein Instrument, von dem Walther erwähnt, dass Guidetti, ein Musikus zu Bologna († 1625), es vortrefflich habe spielen können. Ueber die Beschaffenheit desselben weiss er jedoch nichts zu sagen.

Bianca (*sc. nota*, die weisse Note), wird von den Italienern die Halbe oder Zweiviertelnote genannt, heisst auch in Deutschland, namentlich bei den Tonlehrern des vorigen Jahrhunderts, die Weisse.

Bibelregal, eine kleine Art der ehedem gebräuchlich gewesenen Regalwerke (s. Regal), die man in ihre Blasbälge zusammenlegen konnte. Erfunden 1575 von Roll, einem Orgelbauer in Nürnberg.

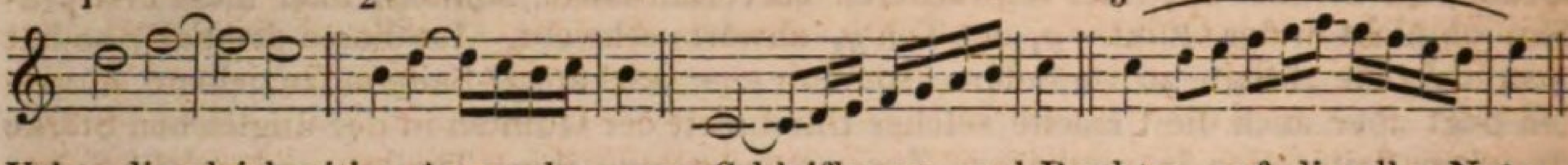
Bicinium, ein Tonstück für zwei Stimmen. Zuweilen der zweistimmige Satz im allgemeinen, für gewöhnlich aber nur Benennung kleiner Stücke für zwei Hörner oder Trompeten, zum Unterschiede von den ausgeführteren und kunstvolleren Duetten.

Binario (*sc. Tempo*), eine zweizeitige Mensur.

Bindebogen, ein Bogen, der in der Notirung *a*) über zwei auf derselben Stufe unmittelbar nach einander folgende Noten gesetzt wird, um anzuzeigen, dass die zweite dieser beiden Noten nicht von neuem angeschlagen, sondern mit der ersten ununterbrochen fortklingend zusammengezogen werden soll. Er wird mit dieser Geltung angewendet entweder wenn die zweite Note von der ersten durch einen Taktstrich getrennt ist (Beisp. 1); oder wenn sie von der ersten Note so an Werth verschieden ist, dass sie durch einen dieser ersten Note beigefügten Punkt oder durch eine anderweitige Vergrösserung derselben sich nicht ausdrücken lässt und daher besonders geschrieben werden muss (Beisp. 2). — Wird ein solcher Bogen *b*) über Noten auf verschiedenen Stufen gezogen (Beisp. 3), so

zeigt er an, dass diese Noten *legato* vorgetragen, d. h. zusammengeschleift, mit einem Bogenstriche, in einem Athemzuge etc. ausgeführt werden sollen. In diesem Falle pflegt man den Bogen ebensowohl Schleifbogen als Bindebogen zu nennen.

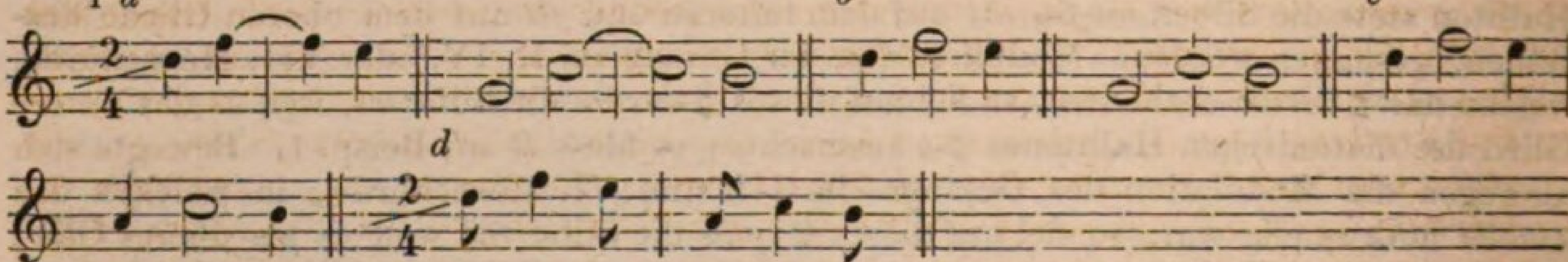
1 2 3



Ueber die gleichzeitige Anwendung von Schleifbogen und Punkten auf dieselbe Notenreihe s. Abstossen *c*.

Bindung, *Ligatura.* 1) Herüberbindung eines Tones von Arsis auf Thesis, ein auf schlechtem Taktheile vorhandener Ton wird auf dem nächsten guten Taktheile fortklingend erhalten. Weil in den einfachen Taktarten dieser fortklingende Ton durch den Taktstrich getrennt ist, der eine Theil desselben also im vorangehenden, der andere im nächstfolgenden Takte zu stehen kommt, so wird durch einen Bindebogen die Trennung derselben aufgehoben und angezeigt, dass der zweite Theil des Tones nicht von neuem angeschlagen, sondern nur als ein ununterbrochener Fortklang des ersten ausgehalten werden soll, Beisp. 1 *a*. In der älteren Notirung findet man auch sehr häufig eine den Werth beider Theile (wenn dieselben einander gleich sind) betragende Note, also statt zwei Viertheilnoten eine Halbe, statt zwei Halben eine Ganze, auf den Taktstrich selbst gesetzt, 1 *b*; die erste Hälfte derselben hat dann für den vorangehenden, die zweite für den nachfolgenden Takt zu gelten. Im viertheiligen Takt, der aus zwei guten und ebensoviel schlechten Zeiten besteht, schreibt man gewöhnlich eine Note für den in der ersten schlechten Taktzeit stehenden und in der zweiten fortklingenden Ton, 1 *c*; dasselbe geschieht natürlich auch in einem etwa durch Achtel gegliederten Zweiviertelttakt, 1 *d*.

1 *a* *b* *c*



Wird der auf dem schlechten Takttheile vorhandene Ton auf dem nächstfolgenden guten Takttheile nur um die Hälfte seines Werthes fortklingend erhalten, so schreibt man entweder zwei Noten von den betreffenden Werthen mit einem Bindebogen, Beisp. 2 *a*, oder nur die erste Note mit einem Punkte daneben, 2 *b*. Man setzt auch, wie man aus demselben Beispiel ersieht, den Punkt zu Anfang eines Taktes, wenn die Note, die durch ihn verlängert werden soll, die letzte im vorangehenden Takte ist.

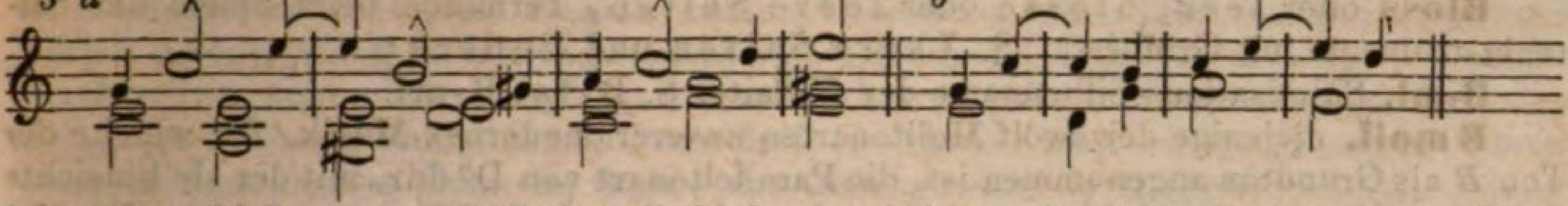
2 *a* *b*



Dem rhythmischen Wesen nach sind die Bindungen Accentrückungen oder Syncopen, Verkettungen von Arsis und Thesis zu einem Taktgliede. Der Accent rückt von dem zweiten Gliede der Bindung auf das erste; jenes, ursprünglich accentuirt, wird dadurch accentlos; dieses, ursprünglich accentlos, accentuirt. Das zweite, nunmehr accentlose Glied der Syncope wird also im Vortrage nicht markirt, doch erhalten gewöhnlich eine oder mehrere Nebenstimmen der Syncope gegenüber die natürliche Accentordnung aufrecht, ohne welchen Gegendruck die Bindung nicht recht in ihrer Geltung als Accentrückung fühlbar wird oder doch bald fühlbar zu sein aufhört. Näheres s. Accent I B *e*. In Betreff der harmonischen Geltung sind die Bindungen consonirend oder dissonirend. Die consonirenden haben, ausser jener rhythmischen Bedeutung als Syncopen, keine weitere als die eines entweder zu derselben wiederholten oder zu einer anderen Harmonie liegenden Akkordbestandtheiles, Beisp. 3 *a*. Die dissonirenden Bindungen hingegen (Beisp. 3 *b*) sind als melodische Dissonanzen für die Bereicherung der Melodie sowohl

als Harmonie von der grössten Wichtigkeit. Sie werden gewöhnlich Vorhalte genannt und sind unter diesem Namen in einem eigenen Artikel erklärt. Vergl. auch Accent I B *e*.

3 *a* *b*



Mit diesen Bindungen und Vorhalten darf man übrigens ein ähnliches Zusammenziehen der Taktglieder nicht verwechseln, welches entweder auf den Durchgang oder auf Wechselnoten, oder, wie man gewöhnlicher sich ausdrückt, auf die Vorausnahme einer folgenden oder auf die Aufhaltung einer vorangehenden Note sich gründet, und zum Unterschiede von den eigentlichen Bindungen Anticipation (Vorausnahme) und Retardation (Verzögerung) genannt wird (s. Vorausnahme; Verzögerung). — Die Schreibart, in der nicht sowohl viele Bindungen vorkommen als auch überhaupt alle vorkommenden Dissonanzen, die nicht blosse Durchgänge sind, regulär vorbereitet, gebunden und aufgelöst werden, nennt man die gebundene Schreibart, zum Unterschiede von der freien, in welcher die Bindung der Dissonanzen nicht so sorgfältig berücksichtigt, sondern auch häufig ein freier Eintritt derselben gestattet wird. S. Stil und Contrapunkt. — Ferner bedeutet der Ausdruck Bindung, Ligatur, 2) das Zusammenziehen mehrerer verschiedenen Töne auf einer Textsilbe. S. Mensuralnotenschrift II.

Birne, das obere Stück der Clarinette und des Bassethornes, in welches das Mundstück oder der Schnabel eingeschoben ist; sogenannt wegen einer entfernten Aehnlichkeit mit dieser Frucht. S. Clarinette.

Bis, lat. zweimal, setzt man in Partituren oder Stimmen als Abkürzung über solche kurze Stellen, welche unverändert zweimal unmittelbar nach einander vorgetragen werden sollen. Gewöhnlich pflegt man die betreffenden Stellen noch durch Wiederholungszeichen einzuschliessen oder durch eine darüber angebrachte Klammer abzugrenzen. S. Abkürzungen 6; Wiederholungszeichen.

Bis croma, franz. *Triple Croche*, die Zweiunddreissigtheilnote.

Bis-Diapason, *Dis-Diapason*, die Doppeloctav.

Bissex oder Zwölfsaiter; eine Art Guitarre, erfunden von Vanhecke, um 1770 Chorsänger und Bassist bei der grossen Oper zu Paris, zuerst erbaut von Nadermann, Lautenmacher ebendaselbst. Das Instrument hat ein flaches, hinten nicht tiefgewölbtes Corpus und ein kurzes aber breites und mit zwanzig Bünden versehenes Griffbrett. Von den zwölf Saiten, womit es bezogen ist, liegen sechs über dem Griffbrette und sechs daneben, wie bei der Laute; daher der Name *Bissex* (zweimal sechs). Sein Umfang beträgt drei und eine halbe Octav. Der Erfinder hat eine kleine Schrift (*Méthode de jouer la Bissex*) herausgegeben, welche nebst der Beschreibung auch Unterricht in der Spielart dieses Instrumentes giebt. Gerber, Tonkünstlerlex.

Bis unca (zweimal gekrümmt), seltnere Benennung der Sechszehntheilnote.

Bizarria, eine Art Phantasie oder Capriccio, in welcher der Spieler seiner Laune sich überlässt, groteske, abenteuerliche und grell von einander abstechende Gedanken vorbringt und anscheinend ohne Ordnung und Regelmässigkeit durchführt.

Blanche, *Bianca*, die Weisse, Benennung der Halben oder Zweiviertelnote.

Blasinstrumente, lat. *inflatilia* (*instrumenta*); franz. *instrumens à vent;* ital. *stromenti da fiato*, s. Instrumente II A, und III. Jedes einzelne Blasinstrument ist für sich beschrieben.

Blasmusik, s. Harmoniemusik.

Blatt, Zungenblatt; das dünne Plättchen Schilfrohr, welches auf den Schnabel der Clarinette und des Bassethornes aufgebunden ist. S. Clarinette A *a*.

Blech, sprachgebr. Abbrev. für Blechinstrumente; z. B. zu viel Blech (-instrumente), mit Blech überladen etc. S. Messinginstrumente. — Blechern heisst ein dünner, platter Klang, z. B. ein Clavier blechelt.

Blochflöte, Block- oder Plockflöte, Blochpfeife; *a*) veraltetes Holzblasinstrument, s. Flûte à bec. — *b*) In der Orgel ein offenes Flötenregister von 2, 4, 8 und (wohl nur selten) 16 Fuss, nach gewöhnlicher Spitzflötenart oben enger mensurirt als am Aufschnitt, mitunter aber auch so eng mensurirt, dass durch Ueberblasung nur

der Grundton der halben Länge des Körpers, also bei 8 Fuss Länge nur der 4-Fusston, entsteht. Soll auch gedeckt vorkommen. Näheres s. Flûte à bec B.

Bloss oder leer, blosse oder leere Saiten, Terminus beim Spiele der Saiteninstrumente mit Griffbrett. S. Leere Saiten und Bedeckt.

B-mi, Solmisations-Silbenname der *H*-Saite. S. B-fa, B-mi.

B moll, diejenige der zwölf Molltonarten unserer modernen Musik, für welche der Ton *B* als Grundton angenommen ist, die Paralleltonart von D♭ dur, mit der sie hinsichts der Vorzeichnung übereinkommt, indem sie gleich ihr mit fünf Been am Schlüssel notirt wird. Denn damit die Stufenfolge ihrer Scala der Natur der weichen Tonart entspreche, müssen die Stufen *D, E, G* und *A* um einen halben Ton, zu *D*♭, *E*♭, *G*♭ und *A*♭, erniedrigt werden. Ihre Tonleiter heisst demnach: *B C D*♭ *E*♭ *F G*♭ *A*♭ *B*. Die kleine siebente Stufe der Molltonart wird bekanntlich in eine grosse (in B moll also *A*♭ in *A*) verwandelt, wenn sie als Leitton zu dienen hat.

B molle, *rotundum*, weiches oder rundes Be, ♭, in der Solmisation ♭-*fa*, die tiefere der beiden zur Stufe *B* gehörigen Saiten, unser heutiges *B*. S. den Buchstaben **B**; Solmisation; Notenschrift A und C*b*.

Bo, die erste Silbe der *Bocedisatio* oder *voces belgicae*. S. Belgische Silben; Solmisation 3.

Bobisatio oder

Bocedisatio, *voces belgicae*, Belgische Silben, die von Hubert Waelrant an Stelle der Guidonischen Solmisation gesetzten Silben *bo ce di ga lo ma ni*. S. Belgische Silben, und Solmisation 3.

Bock, Gross-Bock und polnischer Bock; Gattungen des Dudelsackes. S. Sackpfeife.

Bockstriller, Spottname für eine falsche Art den Triller auszuführen. Sie besteht entweder darin, dass die beiden Töne des Trillers nicht in gleicher Geschwindigkeit abwechseln, sondern hinken oder stossen; oder dass der Hülfston zu hoch genommen wird, so dass statt einer reinen grossen oder kleinen Secund ein unreines, der Terz sich näherndes Verhältniss entsteht.

Bogen. *a*) Das bekannte Instrument, mittels dessen die Saiten der Geigeninstrumente gestrichen und zum Klingen gebracht werden. Es ist ein dünner etwas verjüngt zulaufender Holzstab, oben mit einem ungefähr fingerbreit vorstehenden Köpfchen versehen, in welchem die Pferdehaare, womit er bezogen ist, befestigt sind. Das untere Ende dieses Pferdehaarbezuges wird von einem ausgeschnittenen Stückchen Holz oder Elfenbein, Frosch genannt, festgehalten; der Frosch selbst ist nahe am unteren Bogenende mittels einer Schraube so angebracht, dass er sich auf- und niederschrauben lässt, wodurch dem Bezuge des Bogens weniger oder mehr Spannung gegeben werden kann. Weil nicht allein die Güte des Klanges, deren ein Geigeninstrument nach seiner besonderen Beschaffenheit fähig ist, sondern auch der ausdrucksvolle und lebendige Vortrag, wesentlich vom Bogenstriche mit abhängt, so ist leicht einzusehen, dass die Beschaffenheit des Bogens selbst hierauf einen grossen Einfluss übt. Ein guter Bogen muss etwa folgende Eigenschaften haben: Er muss 1) von sehr hartem und bei grösstmöglichster Leichtigkeit sehr elastischem Holze sein, damit er dem Drucke seines Bezuges auf die Saiten hinlänglich widerstehe und der Stab im Streichen nicht mit dem Bezuge zugleich auf die Saiten sich lege. Gewöhnlich bedient man sich dazu derjenigen Art des Brasilienholzes, die den Namen Schlangenholz führt. Bogen von solchem Brasilienholze, dessen Späne, in Wasser gekocht, eine blaue Farbe geben, haben zu wenig Elasticität und schwanken zu sehr bei den im *Allegro* vorkommenden Stricharten; weil sie jedoch beim Vortrage des *Adagio* der Hand des Spielers zu schmeicheln scheinen, muss man Anfänger warnen, keinen Bogen von dieser Art sich aufhängen zu lassen. 2) Der Stab darf, wenn der Bezug zum Spielen gehörig angespannt ist, vom Frosche bis zum Kopfe nach keiner Seite aus der Richtung einer geraden Linie weichen, weil er sonst, nach Beschaffenheit dieser Abweichung, beim Vortrage geschwinder Noten entweder zu sehr oder zu wenig von den Saiten abspringt. 3) Der Bezug darf weder aus zu viel noch aus zu wenig Haaren bestehen. Ein zu starker Bezug hindert im Streichen die Schwingungen der Saiten, und ein zu schwacher greift die Saiten nicht genug an; 110 bis 120 feine Haare sollen das rechte Verhältniss des Bezuges sein. Schwarzer Pferdehaare bedient man sich, weil sie

zu sehr angreifen, nur zum Bogen des Contrabasses; von den weissen aber sollen zu einem guten Bogen eigentlich nur die von einem Hengste taugen. Endlich giebt man als Kennzeichen eines guten Bogens noch an, dass er, in seiner Mitte auf einen schmalen Körper gelegt, völlig im Gleichgewichte sich erhalten, eine Hälfte also mit der andern gleich schwer sein müsse. Doch ist hierauf nichts zu geben. Eher ist sogar anzunehmen, dass solches garnicht der Fall sein darf, indem der Kopf viel zu gross sein würde, wenn er dem unteren Ende des Stabes das Gleichgewicht zu halten vermöchte. Ein so schwerer Kopf würde dem Bogen ein schwankendes Uebergewicht geben, wenn der untere Theil desselben die Saiten berührt. — Ferner kommt das Wort Bogen vor *b*) als Abkürzung von Bindebogen oder Schleifbogen, s. Bindebogen; und *c*) als Abkürzung von Krummbogen, für die so benannten beim Horne gebräuchlichen Setzstücke. S. Horn und Krummbogen.

Bogenclavier, Bogenflügel. Ein Claviaturinstrument in Flügelform, mit Darmsaiten, die vermittelst eines Bogens von Pferdehaaren zum Klingen gebracht werden, einchörig bezogen. Das Urbild aller Arten von Bogenclavieren oder Geigenwerken ist das von Hans Hayden zu Nürnberg 1610 erfundene Geigenwerk, dessen ausführliche Beschreibung im gleichnamigen Artikel steht. Der erste, der Hayden's Erfindung wiederum neu zu beleben und zu vervollkommnen suchte, war der Mechanikus Hohlfeld zu Berlin. Sein 1754 erfundener Bogenflügel ist einchörig mit Darmsaiten bezogen, der Bogen befindet sich unter den Saiten und wird mittels eines umlaufenden Rades hin und her bewegt. Die Saiten werden beim Niederdruck der Tasten durch kleine an den letzteren befindliche Häckchen herunter- und an den Bogen herangezogen, ähnlich wie beim Geigenwerke an die Räder. Greiner, Mechanikus zu Wetzlar, verfolgte Hohlfeld's Erfindung und baute 1779 ein Bogenclavier, mit welchem er auf Vogler's Wunsch auch ein Hammerwerk verband (s. Bogenhammerclavier). Eine bedeutende und vervollkommnete Umgestaltung erfuhr der Bogenflügel im Jahre 1794 durch v. Meyer zu Görlitz, doch, wie es scheint, nach Chladni's Idee. Ein senkrecht stehender, die ganze Breite des Instrumentes einnehmender Rahmen, in den für jede Saite ein Bogen von Pferdehaaren gespannt ist, wird mittels eines Fusstrittes auf und nieder bewegt. Die Saiten bleiben beim Niederdrucke der Tasten in ihrer ruhigen Lage, es wird jeder einzelne Bogen an seine Saite gedrückt. Ausserdem lässt sich, durch eine mittels des einen Knie's regierte Vorrichtung, ein die Mitte des Instrumentes quer durchschneidender Steg an die Saiten bewegen, an demselben angebrachte metallene Stifte theilen die Saiten in zwei Hälften, so dass sie um eine Octav höher intoniren. Der Erfinder nannte diesen Mechanismus Flageoletzug. Der ganze Umfang des Instrumentes ging von $C - f_3$ (Lausitz'sche Monatsschrift, October 1795). Thomas Anton Kunz zu Prag hat um 1799 diesen Bogenflügel von Meyer und Chladni verbessert, die Mechanik und Bewegung des Bogenrahmens vervollkommnet und erleichtert, und den Anschlag so ausgebildet, dass beim leisesten Druck auf die Tasten die Saiten ansprachen und die feinsten Modificationen der Klangstärke sich hervorbringen liessen. Der Umfang erstreckte sich von $F_1 - a_3$ (Leipziger mus. Zeitg., Jahrgang II, 475). Die ebenfalls zur Gattung der Bogenclaviere gehörende *Xaenorphica*, von Carl Leopold Röllig zu Wien 1801 erfunden, bestand aus einem 2 Fuss 5 Zoll langen und ebenso breiten Tische, an dessen vorderem Ende die Tastatur sich befand, der gegenüber am hinteren Ende des Tisches eine frei aufrechtstehende Harfe angebracht war. Die Geigenbogen, deren ebensoviel als Saiten sind, hängen in einem gemeinsamen Rahmen, werden durch einen Fusstritt in Bewegung gesetzt, und legen sich beim Niederdrucke der Tasten an die ihre Lage nicht verändernden Saiten (Modejournal 1801, Februar). Auch soll noch ein französischer Künstler mit Namen Cusinié um Mitte des 18. Jahrhunderts eine Art Bogenflügel oder vielmehr vervollkommnete Leyer erfunden und verfertigt haben (Beschreibung in *Machines et inventions approuvées par l'Acad. de Paris*, Bd. II, 155; s. Gerber's Lexikon).

Bogenhammerclavier, ein vom Mechanikus und Instrumentenmacher Johann Carl Greiner 1779 erfundenes und 1782 von ihm verbessertes Clavierinstrument, welches der Erfinder selbst im Deutschen Merkur 1783, Th. I. 267 beschreibt. Demzufolge besteht es aus zwei Clavieren, von denen das obere mit Drath-, das untere mit Darmsaiten bezogen ist; die Länge des Corpus beträgt 3 Fuss 8 Zoll, die Breite 1 Fuss 8,5 Zoll und die Höhe 1 Fuss franz. Maass. »Ohngeachtet dieser Körper klein ist«, sagt der

Erfinder, »so hat das obere Clavier, welches mit abfallenden Hämmern versehen ist, doch einen so durchdringenden Ton, dass es auch beim stärksten *Fortissimo* im Orchester durchgehört werden wird. Diese Stärke ist ihm aber nicht allein eigen, sondern man kann auch das feinste *Piano* machen und durch ein *Crescendo* bis zum stärksten *Fortissimo* fortschreiten. Koppelt man aber erst beide Tastaturen zusammen, welches durch einen einzigen Kniedruck bewirkt wird, so glaubt man ein vollstimmiges Concert zu hören. Das untere mit Darmsaiten bezogene Clavier wird vermittelst eines künstlich verfertigten Bogens, welcher durch einen einzigen Fingerdruck an der Maschine in einem Augenblicke mit Colophonium geschärft werden kann, gestrichen, und spricht so wie die beste Violine an; auch gewährt es dem geschickten Spieler eine vortreffliche Bebung. Man kann jedes Clavier besonders und auch beyde zu gleicher Zeit spielen. Ueberdies hat das obere Clavier noch verschiedene Veränderungen, die durch einige unten angebrachte Knöpfe mit dem Knie hervorgebracht werden«. Von dem zuerst erbauten Exemplar dieses Instrumentes sagt Vogler[1]), auf dessen Rath Greiner das Hammerwerk mit dem Bogenflügel, wie es scheint, erst später verband, sein Ton sei streichend wie der einer Geige, schneidend wie bei der Oboe, und stark wie ein Gambenregister der Orgel. Wenn man sangbar darauf spielt, so gleiche es der Menschenstimme in der Orgel; stösst man aber ab, so glaube man, besonders im Basse, eine Gambe oder ein Violoncell zu hören. — Doch litt das Instrument an zu vielen Unvollkommenheiten.

Bogeninstrumente, *Stromenti d'arco*, s. Geige, Instrumente und die den einzelnen Bogeninstrumenten gewidmeten Artikel.

Bogenstrich, Bogenführung. Einer der wichtigsten aller zur Technik der Geigeninstrumente gehörenden Theile; denn vom Bogenstriche ist nicht allein die Güte des Klanges grossentheils abhängig, sondern in eben dem Grade auch die Beseelung und der musikalische Werth des Vortrages. Die linke Hand des Bogeninstrumentisten, welche die klingenden Saitentheile auf dem Griffbrette abgrenzt, hat zwar gerade bei dieser Gattung von Instrumenten ganz ausserordentliche Schwierigkeiten in Betreff der Reinheit und schnellen Bestimmung der Töne zu überwinden, auf den musikalischen Geist und die Seele des Vortrages aber kann sie keinen Einfluss üben; nur erst der Bogenstrich erfüllt die durch sie nur abgegrenzten Maasse mit lebensvoller Bewegtheit, indem er den Ton wirklich hervorruft, und die Art, wie dieses geschieht, kann, je nach Maassgabe der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, das Spiel entweder als tief bewegten und bewegenden Ausdruck innerer Erregungen, oder aber auch als steifes und nichts bedeutendes Klangspiel erscheinen lassen. Ein Spieler, der des Bogenstriches nicht in vollstem Umfange mächtig ist, wird durch seine Fertigkeit dem Verstande möglicherweise Verwunderung, auch durch die Reinheit seiner Tonbestimmung dem Ohre Wohlgefallen abnöthigen, niemals aber den Ton zu jenem biegsamen und dynamisch vielgestaltigen, auch für die feinsten inneren Bewegungen geeigneten Ausdrucksmittel, als welches er unter einer geschickten Bogenführung den Saiten entströmt, zu machen im Stande sein. Den deutlichsten Beweis von der Wichtigkeit und zugleich Schwierigkeit des Bogenstriches giebt der Vortrag des *Adagio*, das höchste Ziel reproductiver Kunstleistung besonders für Geigeninstrumente, woran so viele Geiger scheitern, ungeachtet sie im *Allegro* vielleicht Tüchtiges leisten. Ehedem suchten Spieler, deren Bogenstrich nicht der bedeutendste war, solchen Mangel durch Anbringung vieler Manieren und Auszierungen zu bemänteln; gegenwärtig aber sind dergleichen Willkürlichkeiten nicht mehr geduldet, daher liegt jener Mangel, wo er vorhanden ist, nun um so offener zu Tage. — Die richtige Haltung des Bogens, sowie die mannigfachen Arten und Modificationen des Striches u. dergl. zu lehren, liegt ausserhalb der Grenzen dieses Werkes, daher genüge Nennung der drei Hauptstricharten. Es sind 1) die gestossene, *staccato*; es wird nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ein Theil desselben mit einem gewissen Grade von Geschwindigkeit über die Saiten geführt. Bezeichnet wird diese Strichart in der unter Abstossen erklärten Weise. 2) Die getragene, *portamento*; es wird auf einem Tone entweder der ganze Bogen oder doch wenigstens der grössere Theil desselben mit einem gewissen Grade von Verweilen über die Saiten gezogen. Alle Noten im cantablen Gesange, die weder zusammengeschleift noch abgestossen werden sollen,

1) Betrachtungen der Manheimer Tonschule; eine Monatsschrift, Jahrgang II. Lief. 1.

werden mit diesem Bogenstriche ausgeführt. 3) Die geschleifte, gebundene, *legato*; zwei, drei oder mehrere Töne werden auf einen Zug des Bogens genommen. — Jede dieser drei Hauptstricharten, die sowohl im Hinauf- als Herabstriche stattfinden, hat wieder ihre vielfältigen Modificationen, die nach Beschaffenheit des Zeitmaasses, Characters etc. des Tonstückes gewählt werden müssen. Die Hinauf- und Herunterführung des Bogens über die Saiten der beim Spiel wagerecht gehaltenen Instrumente heisst der Hinauf- und Herabstrich (Auf- und Abstrich); gleichbedeutend damit ist bei den Streichinstrumenten, deren Saiten beim Spiele senkrechte Haltung haben, der Hin- und Herstrich. Hierüber s. die gleichnamigen Artikel.

Bolero. Spanischer Nationaltanz von zärtlichem und leidenschaftlichem Character; die Bewegung geht im *Tempo di Minuetto*, doch haben manche Melodien keine ebenmässige rhythmische Gliederung und lassen sich nicht in den Takt bringen, während andere wiederum ganz deutlich den $^3/_4$-Takt zu erkennen geben. Mehrentheils ist der Bolero mit Gesang verbunden und wird von mehreren Instrumenten, gewöhnlicher aber noch von der Zither allein begleitet, auch werden manche Boleros nicht gesungen, sondern vom ganzen Orchester zum Tanze gespielt. Die Tänzer selbst haben stets Castañuelas (Castagnetten) in den Händen, womit sie einen Rhythmus markiren; doch thun sie dieses nie in den Instrumentalritornellen, sondern nur zum Gesange und Tanze selbst. Alle, die Spanien besucht haben, rühmen die Wirkung dieses Tanzes als ausserordentlich und für alle anderen Nationen unnachahmlich. »Meiner Meinung nach geht ein spanischer Bolero in der Gewalt der Wirkung über alles, was man in dieser Art nur hören und sehen kann«, sagt ein wohl etwas enthusiastischer Berichterstatter in der Leipziger Allgem. Mus. Zeitg. (»Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Spanien«, Jahrg. I. 591 ff.), woselbst man noch einiges Nähere über diese Tanzgattung erfahren, auch vier Melodien (zwei darunter mit ihrer eigenthümlich characteristischen Begleitung) abgedruckt finden kann.

Bombard, Bomhart, *Bombardo*, *Bombardone*, *Bombyx*, Pommer. *a*) Ein ehemals in verschiedenen Grössen und Arten gebräuchliches, zur Familie der Schalmeyen gehörendes, jetzt aber veraltetes Holzblasinstrument. S. Pommer. — *b*) In der Orgel ein vorzugsweise im Pedal brauchbares Rohrwerk, von 8- und 16-Fusston, offen und gedeckt, an Klang milder als Posaune, aber gewichtiger als Fagott. Nachahmung des unter *a* erwähnten und unter Pommer beschriebenen alten Holzblasinstrumentes.

Bombardo basso, Basspommer, s. Pommer.

Bombardon, ein grosses der Basstuba ähnliches modernes Blechbassinstrument, mit drei Ventilen und einem Umfange von B_1 chromatisch bis g_1. Die höheren Töne sind biegsamer und leichter zu haben als auf der Tuba, die tiefen sind schlecht.

Bombardone, grosser Basspommer, s. Pommer. In der Orgel (auch *Bombardo*) ein Pedalrohrwerk von 16- und 32-Fusston.

Bombardo piccolo, Altpommer, s. Pommer.

Bombo, s. Schwärmer.

Bombykas, bei den Griechen die Klappen an den Blasinstrumenten. Marpurg, Krit. Einl. in die Gesch. und Lehrs. d. Mus., S. 216.

Bombyx, griechische Benennung der ganz alten aus Rohr verfertigten Schalmey, und vor etwa 200 Jahren auch der im Artikel Pommer beschriebenen Instrumente überhaupt.

Bordun, Bourdon, Bordone, Burdo. 1) Ein in den meisten Orgeln zu findendes sehr brauchbares gedecktes Bassflötenwerk, häufiger noch im Manual als im Pedal, von Holz gearbeitet und, als Grundlage anderer Stimmen, am besten im 16-Fusston, nicht selten aber auch im 8- und (z. B. im Hauptwerk der Marienorgel zu Wismar) auch im 32-Fusston. Die Intonation ist vollklingend, dabei etwas dumpf. In Frankreich heissen alle ganz und theilweise gedeckten Grundstimmen der Orgel *Bourdon*. — 2) In früheren Zeiten die tiefste Saite der grossen Geigeninstrumente. — 3) Die fortklingende tiefste Pfeife des Dudelsackes, und darnach 4) ein beständig in demselben Tone fortklingender Bass (auch Hummelbass genannt), bei kleinen giqueartigen, die Spielart des Dudelsackes nachahmenden Tonstücken, die ehemals unter dem Namen Müsetten (s. daselbst) beliebt waren. — Ueber die Bedeutung des Ausdruckes *Faux bourdon*, *Falso bordone* s. den Artikel Falso bordone.

Bouffon, *Buffone*, Buffo, ein Sänger im komischen Fache, in der italienischen *Opera buffa*, im *Intermezzo*, ebenso in der deutschen und französischen komischen Oper.

Bourdon, s. Bordun.

Bourrée, Bouré, *Borea*, eine ältere Tanzmelodie, und zwar hauptsächlich zum Tanzen, seltener, und dann nur in weltlichen Concerten (im »melismatischen Stil«), zum Singen (*col tempo di Borea*) gebräuchlich. Sie ist von munterem und fröhlichem Character, erfordert mehr »fliessendes, glattes, gleitendes und aneinanderhängendes, als die Gavotte; ihr eigentliches Abzeichen beruht auf der Zufriedenheit und einem gefälligen Wesen, dabei gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, eine *nonchalance*, und ein wenig nachlässiges und gemächliches, doch nichts unangenehmes vermacht ist«[1]. Daher erfordert sie auch, bei nicht allzugeschwinder Bewegung, einen leichten, glatten und abgerundeten Vortrag. Nach einigen Angaben soll sie, französischen Ursprungs, aus der Auvergne, nach anderen, spanischer Abkunft, aus Biscaja herstammen. Sie steht im Viervierteltakt oder Zweizweiteltakt und hat geradzahlige rhythmische Theile, die mit einem Viertel im Aufschlage beginnen und im je zweiten Takte einen fühlbaren Einschnitt haben. Das dactylische Metrum ist der Bourrée eigen, so dass also gemeiniglich auf ein Viertel zwei Achtel folgen. — Kommt diese Tanzmelodie in Suiten, Partiten oder anderen Tonstücken vor, so wird sie, wie auch alle anderen Tanzmelodien in dieser Verwendung, freier behandelt, ihr Umfang ist dann auf keine bestimmte Taktzahl beschränkt.

Boutade, von dem alten Worte *bouter* (setzen, *mettre*), eine in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und auch schon vordem gebräuchliche Benennung für eine phantasie- oder capricenartige Gattung von Tonstücken. Eine nähere Characterisirung derselben ist nicht aufzufinden gewesen; Mattheson sagt nur[2], das Wort bedeute »*un mouvement prompt et impetueux; un caprice*, eine hurtige Bewegung, einen schnellen plötzlichen Einfall, einen Satz, den man aus blosser Caprice so hinsetzet« etc. Und ferner, dass sonst die Solos auf der Viola da gamba, welche so eingerichtet waren, als wenn sie *ex tempore* hervor kämen, diesen Namen geführt hätten. Im Vollk. Capellm. (S. 232) führt er die Boutade nebst dem Capriccio, Präludium, der Toccate u. a. unter den Phantasien auf. Auch fand sie in der Suite Aufnahme (vergl. Walther, Lex.), woselbst man sie, nach Richelet, neben dem als einen unter Ludwig XIII. erfundenen Tanz von jäher und geschwinder Bewegung beschrieben findet. Denselben Tanz wird auch Rousseau (*Dictionnaire*) unter Boutade verstehen, indem er sie für ein altes kleines Ballet erklärt, welches man aus dem Stegreife ausführte oder doch auszuführen schien.

Boute-selle, *Portés selles*, s. daselbst und Feldstücke 1.

B quadratum, *B durum*, viereckiges oder hartes *B*, das Zeichen ♮; s. die Artikel Buchstaben **B**; Dur; Solmisation; Notenschrift A und C *c*.

Bransle oder Branle (Rousseau, *Dict. de mus.*). Ein veralteter französischer rondoartiger Tanz, »den ihrer viele, einander an den Händen Haltende, in die Runde tantzen« (Walther). Ueber die Bewegung desselben sagt Prätorius (*Syntagma* III. 25), dass sie nicht so heftig sei, wie in den Galliarden und Couranten, »sondern gar gelind, allein mit den Knien ohne sprünge«. Zu Mattheson's Zeit soll er wieder begonnen haben in Frankreich Mode zu werden; jetzt ist er, wenigstens in Deutschland, ganz unbekannt. In Suiten kommt er, meines Wissens, nicht vor.

Bratsche, Name der Altgeige oder Viola, entstanden aus der italienischen Benennung *Viola da braccio*, Armgeige. Beschreibung s. Viola; Altviole.

Bravour, *Bravura* (*con Bravura*), Vortragseigenschaft: Glanz, Feuer, leichte Besiegung aller, besonders technischen, Schwierigkeiten. Näheres Vortrag.

Bravour-Arie, s. Aria B 1 und D.

Brechung *a*) der Akkorde, s. Arpeggio; Gebrochene Akkorde. — *b*) Des Schalles, s. Klang II B.

Bretgeige, s. Pochette.

Brevis. Drittgrösste Gattung der alten Mensuralnoten. Sie wurde auf zweierlei Art gemessen: Als *Tempus perfectum* enthielt sie drei, als *imperfectum* hingegen zwei *Semibreves;* und zwar wurde das *Temp. perfectum*, in welchem die *Brevis* also drei *Semibreves* umfasst, mit ○, und das *imperfectum* (*Brevis* = zwei *Semibreves*) mit C bezeichnet.

1) Mattheson, Kern melod. Wissensch., S. 112.
2) Beschütztes Orchester 1717, S. 225.

Die Form der *Brevis* ist , sie kommt aber auch schwarz () vor, wenn sie im *Tempus perfectum* zweizeitig gemessen oder im *Tempus imperfectum* ein Viertel ihres Werthes verlieren, drei *Minimae* gelten soll. Im *Cantus planus* war sie das einzige Tonzeichen; mit den ersten Anfängen einer wirklich mehrstimmigen Musik, als man verschiedener Notenwerthe bedurfte, kamen erst die *Longa* und dann nach und nach die übrigen Gattungen hinzu; doch galt anfangs nur die dreizeitige, nicht zweizeitige Taktart. In der heutigen Musik wird die *Brevis* nur noch hie und da in ganz grossen Taktarten ($^2/_1$, $^4/_2$) im kirchlichen Stil angewendet; oder auch zur Darstellung langer gewichtiger Schlussnoten, doch nur der Fermate ähnlich, ohne bestimmte Dauer. Ihre dreizeitige Messung auch ohne beigesetzten Punkt im *Tempus perfectum* verlor sich gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, von wo ab man einen Punkt dahinter setzte, wenn sie dreizeitige Geltung haben sollte. S. Mensuralnotenschrift I B *a*.

Brillante, Vortragsbez., glänzend, schimmernd, hervorstechend.

Brioso, Vortragsbez., frisch, kräftig, männlich; *con brio*, mit Frische, Kraft etc.

Broderies, Verzierungen der Melodie, s. Manieren.

B rotundum, *molle*, rundes oder weiches *B*, s. Notenschrift A (Buchstabennamen) und C *c* (Versetzungszeichen); Buchstabe **B**; B-fa, B-mi.

Brummeisen, s. Maultrommel.

Brummstimmen. Im Männergesange kommt es vor, dass die eine Solostimme begleitenden übrigen Gesangstimmen nicht Worte auf ihre Tonfolge aussprechen, sondern diese mit geschlossenen Lippen summen oder brummen, daher der Name. Ueber die Trivialität solcher Herabsetzung menschlicher Stimm- und Sprachorgane in den Bereich des Animalischen braucht wohl kein weiteres Wort verloren zu werden.

Bruststimme. Derjenige Umfang von Tönen der Gesangstimme, welcher durch natürliche, nicht künstlich veränderte Lage der Stimmorgane erzeugt wird; während beim Falset (Fistelstimme) mittels einer auf gewisse Art veränderten Lage der Stimmorgane noch einige den Umfang der Bruststimme übersteigende Töne hervorgebracht werden können. S. Stimmorgane; Falset.

Brustwerk, Brust. Eine besondere Abtheilung der Orgel mit eigenem Pfeifenwerke und Clavier, welche sowohl für sich allein als auch mit dem Hauptwerke gekoppelt verwendet werden kann. An Zahl und Grösse der Stimmen steht das Brustwerk dem Hauptwerke nach, auch haben seine Register sanftere Intonation. S. Orgel I D, *a γ*.

Buccina, nach La Borde (*Essai sur la mus.* I. 222) eine Muscheltrompete. Bei den alten Ebräern, Griechen und Römern, im Kriege, bei den Hirten, zum Abkündigen der Nachtwachen, auch Tagesstunden, sowie zur Berufung von Volksversammlungen gebräuchlich. Bei Prätorius[1]) auch ein Name der Posaune und ebenfalls der Zincken (*fortasse Latinorum Buccinae alias Cornua*). — *Buccina marina*, Muschelhorn, s. Bonanni, *Gabin. arm.* Abbild. Pl. XVIII.

Buffone, *Bouffon*, eine komische Person, ein Schalksnarr; in der Oper ein Sänger und Darsteller komischer Rollen. *Buffona*, ein Lustspiel; *Opera buffa*, die *Opéra comique*, komische Oper.

Bugle-Horn, Flügel- oder Signalhorn; ein Blechinstrument mit Seitenlöchern und Klappen, von weiter Mensur und 4 Fuss Länge, weicher und voller an Klang und nicht so schmetternd als andere Blechinstrumente. Es steht in *C*.

Bunde oder Bünde. Bei der Laute, Theorbe, Viol d'amore, dem Colascione und anderen derartigen Instrumenten mit Griffbrett pflegte man diejenigen Stellen des letzteren, an welchen die Töne genommen werden müssen, ehemals mit einem um den Hals gebundenen, das Griffbrett quer durchschneidenden Stückchen Darmsaite zu bezeichnen. Doch ist dieses wohl nur in der ältesten Zeit geschehen; nachher leimte man Stückchen Saiten auf das Griffbrett, an deren Stelle dann die eingelegten und etwas über die Oberfläche desselben hervorstehenden schmalen Leistchen von Messing oder Elfenbein traten, welche bei unserer heutigen Guitarre, Zither u. dergl., doch ebenfalls noch unter dem vom Umbinden der Darmsaiten abstammenden alten Namen Bunde oder Bünde, gebräuchlich sind. Drückt man die Saite etwas oberhalb eines solchen Bundes nieder, so

1) *Syntagma mus.* I. 118, 418 f.; II. 2, 35.

liegt sie auf ihm wie auf einem Sattel auf und ihr klingender Theil wird sehr bestimmt abgegrenzt. Die Bunde bieten verschiedene Vortheile; sie erleichtern nicht nur das Reingreifen der Töne sehr wesentlich, weil der Finger die Saite hinter dem Bunde merklich näher oder entfernter niederdrücken kann, ohne dass der Ton dadurch höher oder tiefer wird, denn der Bund bestimmt ihn; sondern der Klang wird auch durch das Aufliegen der Saite auf dem Bunde erheblich heller. Auf dem Bunde selbst aber darf man die Saite nicht niederdrücken.

Bundfrei. Auf die Besaitung der alten Clavichorde bezüglicher Kunstausdruck, welcher bedeutet, dass jede Taste ihren eigenen Saitenchor hat. Der Gegensatz von bundfrei ist gebunden, d. h. eine und dieselbe Saite dient zur Erzeugung zweier neben einander liegenden Halbtöne, indem sie, wie bei den alten Clavichorden, für den tieferen Ton in grösserer, für den höheren in geringerer Entfernung vom Stege, durch die auf dem hinteren Hebelende der Tasten stehenden, gleichsam Bünde für die verschiedenen Töne an der Saite bildenden Tangenten angeschlagen wird (s. Clavichord). Solche nicht bundfreie Claviere haben den Nachtheil, dass man nicht nur bei chromatischen Tonfortschreitungen im *Legato* ein gewisses unangenehmes Klirren nicht vermeiden; sondern auch einen tieferen Ton mit dem nächsthöheren, der mit ihm eine gemeinschaftliche Saite hat, garnicht gleichzeitig zur Intonation bringen kann. So ist es z. B., wenn c_2 und $c^\sharp_2$ (oder $d^\flat$), bez. g_1 und $g^\sharp_1$, f_1 und $f^\sharp_1$ nicht bundfrei sind, unmöglich, die mit + bezeichneten Töne in folgenden Sätzen herauszubringen:



Zu diesen beträchtlichen Mängeln kommt noch, dass ein nicht bundfreies Clavier niemals ganz rein gestimmt werden kann. Und dennoch hat man über 500 Jahre lang auf gebundenen Instrumenten gespielt. Denn das Clavichord entstand im Laufe des 12. oder 13. Jahrh., und erst zu Anfang des 18. Jahrh. (ums Jahr 1725, Gerber) soll durch Daniel Faber, Organisten zu Creylsheim im Anspachischen, das erste durchaus bundfreie Clavier hergestellt worden sein.

Buonaccordo, ehedem nach Vinc. Galilei, *Dial. della Musica ant. e mod.*, Florenz 1581, S. 61, ein kleines Claviatursaiteninstrument, ein Spinett, dessen Octavspannung nach den kurzen Fingern der Kinder, denen es zur Uebung diente, eingerichtet war. Vergl. Walther, Lexikon.

Buono (sc. Tempo), der gute Taktheil.

Burlesco, possierlich, komisch. *Burletta*, Possenoper, musikalische Farce.

Buxea tibia, Buchsbaumflöte; s. Tibia.

C.

C. Buchstabenname des Grundtones derjenigen Tonart, welche im 16. Jahrhundert die ionische hiess und von uns, als die einzige in unserem heutigen Sinne vollkommene diatonische Durtonart, in das moderne Musiksystem herübergenommen ist und als Grundtonart und Urbild sämmtlicher Durtonarten, die nichts anderes als Transpositionen der ionischen Tonart auf die übrigen eilf Halbtöne der Octav sind, angesehen wird (s. Cdur und Tonart). Der Ton *C* ist in der Tiefe und Höhe Grenzpunkt unseres heutigen Tonumfanges. Dass die Griechen ihren Tonumfang von *A*-*a* (dem natürlichen *Ambitus* der männlichen Stimme gemäss), die Schriftsteller des Mittelalters den ihrigen von *Γ*-*ee* rechneten, und dass der Ambitus der ganzen Tonscala erst nach und nach bis auf 4, 5 etc. Octaven sich erweiterte, kann hier als bekannt vorausgesetzt werden. Unser gegenwärtiger Umfang musikalischer Töne erstreckt sich in der Tiefe bis zu demjenigen Tone, der durch 16,5 Schwingungen in der Secund entsteht, zu seiner Erzeugung einer offenen Pfeife von 32 Fuss Länge bedarf, und das Grosse Contra *C* (C_2) genannt wird; in der Höhe bis zur achten Octav dieses Tones C_2, nämlich bis zum fünfgestrichenen *c* (c_5), dessen Saite oder Luftsäule 4224 Schwingungen in der Secund ausführt. Tiefere

Töne als C_2 herzustellen ist bis jetzt noch nicht gelungen und wird voraussichtlich auch nicht gelingen, da das Gehör weniger als 16 Schwingungen in der Secund zu einem zusammenhängenden Tone zusammenzufassen nicht vermag. Hingegen sind über c_5 hinaus zwar noch Schalle vernehmbar, aber sie haben keine Tonbestimmbarkeit mehr, sind daher nicht musikalisch brauchbar. Die Töne C_2 und c_5 bilden demnach die natürlichen Grenzpunkte des Ambitus unserer ganzen Tonscala, die durch achtmalige Wiederkehr des Tones *C* um je acht Töne höher in acht Octaven getheilt wird, deren jede, immer vom Tone *C* bis zu dessen Octav gerechnet, wir durch einen besonderen Namen (Grosse Contra- Contra- Grosse- Kleine etc. Octav, s. Notenschrift A) von der anderen unterscheiden. Indem aber nicht mehr wie ehedem der Ton *A* Grundton des Tonsystems ist, sondern der mit *C* benannte Ton, nimmt auch gegenwärtig der Tonbuchstabe *C* die erste Stelle im musikalischen Alphabet ein; vergl. **A.** — In der guidonischen Solmisation führt der Ton *C* den Namen *C-sol-fa-ut*, *C-sol-fa* und *C-fa-ut;* gegenwärtig bei den Franzosen jederzeit *ut* und bei den Italienern *do.* — Ausserdem ist der Ton *C*, und zwar c_1, Schlüsselton. Durch das Zeichen desselben wird derjenigen Linie des Liniensystems, auf welche es gesetzt wird, die Tonhöhe des c_1 zugewiesen. Ueber den C-Schlüssel s. den gleichnamigen Artikel, desgleichen Notenschrift B. — Kommt der grosse lateinische Buchstabe C, oder CI, CII, in Stimmen oder Partituren vor, so ist er Abbreviatur des Wortes *Cantus* (Discant); CI bedeutet den ersten, CII den zweiten Discant oder Sopran. Die in contrapunktischen Sätzen vorkommende Abbreviatur *C. f.* bedeutet *Cantus firmus.* —— **C**, *C simple*, schlechtes (einfaches) *C*, das Taktzeichen des Viervierteltaktes; und **₵**, *C barré*, *coupé*, *taillé*, *tranché* (franz.), *tagliato* (ital.), durchstrichenes C, das Taktzeichen des Allabreve- oder $^2/_2$ Taktes. S. Takt, Allabreve, Viervierteltakt. Eigentlich sind beide Zeichen kein C, sondern der von den Mensuralisten zur Kenntlichmachung des *Tempus imperfectum* (der geraden Taktart) gebrauchte rechts offene Halbkreis; undurchstrichen (**C**) die Zeitmessung nach dem *Integer valor* der Noten, durchstrichen (**₵**) nach der *Diminutio simplex*, in der alle Noten doppelt so schnell ausgeführt wurden, anzeigend (s. Mensuralnotenschrift IBa und ID). — Das Zeichen des $^4/_4$ Taktes **C** ist jetzt fast immer mit einer Tempobezeichnung (*Allegro, Andante, Adagio* etc.) verbunden, wonach dann die Bewegung sich zu richten hat; in älteren Musikstücken kommt es auch ohne nähere Tempobestimmung vor, und zeigt in diesem Falle stets eine mässig langsame Mensur an, die von den Italienern *Tempo ordinario*, auch *Tempo alla Semibreve* genannt wird.

Cabiscola, im Mittelalter derjenige Diener der Kirche, der als der Vornehmste unter den Sängern den Gesang zu leiten hatte.

Cadena di Trilli, *Catena di Trilli*, s. Trillerkette.

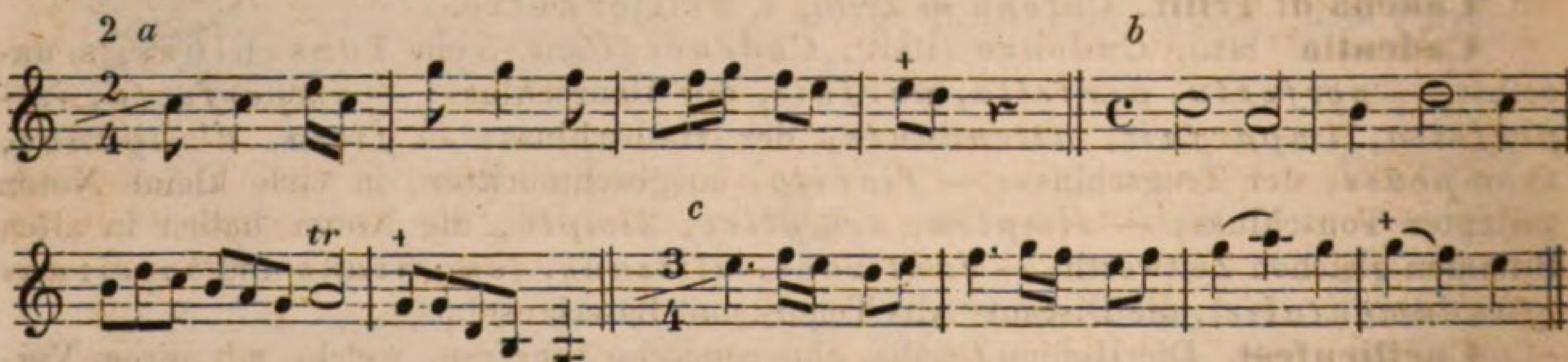
Cadentia (lat.), *Cadenza* (ital.), *Cadence* (franz.), ein Tonschluss, s. daselbst. — *perfecta*, *perfetta*, *parfait*, der Ganzschluss; — *imperfecta*, *imperfetta*, *imparfait*, *attendante*, der Halbschluss; — *ficta*, *d'inganno*, *trompeuse*, der Trugschluss; — *fiorita*, ausgeschmückter, in viele kleine Noten zerlegter Tonschluss; — *simplex*, *semplice*, *simple*, die Noten haben in allen Stimmen gleichen Zeitwerth; — *cantizans*, *altizans*, *tenorizans* und *bassizans* (*fundamentalis*), die Discant- Alt- Tenor- und Bassclausel.

Cäcilienfest. Die Heilige Cäcilia, eine römische Jungfrau, welche mit ihrem Verlobten und dessen Bruder, die sie zum Christenthume bekehrt hatte, im Jahre 230 den Märtyrertod starb, wird bekanntlich als Schutzpatronin der Musik und namentlich der religiösen Musik verehrt. An ihrem Kalendertage pflegten in den grossen Städten aller Länder die Musiker zu Unterhaltungen sich zu vereinigen, welche allmälig zu öffentlichen Musikfesten sich gestalteten und vorzugsweise in England in Blüthe standen. In London fand die erste öffentliche Cäcilienfeier am 22. Nov. 1683 statt, Purcell hatte drei Oden dazu componirt. Nach zehnjährigem Bestehen nahm das Fest 1693 eine mehr religiöse Wendung, neben Aufführungen von Oden im Concertsaale fanden auch Musiken in den Kirchen statt. Aehnliche Cäciliengesellschaften hatten sich schnell durch ganz England gebildet. Zum Jahre 1697 dichtete Dryden seine berühmte und später durch Händel's Musik dazu (1736) noch berühmter gewordene, unter dem Namen »Alexandersfest oder die Macht der Musik« bekannte Cäcilienode. S. Chrysander, Händel II. 412 ff.

Cäsur (Einschnitt). Ein aus der Poesie in die Musik herübergenommener Ausdruck, welcher einen stets auf einen guten Takttheil fallenden rhythmischen Ruhepunkt, insbesondere den rhythmischen Endpunkt sowohl der grösseren als kleineren Theile der Melodie bezeichnet. Die Cäsur hat in der Musik, ihrer ursprünglichen Bedeutung im Versbau entsprechend, ebenfalls durchaus nur rhythmische Geltung; wie sie in der Poesie keinesweges die logische oder interpunktische Gliederung des Verses vollzieht (die Cäsur darf mitten in einen Satz hinein fallen), sondern eben nur als rhythmischer Halt anzusehen ist, auf welchen wiederum eine gewisse Anzahl von Füssen erfolgt, so hat sie auch in der Musik mit Bestimmung der Theile in Bezug auf melodische Gliederung nichts zu thun, sondern bezeichnet nur deren rhythmische Beschaffenheit. Zur Bezeichnung der kleinen Theile einer Melodie in Bezug auf ihre melodischen Endpunkte bedient man sich, zum Unterschiede von der rhythmischen Cäsur, des deutschen Wortes Einschnitt. Kirnberger (Kunst des reinen Satzes II. 142) und mit ihm Sulzer (Theorie der schönen Künste, Art. Einschnitt) nennen ein solches melodisches Glied, welches wir eben als Einschnitt bezeichneten, Cäsur, und gebrauchen den Ausdruck Einschnitt für die grösseren Glieder der Periode, die sonst den Namen Absatz oder Satz führen. Die Benennungen Absatz und Periode gebraucht Sulzer gleichbedeutend. Das rhythmische Ende oder die Cäsur ist nicht immer zugleich die Schlussnote eines melodischen Theiles; deshalb hat man wohl den Ausdruck Cäsur aus der Poesie entlehnt, um damit den rhythmischen Endpunkt eines Satzes von dessen melodischem Endpunkte zu unterscheiden. Einige Beispiele werden diesen Unterschied deutlich machen; in den Sätzen 1 *a* und *b* fällt die (mit + bezeichnete) Cäsur mit der melodischen Endnote zusammen:

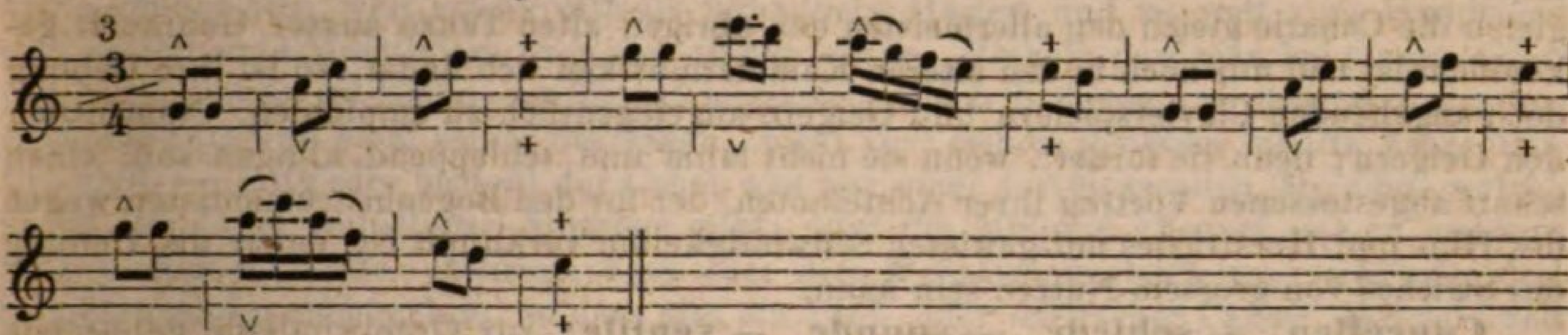


Ganz anders aber verhält es sich, wenn die Melodie, wie unter Beisp. 1 *c*, über die Cäsur hinausgeht, oder (2 *a*) einen weiblichen Ausgang hat; oder wenn (Beisp. 2, *b c*) der melodische Endpunkt auf ein noch entfernteres, einen Nebenaccent habendes (2 *b*) oder völlig accentloses Taktglied (2 *c*) trifft.



Bei den voranstehenden Sätzen 1 *c* und 2 *a b c* überzeugt uns das Gefühl, dass das rhythmische Ende derselben auf die mit + bezeichneten Noten fällt, ungeachtet ihr melodisches Ende erst eine oder einige Noten später erfolgt. Dass aber die Cäsur keinen schlechten Takttheil treffen darf, sondern auf den Taktaccent fallen muss, ist dadurch bedingt, dass sonst ein Widerspruch zwischen dem grammatikalischen und rhythmischen Accent entsteht. In nachstehender Melodie, Beisp. 3, sind in der oberhalb des Systems angezeichneten Accentuation und Takteintheilung diejenigen Noten, die der Natur dieser Melodie gemäss den grammatikalischen Accent erhalten, und, weil ihnen der rhythmische Nachdruck eigen ist, auf den guten Takttheil gebracht werden müssen, in den entgegengesetzt accentlosen Takttheil gebracht. Es müsste daher dieser Satz den natürlichen Regeln des rhythmischen Vortrages entgegen ausgeführt, der Accent auf den schlechten Takttheil gerückt werden; denn wollte man die in dieser unrichtigen Notirung desselben auf die guten Takttheile fallenden Noten accentuiren, so würde unserem rhythmischen

Gefühle Zwang auferlegt. Man sieht aber sogleich, dass dieser Widerspruch zwischen dem grammatikalischen Accent des Taktes und dem rhythmischen der Melodie nur entstanden, weil der Satz falsch in den Takt gebracht ist. Nehmen wir die Takteintheilung mit dem Auftakte anhebend, wie sie durch die Striche unterhalb des Systems angedeutet worden, so ist dem Uebel abgeholfen.



Daher die Regel, dass die Cäsuren der Tonschlüsse in melodischen Einschnitten und Absätzen etc. stets auf den guten Takttheil fallen müssen. Zwar kommen Abweichungen davon vor, in denen Rückungen des Accentes stattfinden; doch sind sie nicht Ausdruck des eigentlich Naturgemässen, sondern bereits eines Besonderen, wie schon unter Accent I B (Accentrückungen) näher erklärt ist, und heben darum die Regel nicht auf. In manchen Tanzmelodien namentlich erlaubt man sich diese Ausnahme; die Polonaise (s. daselbst) hat sogar die Cäsuren der grösseren und kleineren melodischen Theile stets auf schlechten Takttheilen.

Calamus, ein Rohr, eine Rohrpfeife; *Calamus pastoralis*, *Calamaulos*, Hirtenpfeife, erstes Urbild der dem Namen wie der Sache nach davon abstammenden Schalmey. Eins der ältesten Blasinstrumente überhaupt; anfänglich, wie der Name sagt, aus Rohr, später auch aus anderem Material verfertigt, mit einigen Tonlöchern versehen; von der einfachen Flöte (*Monaulos*) der Griechen wohl nur wenig oder garnicht verschieden. *Calamella*, eine Kriegspfeife der Schweizer. *Calamaules*, ein Rohrpfeifenbläser.

Calando, Vortragsbez., abnehmend, an Klangstärke nämlich; häufig mit einem *ritardando* verbunden. S. auch Decrescendo.

Calandrone, ein bei den italienischen Landleuten gebräuchliches Blasinstrument. Es hat Tonlöcher wie die Flöte, der es in Betreff der Behandlung ähnlich ist, und an der Mündung zwei Klappen, welche nach erfolgtem Drucke den Ton durch zwei einander gerade gegenüberstehende Oeffnungen hindurchlassen. Der Klang ist heiser und wenig angenehm. S. auch La Borde, *Essai* I. 248. Bonanni (*Gabin. arm.* S. 68) rechnet es unter die Schalmeyen.

Calascione, s. Colascione.

Calcant (*calcare*, treten), der Bälgetreter bei der Orgel, dessen Geschäft es ist, vermittelst Niedertreten der Balgclaves die Bälge aufzuziehen. S. Orgel I A, *a* η.

Calcanten-Glocke, —Ruf, —Wecker, ein mechanischer Zug an der Orgel, welcher eine in der Balgkammer befindliche Glocke in Bewegung setzt, mittels deren der Organist dem Calcanten ein Zeichen giebt, mit Aufziehen der Bälge zu beginnen oder aufzuhören.

Calcaturclavis, Balgclavis, s. Orgel I A, *a* η.

Calichon, ein veraltetes Saiteninstrument in Form einer kleinen Laute, mit fünf einfachen in *G c f a* d_1 gestimmten Saiten bezogen.

Calinicos, bei den Griechen ein Singetanz, dem Herkules zu Ehren.

Calissoncini (La Borde), ein *Colascione;* s. daselbst.

Cameradschaft, eine Innung der alten deutschen Trompeter. S. Kameradschaft.

Camera, Kammer; *Concerto da camera*, Kammerconcert, Kammermusik. *Cantata da camera*, Kammercantate; *Duetto da camera*, Kammerduett; *Sonata da camera*, Kammersonate; Cammerton, s. Kammerton.

Campana, Glocke; *Campanula*, Glöckchen.

Canarie, canarische *Giga*, eine ältere Tanzmelodie, welche ihren Ursprung auf den canarischen Inseln genommen haben soll. Es ist eine Art der *Giga* (s. daselbst), im 3/8 Takt oder in gerader Taktart mit ungerader Gliedtheilung, wie der 6/8 Takt, ste-

hend und von der gewöhnlichen *Giga* eigentlich nur durch ein noch geschwinderes Zeitmaass und noch lebhafteren Vortrag sich unterscheidend. Im übrigen besteht sie ebenfalls aus zwei Theilen, deren jeder gewöhnlich acht Takte enthält, aber auch erweitert werden kann, wenn das Tonstück nicht zum Tanzen, sondern nur zum Instrumentalvortrage, entweder für sich allein oder als Satz in einer cyclischen Form, dienen soll. Obgleich die Canarie gleich den allermeisten der übrigen alten Tänze ausser Gebrauch gekommen ist und nur noch in den älteren Kammermusiken sich findet, so ist ihre Uebung doch angehenden Clavierspielern und Geigern angelegentlich zu empfehlen. Namentlich den Geigern; denn sie fordert, wenn sie nicht lahm und schleppend klingen soll, einen scharf abgestossenen Vortrag ihrer Achtelnoten, der für den Bogeninstrumentisten wegen des Hin- und Herstriches mit gewissen Schwierigkeiten verknüpft ist, daher als Uebung des Striches von grossem Nutzen sein kann.

Cancellen, — **schiede**, — **spunde**, — **ventile**; zur Orgelwindlade gehörende Theile. S. Orgel I C, *a b c i*.

Canere, singen, spielen; — *canere fidibus*, auf Saiteninstrumenten spielen; — *canere indirectum*, accentuiren, cursiren, die zwischen Gesang und Declamation die Mitte haltende Recitation gewisser Kirchengesänge, der Collectenton. S. Accentus ecclesiasticus.

Canna, ein Rohr, eine Flöte oder Pfeife; — *canna d'Organo*, eine Orgelpfeife.

Canon, canonische Fuge, *fuga canonica, legata, in conseguenza, integra, totalis*. Ein contrapunktischer Satz, in welchem mehrere bald nach einander eintretende Stimmen denselben Gesang seiner ganzen Ausdehnung nach ununterbrochen nachahmen. Ursprünglich wurde das aus dem Griechischen herübergenommene, Gesetz Regel oder Richtschnur bedeutende, Wort Canon gleichgeltend mit dem älteren Worte Fuge, zur Benennung einer und derselben Art von Tonsätzen gebraucht, der Canon *Fuga in conseguenza* genannt. Als aber die geschlossene Notirungsweise des Canons (in einer Stimmzeile, s. weiter unten) aufkam, in der man dem Ausführenden durch gewisse Zeichen eine Regel oder Richtschnur für die Vortragsweise zu geben pflegte, wurde, anfänglich nur für diese Bezeichnung, der Name Canon eingeführt, allmälig aber auf die Sache selbst übertragen und für die hier zu beschreibende Setzart selbst gebraucht, während der Name Fuge speciell derjenigen Kunstform, welche wir heute noch darunter begreifen, verblieb. »*La Fuga legata adunque si dice anche Canone parola Greca che vuol dire Regola; ed il Canone come dice il Kirchero è quello ch'è scritto in una sola parte, si canta però da più voci, e questo succede per lo più col mezzo di alcuni segni, ma tutte queste, ed altre cose le potrà il Lettore osservare meglio ne' Autori che trattano di questa materia, onde non mi estendo altro sopra di questo*«. Paolucci, *arte pratica di Contrappunto, Venetia* 1765, S. 160. — »Das Wort Canon will nichts anderes anzeigen oder bedeuten als eine Regel oder Richtschnur, weil man nemlich einen *Canonem* mit solchen Regeln und Anmerkungen aufsetzet, dass eine oder mehr Stimmen alle Figuren oder Noten, so in der ersten Stimme befindlich, nachhohlen, welche Anfangsstimme daher auch *Guida* oder der Führer genannt wird, weil sie gleichsam die Gänge der andern Stimmen anzeiget, leitet und führet, die dann *Consequenti* oder Folgende genannt werden« etc. J. M. Bononcini, *Musicus practicus*, Stuttgart 1701, S. 47.— Sethus Calvisius, *Melopoeia sive Melodiae condendae ratio* etc. Magdeb. 1630. Cap. 19: *De fugis ligatis. Fuga ligata est, quae dum omnia accidentia cantus, quo ad tempus et figuras, observat, unico scripto Duce canitur. Inscribitur certo titulo, quem Canonem Musici vocant, quo et temporis intervallum, in quo comites Ducem consequuntur, et modus canendi indicatur etc.*

A. Der Canon kann für zwei, drei, vier auch mehr Stimmen gesetzt werden und heisst alsdann dementsprechend ein zwei- drei- vier- und mehrstimmiger Canon. Entweder sind alle in dem Satze vorhandenen Stimmen an der Führung des Canons betheiligt, oder nur einige und die anderen Begleit- oder Füllstimmen. In mehrstimmigen Sätzen kommt es vor, dass z. B. nur zwei Stimmen einen Canon führen, während die übrigen freie Contrapunkte sind. Und eben wie bei der periodischen und canonischen Imitation kann auch im Canon die Nachahmung in verschiedenen Intervallen vor sich gehen; jenachdem die nachfolgende Stimme (*Risposta*) die vorangehende (*Proposta*) im Einklange, oder in der Octav, Secund, Terz etc. beantwortet, wird der Satz ein Canon

im Einklange, in der Octav, Secund etc. genannt. Am gebräuchlichsten sind der Canon im Einklange und in der Octav, und auch nur diese allein können streng nachahmen, d. h. die Folge der ganzen und halben Töne, wie sie in der *Proposta* enthalten ist, auch in den beantwortenden Stimmen wiedergeben. Hingegen kann die Imitation der in anderen Intervallen, z. B. in der None oder Secund, Septime, Sext etc. stehenden Canons keine genaue sein, weil solche oftmals unleidliche Härten und zu weit vom Haupttone sich entfernende Modulation nach sich ziehen würde. Deshalb darf man bei diesen Arten der Nachahmung im Canon der Versetzungszeichen sich bedienen, so dass also das betreffende Intervall wohl seiner Stufenzahl, nicht aber seinem genauen Inhalte nach, imitirt wird. — Entweder besteht der Canon aus nur einer fortfliessenden Melodie, welche durch alle daran betheiligten Stimmen geht; oder die Melodie gliedert sich in mehrere Sätze; oder es werden mehrere, zwei oder drei Melodien zugleich von zwei oder drei Stimmenpaaren nachgeahmt, so dass also ein zwei- oder dreifacher Canon (Doppel- und Tripelcanon) entsteht. Ferner kann der Canon endlich oder unendlich sein, und, die Notirungsart anbelangend, geschlossen oder offen notirt werden. Ausserdem sollen weiter unten noch einige künstliche Arten des Canons genannt und beschrieben werden. — Einen einfachen Canon im Einklange oder in der Octav zu setzen, macht keine Schwierigkeit. Der *a*) Canon im Einklange für Stimmen von einerlei Gattung erfordert nicht einmal doppelten Contrapunkt, denn wennauch die Stimmen sich übersteigen, tritt doch kein Umkehrungsverhältniss ein. Der *b*) Canon in der Octav für verschiedene Stimmengattungen muss hingegen im doppelten Contrapunkt der Octav abgefasst werden. Angelegt wird ein Canon nicht anders als eine Imitation, d. h. man schreibt erst ein Motiv in eine Stimme, überträgt dieses dann in die zweite, und führt in der ersten einen freien Contrapunkt dagegen, alsdann setzt man diesen Contrapunkt, der dem ersten Motiv melodisch gut sich anschliessen muss, ebenfalls in die zweite Stimme, und führt wiederum in der ersten mit Contrapunktiren fort. Bei drei und vier Stimmen macht man es ebenso. Beisp. 1.

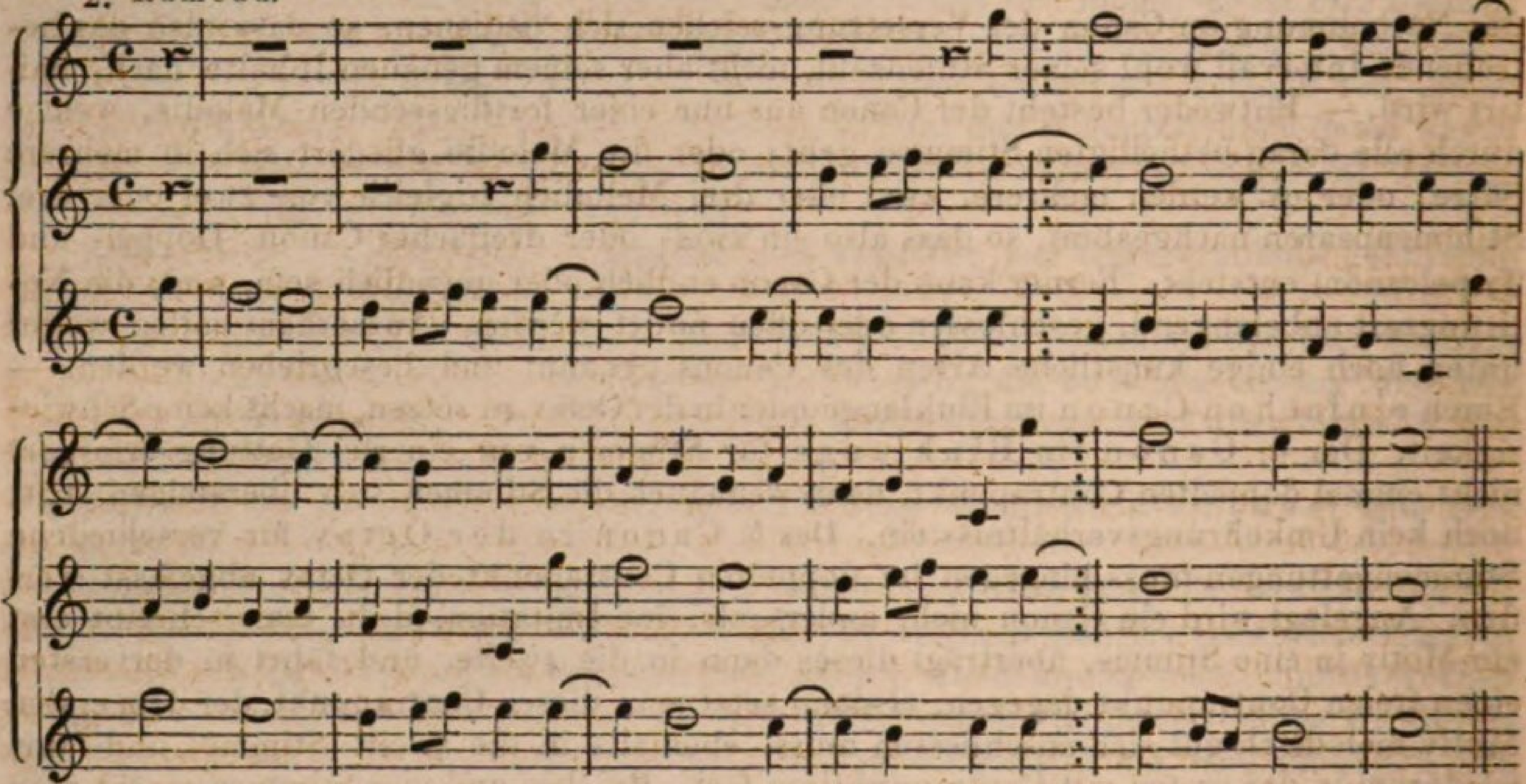
1. Mozart.



Solchen Canon kann man so lange fortspinnen als man Lust hat; soll er enden, so wird ein Schluss gemacht, und diese Canons, welche also, ohne wiederholt zu werden, bis zu einem bestimmten Schlusse fortgehen, nennt man *c*) endliche Canons. Man kann sie entweder ganz ohne Gliederung einrichten, oder auch in eine arienartige Form bringen, indem man erst einen Canon als Vordersatz etwa acht zehn zwölf oder mehr Takte lang anlegt und dann eine Cadenz macht, darauf ein anderes Motiv canonisch oder imitatorisch als Mittelsatz und in einer anderen Tonart ausarbeitet, und endlich den Vordersatz wiederum in der Haupttonart repetirt. — Ein Canon kann aber auch so eingerichtet sein, dass er beliebig oft immer wieder von Anfang angefangen werden kann, ohne dass

die Stimmen zu einem gemeinschaftlichen Schlusse gelangen. Man pflegt dann, um nach einer gewissen Anzahl Wiederholungen ein Ende zu machen, entweder an einer passenden Stelle abzubrechen, oder es wird ein freier Schluss, der in den Einklang, die Octav oder Terz ausläuft, angehängt. Solchen Canon nennt man einen *d*) unendlichen oder immerwährenden (*c. infinitus, perpetuus*); die kleinen bekannten Gesellschaftscanons sind von dieser Art. Beisp. 2.

2. Rameau.



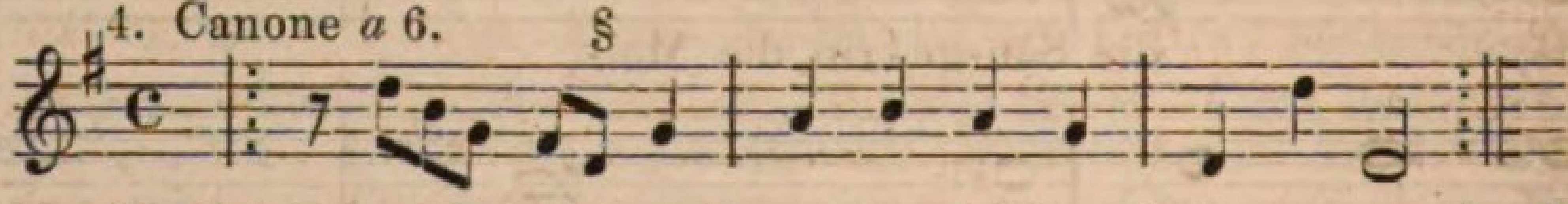
Entweder schreibt man den unendlichen Canon in Partitur, wie Beisp. 2 geschehen, und dann wird er ein *e*) offener oder aufgelöster Canon genannt (*canon apertus, resolutus, canone in partito*). Gewöhnlich aber pflegte man ihn nur durch die anhebende Stimme allein darzustellen, und zwar so, dass diejenigen Stellen, an welchen die nachfolgenden Stimmen hinzutreten sollen, mit dem Zeichen § angemerkt werden. In dieser Notirung heisst der Canon ein *f*) geschlossener (*clausus, canone in corpo*). Beisp. 3.

3.



Hier zeigt das erste Zeichen § den Eintritt der zweiten Stimme auf der letzten Note des zweiten Taktes, und das zweite den Eintritt der dritten Stimme auf der letzten Note des vierten Taktes an. Sind bei einem Canon nur zwei solche Zeichen vorhanden, so erkennt man daran, dass er nur dreistimmig ist, es sei denn, dass zu Anfang ausdrücklich bemerkt stehe, ob mehr und wieviel Stimmen den Satz vortragen können. So zeigt bei folgendem Canon von Kirnberger (Beisp. 4) die Ueberschrift an, dass er sechsstimmig ausgeübt werden kann.

4. Canone *a* 6.



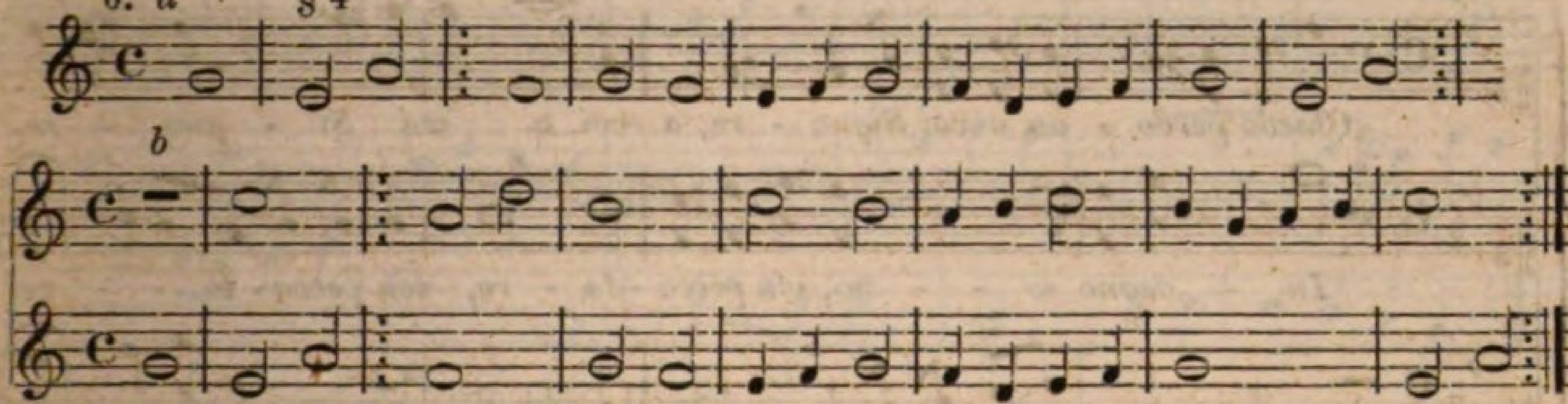
Die nachfolgenden Stimmen fangen den Canon in gleicher Ordnung an, das heisst, eine jede beginnt, sobald die vorangehende das Zeichen erreicht hat. In nachstehendem achtstimmigen Canon muss die Stimme unter *a* besonders als achte Stimme ausgeführt werden.

5. Bach.



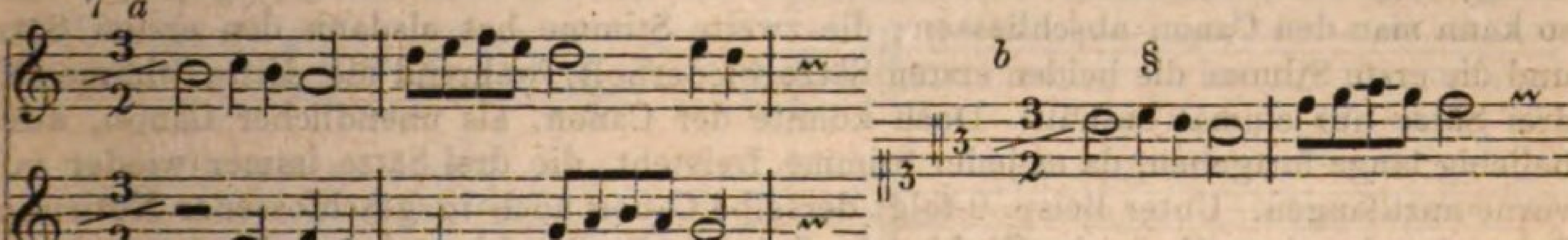
In sämmtlichen voranstehenden Canons ahmen die Stimmen im Einklange nach, soll jedoch Imitation in der Quart, Quint oder in einem anderen Intervall statthaben, und der Canon ist geschlossen notirt, so wird dieses dadurch angezeigt, dass das Intervall, in dem die Nachahmung erfolgen soll, beim Eintrittszeichen der folgenden Stimme angemerkt wird. Und zwar über dem Liniensystem, wenn die Nachahmung um das betreffende Intervall höher, und unter dem Liniensystem, wenn die Nachahmung um das betreffende Intervall tiefer vorgenommen werden soll. Beisp. 6 ist ein Canon in der oberen Quart, unter *a* in geschlossener Notirung, unter *b* in Partitur ausgeschrieben.

6. *a*



Wenn der Sänger bei Ausführung eines in einem anderen Intervall als der Einklang abgefassten Canons keine ausgeschriebene Stimme, sondern die geschlossene Notirung erhält, so muss er transponiren oder aus einem anderen Schlüssel lesen. Daher bedient man sich bei solchen Canons, statt der Bezeichnung des Intervalles durch eine Ziffer, sehr oft auch verschiedener Schlüssel, von denen der zweite die Noten um ebensoviel tiefer oder höher darstellt, als die Nachahmung in der folgenden Stimme vor sich gehen soll. Will man den Canon in der Unterquint, Beisp. 7 *a*, auf diese Weise darstellen, so hat man ihn wie unter *b* zu notiren.

7 *a*



Von der gewöhnlichen abweichende Nachahmungsarten müssen mit Worten angemerkt werden. Also wenn z. B. die Nachahmung in veränderten Notenwerthen, oder auf anderem Takttheile vor sich gehen soll; oder wenn der Canon nach seiner ordentlichen Auflösung etwa noch im doppelt verkehrten Contrapunkte auszuüben ist (Letzteres zeigt man auch durch verkehrte Schlüssel am Ende des Systemes an). Nicht selten aber pflegte man ehedem auch alle Zeichen, welche den Ausführenden als Anhaltepunkte für den Vortrag dienten, fortzulassen und das Auffinden der Vortragsart seiner Einsicht anheimzustellen, wobei es auch wohl vorkam, dass man ihn irre zu führen suchte, jedenfalls aber die Auflösung nicht erleichterte. Ein solcher ohne alle Zeichen geschlossen notirter Canon wird *g*) Räthselcanon (*canon aenigmaticus*) genannt. Man hat unter Räthselcanon also keine besondere Art des Canons sich vorzustellen, sondern nichts als die soeben beschriebene Notirungsweise. Jeder geschlossen notirte Canon wird durch Hinweglassung der Zeichen zu einem Räthselcanon.

B. In den voranstehenden Beispielen wurde stets ein fortlaufender melodischer Satz nachgeahmt, die Melodie des Canons kann aber auch in mehrere Sätze sich theilen, deren jeder von dem anderen durch einen merklichen cadenzartigen Einschnitt geschieden ist. Ein solcher Canon heisst mehrsätziger Canon. Wenn z. B. in einem dreistimmigen Canon, dessen Melodie in drei solche Theile gegliedert ist, die erste Stimme den ersten Satz vorgetragen hat, so fährt sie mit dem zweiten fort, während die zweite Stimme mit dem ersten Satze hinzutritt; haben beide ihre Sätze, die erste Stimme die beiden ersten und die zweite den ersten, vollendet, so tritt die dritte Stimme mit dem ersten Satze ein, während die zweite den zweiten und die erste den dritten ausführt. Ein solcher Canon ist ebenfalls leicht auszuarbeiten und bedarf gleichfalls keines doppelten Contrapunktes, wenn er für Stimmen derselben Gattung im Einklange abgefasst werden soll; nehmen

Stimmen verschiedener Gattungen daran theil, wodurch Umkehrungsverhältnisse entstehen, so muss er im doppelten Contrapunkt der Octav eingerichtet werden. Angelegt wird ein mehrsätziger Canon im Einklange folgendermassen: man schreibt unter gleichen Schlüsseln einen dreistimmigen Contrapunkt (alle drei Stimmen unter einander), dessen Stimmen selbständig melodisch geführt und der Bewegung nach von einander verschieden sein müssen, und nicht alle zugleich anfangen dürfen. Nachstehendes, zwar schon öfter abgedruckte, Beispiel von Caldara möge doch dazu dienen, eine nähere Anschauung davon zu geben, weil es wenig Raum gebraucht.

8.



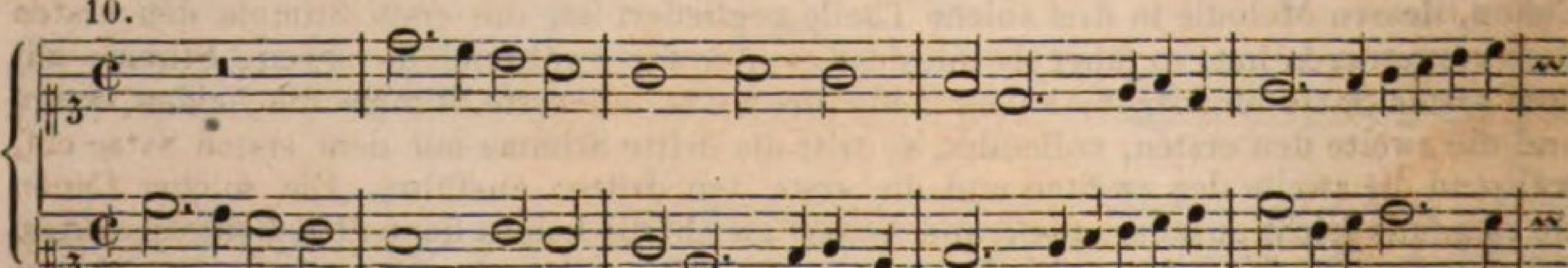
Nun schreibt man diese drei Contrapunkte in oben angegebener Weise in Partitur aus, also zuerst alle drei nach einander in die Oberstimme, dann in der zweiten Stimme den ersten unter den zweiten (in der Oberstimme), und in der dritten wiederum den ersten unter den zweiten in der zweiten Stimme. Hier geschieht es nicht, aus Raumersparniss und weil man diesen Canon auch in Albrechtsberger (Anweisung zur Composition) und in J. C. Lobe (Lehrbuch der musikalischen Composition Bd. III) vollständig in Partitur gesetzt vorfinden kann. Wenn die dritte Stimme alle drei Sätze vorgetragen hat, so kann man den Canon abschliessen; die zweite Stimme hat alsdann den ersten Satz, und die erste Stimme die beiden ersten Sätze wiederholt, während die dritte Stimme alle drei Sätze nur einmal enthält. Doch könnte der Canon, als unendlicher Canon, auch beliebig lange fortgehen, da es jeder Stimme freisteht, die drei Sätze immer wieder von vorne anzufangen. Unter Beisp. 9 folgt derselbe Canon noch in geschlossener Notirung. Beim vierstimmigen Canon im Einklange wird dasselbe Verfahren beobachtet.

9.



Vom *a*) Canon in anderen Intervallen als Einklang und Octav, mögen hier nur einige Beispiele stehen. Beisp. 10 in der Secund; Beisp. 11 in der Unterseptime; Beisp. 12 in der Oberterz; Beisp. 13 in der Unterquint.

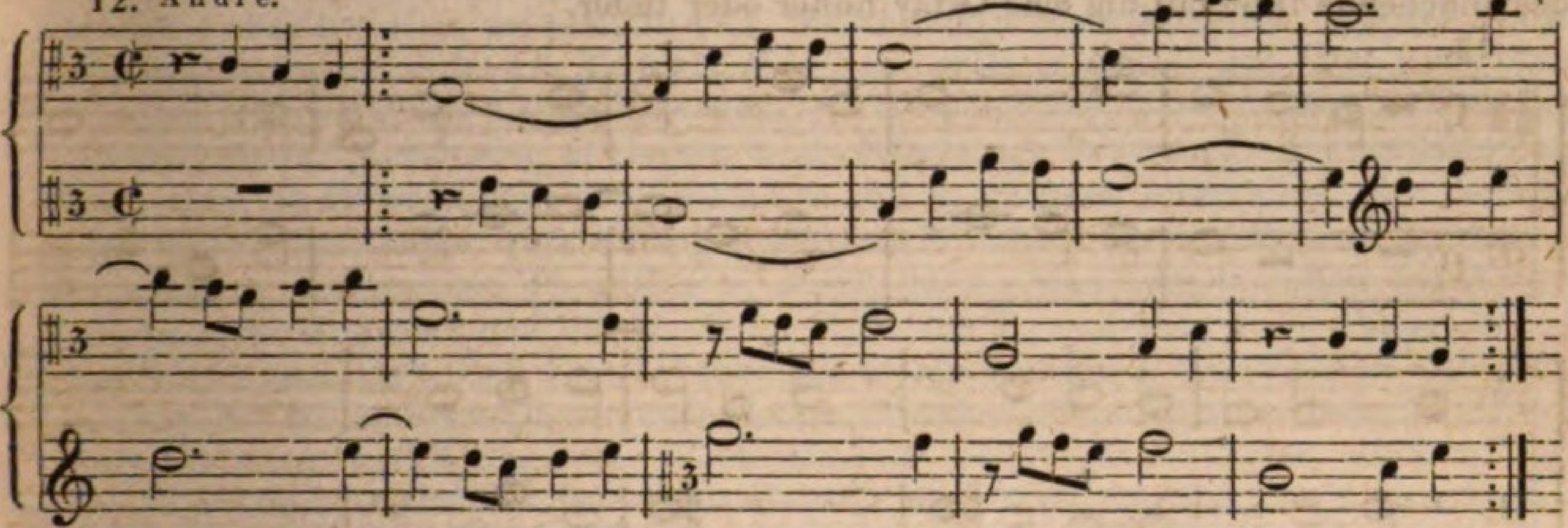
10.



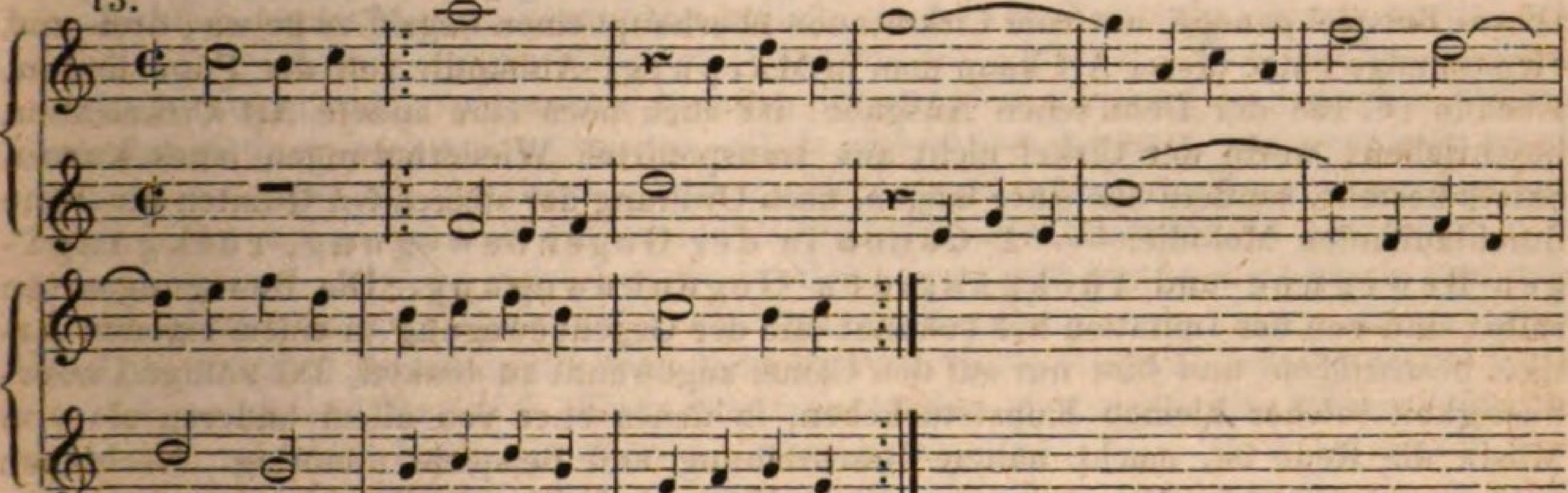
11.



12. André.

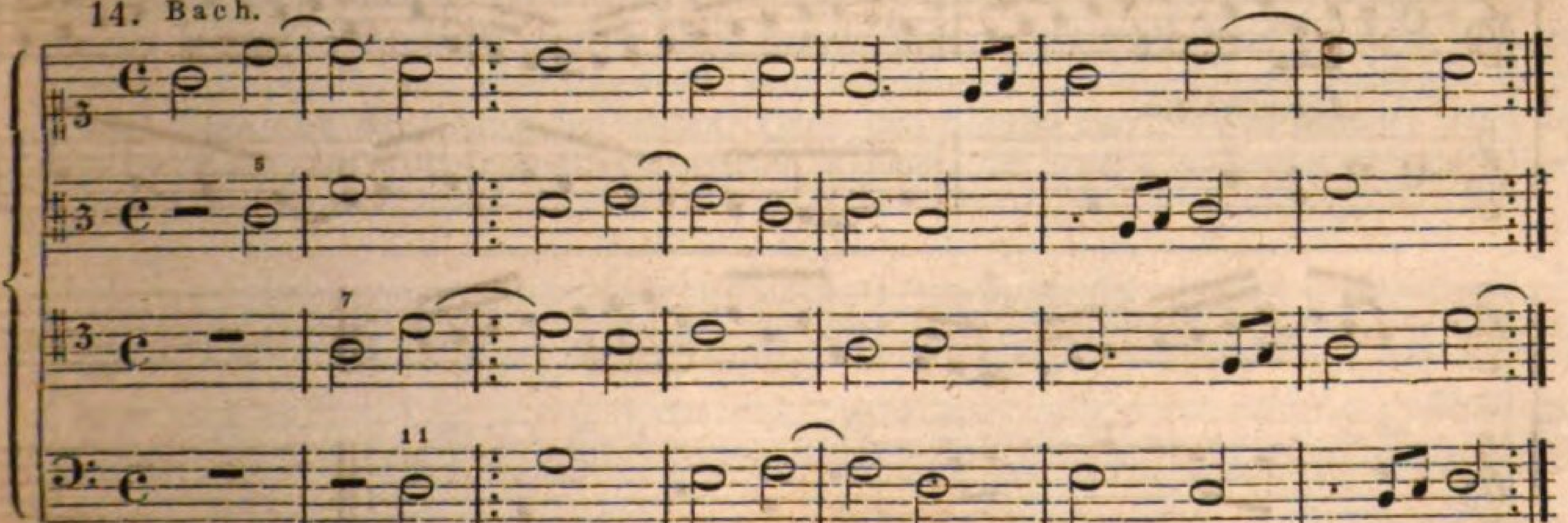


13.



Bei *b*) mehr- als zweistimmigen Canons ahmen alle Stimmen entweder in demselben Intervall oder in verschiedenen Intervallen nach. Im ersten Falle werden sie Canons in gleichen Intervallen, im zweiten vermischte oder Canons in ungleichen Intervallen genannt. Im vermischten Canon kann also der Gesang von der zweiten Stimme z. B. um eine Quint, von der dritten um eine Septime und von der vierten um eine Undecime tiefer imitirt werden. Beisp. 14.

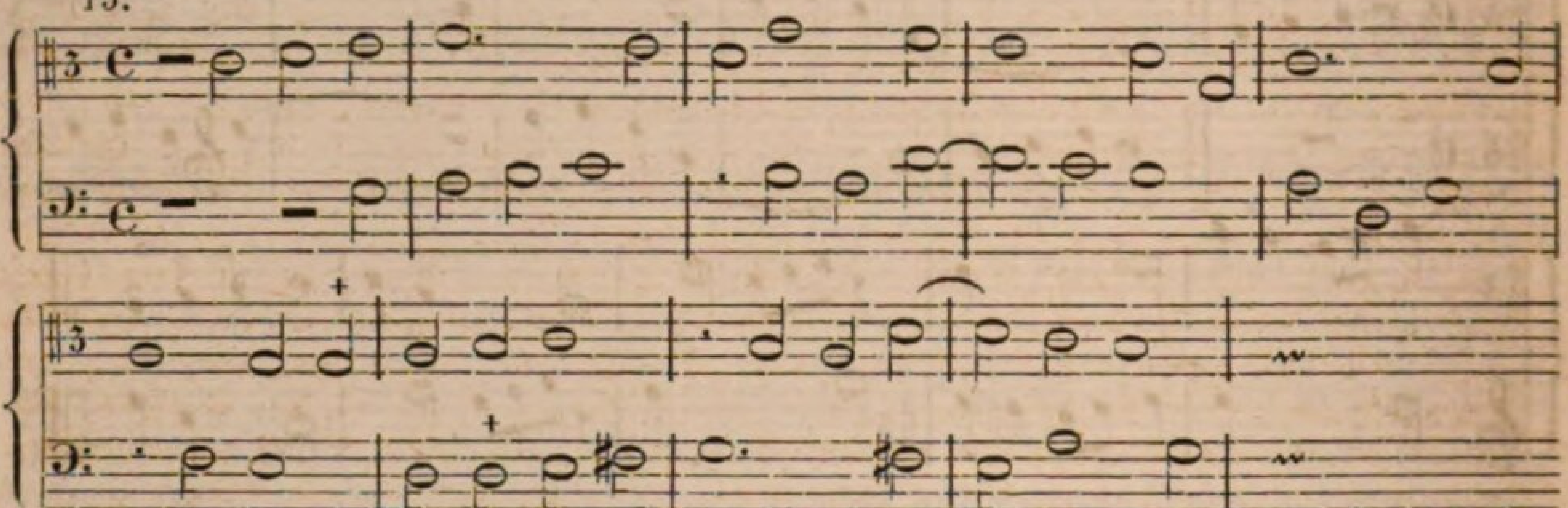
14. Bach.



C. Einige besondere Arten des Canons, von denen einzelne allerdings jedes musikalischen Werthes ermangeln, sind folgende: 1) Der Cirkelcanon (*canon circularis per tonos*), ein unendlicher Canon von solcher Einrichtung, dass er bei jeder seiner Wiederholungen um eine Secund, Terz, Quart oder ein anderes Intervall höher oder tiefer versetzt wird und somit nach und nach alle Transpositionen der Dur- oder Molltonart durchläuft, bis er endlich in die Haupttonart wieder zurückkehrt. Bei Abfassung der

Melodie hat man nur darauf zu sehen, dass sie am Ende in diejenige Tonart, in welche sie transponirt werden soll, gut und fliessend überleite. Hat man über das Intervall, in welchem der Canon den Toncirkel durchlaufen soll, sich entschieden, so ist nichts weiter zu thun, als ihn beständig in demselben Modulationsverhältnisse fortzutransponiren. Am gewöhnlichsten sind die Cirkelcanons in der Quint und Quart. Beisp. 15 ist ein Canon in der Unterquart (von Kirnberger), der Eintritt der neuen Tonart ist durch + angedeutet. Steigt eine Stimme zu tief oder zu hoch, so versetzt man bei der Wiederholung das anhebende Intervall um eine Octav höher oder tiefer.

15.



Dieses Beispiel genüge, um vom Cirkelcanon überhaupt einen Begriff zu geben; drei- und vierstimmige Sätze dieser Art kann man in Marpurg, Abhandl. von der Fuge finden. Ebenda (S. 158 der Dehn'schen Ausgabe) ist auch noch eine andere Art Cirkelcanon beschrieben, worin der Cirkel nicht aus transponirten Wiederholungen eines kurzen Satzes besteht, sondern aus einer langen, nach Ordnung der steigenden Quinten die Töne durchlaufenden Melodie. —— 2) Canon in der Gegenbewegung, rückgängigen Bewegung und rückgängigen Gegenbewegung. Die Bewegungsarten selbst sind von der Imitation her bekannt (die der Gegenbewegung in einem eigenen Artikel beschrieben) und hier nur auf den Canon angewandt zu denken. Die völlige Ueberflüssigkeit solcher kleinen Kunststückchen, in denen eher von allem anderen als von Musik die Rede ist, macht nähere Beschreibung und Beispiele unnöthig. Nachlesen kann man darüber bei Marpurg, a. a. O. S. 159. —— 3) Canon in der Augmentation und Diminution, in der Vergrösserung und Verkleinerung. Die nachahmende Stimme trägt, ebenwie bei der gleichartigen Imitation, den Gesang in Noten von doppeltem oder halbem Zeitwerthe vor. In Beisp. 16 ahmt die Risposta die Proposta in der Vergrösserung und zugleich in der Gegenbewegung nach.

16. Kirnberger.



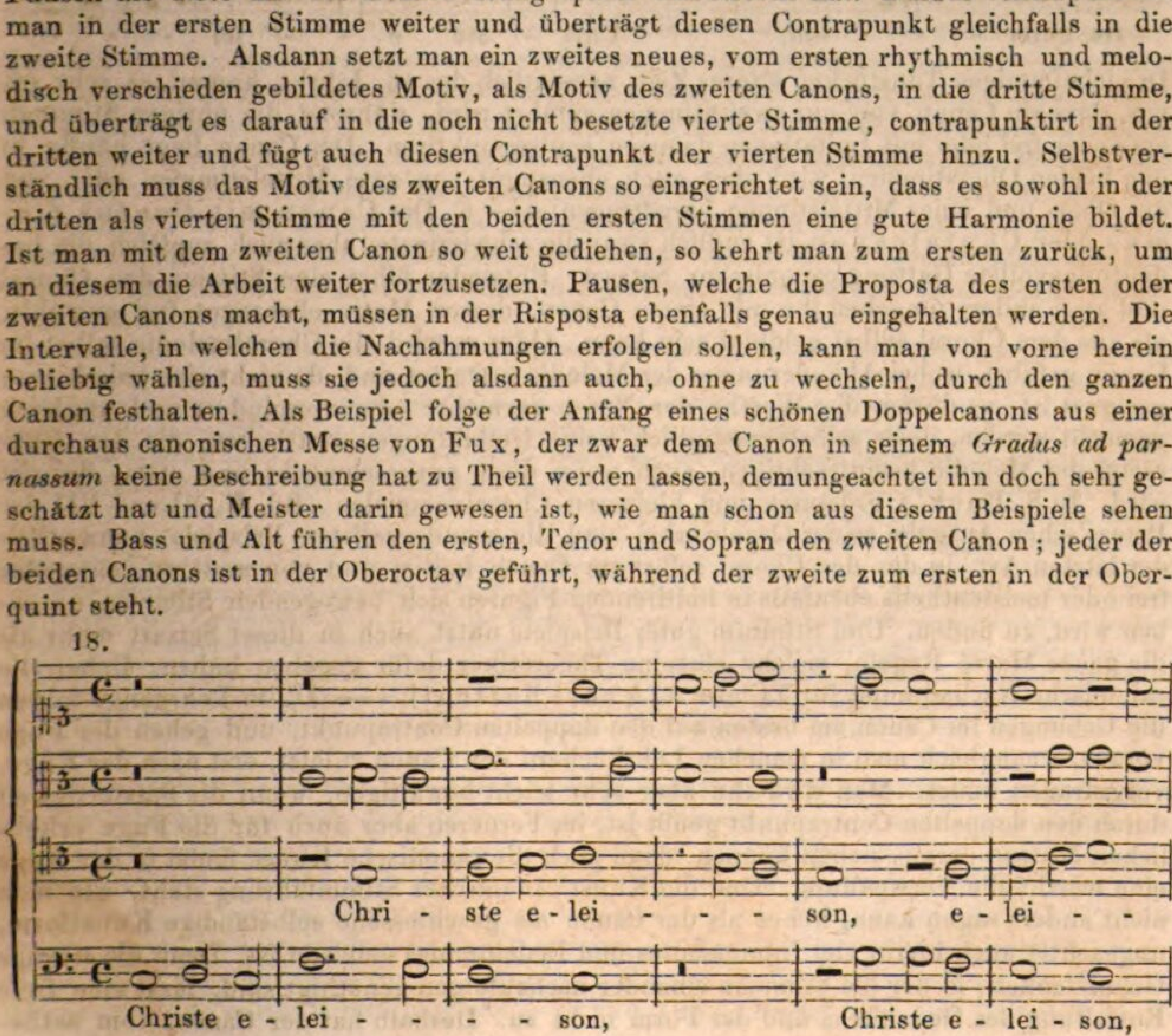
Man sieht, der Gesang ist so eingerichtet, dass er während der Nachahmung in der Vergrösserung zweimal vorgetragen werden kann, indem er sonst nothwendigerweise nicht ausreichen würde, da die Augmentation doppelt so lang ist. Will man dasselbe Beispiel gleich in der Diminution dargestellt haben, so braucht man es nur an der mit + bezeichneten Stelle anzufangen, um die obere Stimme als Verminderung der unteren erscheinen zu lassen. Beisp. 17.

17.



4) Ferner giebt es Canons, in denen entweder die Proposta oder die Risposta, oder beide zugleich terzenweise mitlaufende Nebenstimmen zulassen. Ebenso kommt Imitation in vermischtem Takttheile (*per arsin et thesin*) vor. Der polymorphische (vielgestaltige) Canon lässt mehrere, oft sehr viele, verschiedene Auflösungen zugleich zu, als: Versetzung in Gegen- und rückgängige Bewegung, Augmentation und Diminution, Beantwortungen im Einklange und in anderen Intervallen, mit verschiedenen mehr oder weniger vom Anfang entfernten Eintritten der nachahmenden Stimmen, Hinzufügung terzenweiser Parallelen u. dergl. mehr. Man kann hierüber bei André (Lehrbuch der Tonsetzkunst Bd. II. Abth. II. S. 208 ff.) und Marpurg (Abhandl. v. d. Fuge S. 163) nachlesen. Und über das ebenfalls hieher gehörende Labyrinth s. André, a. a. O. S. 275 ff. In Betreff des musikalischen Werthes solcher Künste bedarf man wohl keiner weiteren Aufklärung. —— 5) Musikalisch weitaus bedeutender, übrigens auch schwieriger herzustellen als jene Künsteleien, ist der Doppelcanon (*canon duplex*). Er besteht aus gleichzeitiger Verbindung zweier verschiedenen Canons in verschiedenen Intervallen, und kann der Form nach endlich, auch unendlich sein. Ausgearbeitet wird solcher Doppelcanon in ganz ähnlicher Weise wie ein einfacher. Man erfindet ein Motiv und schreibt es in die beginnende Stimme, überträgt es alsdann, in dasjenige Intervall versetzt worin es nachgeahmt werden soll, in eine andere Stimme, und zwar nach so viel Pausen als diese mit der Beantwortung später einzutreten hat. Darauf contrapunktirt man in der ersten Stimme weiter und überträgt diesen Contrapunkt gleichfalls in die zweite Stimme. Alsdann setzt man ein zweites neues, vom ersten rhythmisch und melodisch verschieden gebildetes Motiv, als Motiv des zweiten Canons, in die dritte Stimme, und überträgt es darauf in die noch nicht besetzte vierte Stimme, contrapunktirt in der dritten weiter und fügt auch diesen Contrapunkt der vierten Stimme hinzu. Selbstverständlich muss das Motiv des zweiten Canons so eingerichtet sein, dass es sowohl in der dritten als vierten Stimme mit den beiden ersten Stimmen eine gute Harmonie bildet. Ist man mit dem zweiten Canon so weit gediehen, so kehrt man zum ersten zurück, um an diesem die Arbeit weiter fortzusetzen. Pausen, welche die Proposta des ersten oder zweiten Canons macht, müssen in der Risposta ebenfalls genau eingehalten werden. Die Intervalle, in welchen die Nachahmungen erfolgen sollen, kann man von vorne herein beliebig wählen, muss sie jedoch alsdann auch, ohne zu wechseln, durch den ganzen Canon festhalten. Als Beispiel folge der Anfang eines schönen Doppelcanons aus einer durchaus canonischen Messe von Fux, der zwar dem Canon in seinem *Gradus ad parnassum* keine Beschreibung hat zu Theil werden lassen, demungeachtet ihn doch sehr geschätzt hat und Meister darin gewesen ist, wie man schon aus diesem Beispiele sehen muss. Bass und Alt führen den ersten, Tenor und Sopran den zweiten Canon; jeder der beiden Canons ist in der Oberoctav geführt, während der zweite zum ersten in der Oberquint steht.

18.





In vielstimmigen Tonstücken älterer Zeit, namentlich des 16. Jahrh., kommt es sehr oft vor, dass ein Canon von nur zwei Stimmen geführt wird, während die übrigen Stimmen entweder frei oder mit Imitationen dagegen contrapunktiren. Der Canon liegt häufig in den beiden Oberstimmen, wird aber auch ebensogut von zwei Mittelstimmen oder von der Ober- und einer Mittelstimme vorgetragen. —— 6) Der Canon mit *Cantus firmus* oder Choralcanon ist endlich zwar die schwierigste, aber auch zugleich die bedeutungsvollste Gattung canonischer Setzart. Entweder führt eine Stimme den Choral und zwei andere umgeben ihn mit einem Canon, dessen Motiv ebensogut frei gewählt, als aus dem Choral selbst gebildet sein kann. Oder es wird die Choralmelodie selbst im Canon geführt, wobei Abänderungen der Melodie gestattet sind, da nicht eine jede hierzu geeignet ist; es dürfen die Werthe der Noten vermehrt oder vermindert und ungleich gemacht werden, doch selbstverständlich keine Umbildungen statthaben, die den Character der Melodie beeinträchtigen, auch wenn diese ausgeschmückt und etwas figurirt wird. In S. Bach's grösseren und kleineren Choralvorspielen (Bd. V, VI und VII der Peters'schen Ausgabe seiner Orgelwerke) sind die wundervollsten Beispiele, namentlich der letzten Art, in der der Choral selbst im Canon imitirt und von anderen, entweder frei oder meistentheils ebenfalls in imitirenden Figuren sich bewegenden Stimmen umgeben wird, zu finden. Und Studium guter Beispiele nützt auch in dieser Setzart mehr als die ganze Masse Regeln, welche einzelne Theoretiker dafür gegeben haben. Ueber die canonische Nachahmung für 2 Chöre s. A cori battenti. —— *D.* Im Lehrgange folgen die Uebungen im Canon am besten auf den doppelten Contrapunkt, und gehen der Fuge voraus, wenngleich man in manchen Lehrbüchern den Canon zuletzt, erst nach der Fuge, vorgetragen findet. Man wird ihn aber sehr leicht bewältigen, wenn die Satzfertigkeit durch den doppelten Contrapunkt geübt ist, im Ferneren aber auch für die Fuge erheblichen Nutzen daraus ziehen können, denn auch die canonische Kunst findet in der Fuge eine werthvolle Verwendung. Und die Kunst canonischer Stimmführung steht, wie man nicht anders sagen kann, höher als der Canon als geschlossene selbständige Kunstform, ungeachtet auch hierin viel Interessantes und Bedeutendes geleistet ist. Denn die strenge Gebundenheit, in der die Stimmen einander nachzufolgen genöthigt sind, lässt eine freie Entfaltung des Gedankens und der Form nicht zu. Deshalb hat der Canon, vom ästhe-

tischen Gesichtspunkte aus betrachtet, einen immerhin nur beschränkten Kreis, als Ausdruck von Empfindungen, die in sich so fertig und beschlossen sind, dass sie von mehreren Personen in völliger Uebereinstimmung ausgesprochen werden können. Eine ordentliche Entwickelung wie die Fuge hat aber der Canon eigentlich garnicht; in der Fuge ist zwar auch der eine Gedanke das alles Uebrige Bedingende, dennoch aber die ganze Durchbildung eine beiweitem freiere und mannigfaltigere als im Canon. Die volle Uebereinstimmung eben, welche alle Stimmen im Canon beherrschen muss, lässt keine derselben zu einer selbständig individuellen Entfaltung, welche wir doch vom polyphonen Tonsatze ganz besonders fordern, gelangen. Ueberdies ist grosse Geschicklichkeit im Tonsatze erforderlich, wenn die Schwierigkeit der Form wirklich besiegt und ihr der Stempel musikalischer Schönheit und Bedeutung aufgedrückt werden soll. Für die Fuge ergiebt sich eine unzweifelhaft beiweitem höhere ästhetische Geltung als für den Canon. Denn in ihr durchleben wir eine allseitige Entwickelung und Austragung des Gedankens, dessen vollkommene Einheitlichkeit doch wiederum durch die Nachahmung und wesentlich thematische Durchbildung überhaupt aufrecht erhalten bleibt, ungeachtet ein beiweitem freieres Stimmenleben und eine viel bedeutungsvollere Gruppirung der ganzen Form, selbst in der strengsten Art der Fuge, sich entfaltet. Nichtsdestoweniger ist die Kunst des canonischen Tonsatzes von unzweifelhaft grossem Werth, und tüchtige Uebung desselben wird jederzeit grossen Nutzen nach sich ziehen, und schon die wirklichen Meisterwerke, welche in dieser Kunstgattung vorhanden sind, sollten vor Unterschätzung oder gar Verwerfung derselben bewahren. Dass wir in der Praxis der Tonsetzkunst um krebsgängige und Spiegelcanons oder polymorphische Räthsel uns nicht zu bemühen brauchen, bedarf wohl kaum einer weiteren Auseinandersetzung; die Perioden vór und namentlich nach Bach und Händel liebten es mit solchen kleinen Kunststücken mehr als billig sich zu beschäftigen, und namentlich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war die Liebhaberei für künstliche Canons zu einer wahren Manie ausgeartet; möglich dass diese Zeit, da es ihr an Schöpferkraft gebrach, jene beiden Meister im Geiste fortzusetzen, wenigstens an ihre Kunsttechnik sich halten und versuchen wollte diese zu überbieten, dabei aber, statt jene zu erreichen geschweige denn zu übertreffen, mehr als zu oft in kleinliche Aeusserlichkeit verfiel. Man halte sich daher an die einfacheren Arten des Canons, die auch mit wirklich kunstmässigem Werthe sich herstellen lassen, und achte mehr auf gesangreiche und ausdrucksvolle Melodie und klangvolle Harmonie als auf Gegen- und krebsgängige Bewegung oder polymorphische Verwandlungen. Von den künstlichen Gattungen verdienen nur der Doppelcanon und der Choralcanon eine sorgfältige Pflege, in diesen eine Meisterschaft zu erreichen ist der Mühe schon werth.

Literatur: J. M. Bononcini, *Musicus practicus*, Stuttgart 1701, S. 83 ff; Paolucci, *Arte pratica di Contrappunto*, Venezia 1765, Tom. I. S. 158, Tom. II. S. 116. — Marpurg, Abhandl. v. d. Fuge (Ausg. von S. W. Dehn, Leipzig 1858) behandelt den Canon mit grosser Ausführlichkeit; A. Werckmeister giebt im Anhange zur *Harmonologia musica* (1702) gute Anweisungen für den doppelten Contrapunkt und die Verfertigung der *Fugae ligatae* (Canons); Stölzel, Practischer Beweis wie aus einem Canon deren mehrere zu machen sind, 1725; Kirnberger, Kunst des reinen Satzes Th. II Abth. II und Th. III (Berlin und Königsberg 1777 und 1779) an verschiedenen Stellen. Albrechtsberger, Anweisung zur Composition (Leipzig 1790) S. 380. (Neuer Abdruck mit einigen nicht wesentlichen Zusätzen in „Albrechtsbergers sämmtliche Schriften, herausgegeben von Seyfried", Wien 1829).— Cherubini, Cours de Contrepoint etc. (Leipzig, franz. und deutsch), S. 70, bietet nicht viel über den Canon, enthält aber auf S. 75 ff. einen achtstimmigen canonischen, im vierfachen Contrapunkt gearbeiteten und umgekehrten Satz, in dem der zweite Chor den ersten in der Gegenbewegung imitirt (*a due cori battenti*). Am ausführlichsten unter den Neueren hat André den Canon erklärt, die ganze zweite Abth. des zweiten Bandes seines Lehrbuches der Tonsetzkunst (Offenbach 1838) handelt davon. J. C. Lobe, Lehrbuch der Composition Bd. III (Leipzig 1860); S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, Canon etc. (Berlin 1859); E. F. Richter, Lehrbuch der Fuge (Leipzig 1859); H. Bellermann, der Contrapunkt etc. (Berlin 1862) S. 285 ff.

Canon (*Canone*) *aenigmaticus*, *enimmatico*, Räthselcanon; — *al sospiro*, dessen Stimmen eine nach der anderen immer nur um eine Viertelpause später einsetzen; — *aperto* oder *resoluto*, *in partito*, offener oder aufgelöster; — *cancrizans*, krebsgängiger; *cancrizans motu contrario*, in verkehrt rückgängiger Bewegung; — *chiuso*, *in corpo*, *clausus*, geschlossener; — *circularis per tonos*, Cirkelcanon; — *in Epidiapente*, in der Oberquint, *in Epidiatessaron*, in der Oberquart etc. — *finitus*, ein endlicher; — *in Hypodiapason*, in der Unteroctav, *in Hypodiatessaron*, in der Unterquart etc. — *infinitus*, *perpetuus*, ein unendlicher; —

per arsin et thesin, im vermischten Takttheile; — *per augmentationem* oder *diminutionem*, in der Vermehrung oder Verminderung; — *polymorphus*, ein vielgestaltiger.

Canones, Gesänge der griechischen Kirche, welche ausser den Psalmen gesungen werden und nach dem ihren Inhalt ausmachenden Gegenstand in verschiedene Classen getheilt sind. Einige handeln von der Auferstehung, andere vom Leiden Christi, noch andere von Artikeln der Glaubenslehre. Schöttgen, Antiquitätenlexikon; Walther.

Canonik; mathematische Klanglehre. Diejenige musikalische Hülfswissenschaft, welche mit der Eintheilung, den Maassen und Verhältnissen der Klänge sich beschäftigt. Ehedem, als das Material der Tonkunst noch nicht völlig geordnet, das heisst noch nicht so eingerichtet war, dass man alle Tonarten mit gleicher Befriedigung des Gehöres gebrauchen konnte, musste diese Wissenschaft, zu der Pythagoras (um etwa 500 v. Chr.) den ersten Grund gelegt hat, für die Tonkunst und deren Ausübung von beiweitem grösserer Wichtigkeit sein als heute, nachdem bereits geleistet ist, was mit Hülfe derselben vollbracht werden konnte, und wir mit unserem Tonsystem ganz zufrieden sein dürfen. Geraume Zeit hindurch und bis Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde sie als ein Haupttheil der gesammten Tonwissenschaft betrachtet, und so gewiss sie dieses für uns nicht mehr sein kann, wird man doch über den vormals ihr eingeräumten Vorzug nicht erstaunen, wenn man bedenkt, dass nur mit Hülfe dieser Wissenschaft das anfangs noch sehr unvollkommene Tonsystem nach und nach jener allseitigen practischen Brauchbarkeit, welche es heutzutage auszeichnet, entgegengeführt werden konnte. In der That haben Jahrhunderte hindurch Männer, die sicher nicht zu den untergeordneten Geistern zu zählen sind, diesem Gegenstande die grösste Aufmerksamkeit zugewendet. Indessen, was hierin ehedem zu viel geschah, geschieht gegenwärtig zu wenig, und diese Wissenschaft, wodurch nicht allein mancher die Tonverbindung betreffende Gegenstand sich erklären lässt, sondern die insbesondere auch beim Bau der musikalischen Instrumente von grossem Nutzen ist, wird jetzt ganz vernachlässigt, von manchen durchaus verurtheilt und als nur pedantischen Köpfen eigene Grillen verachtet. Aber wenn man auch für den Augenblick wirklich nicht einsehen kann, welchen ferneren Einfluss auf eine etwaige Verbesserung des Tonsystems die Canonik gewinnen möchte, da wir sowohl das reine Quintsystem als auch alle Arten ungleichschwebender Temperaturen hinter uns haben, so ist sie nichtsdestoweniger hochzuschätzen für das was sie ehemals geleistet hat. — Näheres über die Verhältnisse unseres jetzigen Tonsystems zu der reinen Quintbestimmung und den verschiedenen Arten Temperaturen erfährt man aus dem Artikel Temperatur; im ferneren ist das Nothwendigste über die einzelnen, die Tonberechnung betreffenden Gegenstände unter Verhältniss — Addition — Reduction — Subtraction — Vergleichung — Theilung — und Verbindung der Verhältnisse gegeben. Ebenso sind die nur in der Canonik vorkommenden Intervalle Comma, Diesis, Limma etc., sowie die Unterschiede des grossen und kleinen Ganzen und Halben Tones in den gleichnamigen Artikeln erklärt.

Canoniker (*canonici*), ein Name der Pythagoräer, das heisst, der den Lehren des Pythagoras anhängenden griechischen Musiktheoretiker, welche gleich ihm behaupteten, dass ein vollkommener Zusammenhang der Töne unter einander nur allein mit Hülfe der Canonik oder mathematischen Klanglehre aufgefunden werden könne. Bei Beurtheilung von Tonverhältnissen trauten sie mehr den Messungen am Monochord und der Berechnung als dem Ohre. Ihnen gegenüber standen die *Musici* oder *Harmonici*, nämlich die speciell so genannte Secte des Aristoxenus, welche die Messungen und Rechnungen der *Canonici* verwarfen und nur auf das Ohr und dessen Erfahrungen sich beriefen, nach dieser Richtung aber ebensogut zu weit gingen wie die Canoniker nach der ihrigen. Ueberdies rechneten auch die Aristoxener, da sie keineswegs nur als practische sondern auch als wissenschaftliche Musiker gelten wollten, kaum weniger als die Pythagoräer, wennauch auf andere Art. S. Forkel, Gesch. I. 360.

Canonisch, Canonische Imitation, die genaue Nachahmung eines Gesanges durch eine zweite, etwas später eintretende Stimme; s. Nachahmung.

Canson redonda, Runde (*Rondo*). Eine Art Singgedicht der Troubadours, in welchem der letzte Vers jeder Strophe als erster Vers der folgenden wiederholt wurde, so dass alle Strophen wie Glieder einer Kette ineinandergehängt waren.

Cantabile, singend, sangbar, gesangreich, nennt man solche melodische Sätze, die durch einen abgerundeten fliessenden Zusammenhang ihrer Tonschritte, durch besondere Biegsamkeit des ganzen Tonganges sich auszeichnen, und den Eindruck des rein Unmittelbaren und Unwillkürlichen machen, als könnten sie nur so wie sie sind und nicht anders sein. Sowohl in dem harmonischen Flusse ihrer Tonschritte als auch in der natürlichen, ursprünglichen, anscheinend durchaus kunstlosen Art ihres ganzen Habitus, welche darum noch keineswegs die tiefste Innigkeit und den bedeutendsten Ausdruck ausschliesst, jederzeit aber als Product eines wahren und lebhaften Gefühles erscheinen wird, liegt das was man Sangbarkeit nennt. Der Sänger kann solche sangbare Partien ohne viele Vorbereitung, hinsichts des Treffens der Intervalle sowohl als der Auffassung des Inhaltes, leicht ausführen; nicht als ob die Intervallenschritte auch immer nur die allereinfachsten und fasslichsten wären, sondern im wesentlichen, weil Tongang und Ausdruck, als treffende klare Aussprache eines wirklich lebhaft Empfundenen, so naturgemäss wahr und harmonisch, daher bei aller etwaigen Bedeutsamkeit doch so leicht anschaulich erscheinen, dass derartige Sätze dem Sänger gleichsam wie von selbst in die Stimme fliessen. Die durch die charactervolle Unmittelbarkeit der ganzen melodischen Gestaltung nach bestimmter Richtung hin und in bestimmter Weise erfolgte Anregung seines Tongefühles hilft ihm über etwaige Schwierigkeiten der Intonation und des Vortrages unvermerkt hinweg (s. Melodie). — Mögen mit *cantabile* bezeichnete Sätze für Singstimmen oder Instrumente geschrieben sein, sie verlangen stets einen fliessenden, natürlichen und dabei durchaus gebundenen Vortrag, sowie mässige Klangstärke und keine zu scharfen Contraste. Kommt der Ausdruck ohne ein das Zeitmaass näher bestimmendes Wort als Ueberschrift eines Tonstückes vor, so zeigt er, ausser der eben bemerkten Vortragsart, jederzeit auch eine mässig langsame Bewegung an.

Cantarella, s. Chanterelle.

Cantare il Maggio, das Maisingen bei den Italienern. S. Maggiolate.

Cantate, *Cantata* (*cantare* singen; Singgedicht, Singstück). Eine zur Vocalmusik gehörende Gattung von Tonwerken, und zwar, dem gewöhnlichen gegenwärtigen Begriffe nach, ein mehrsätziges, aus Chören, Arien und Recitativen bestehendes und vom Orchester begleitetes Vocalwerk. Diesem Begriffe entspricht aber nur eine und zwar die jüngste Art der Cantate, nämlich die aus Bach's Kirchenmusiken her bekannte Grosse Cantate, der aber noch zwei andere wesentlich von ihr verschiedene Arten voraufgegangen sind, wodurch der Allgemeinbegriff dieser Formgattung etwas schwierig zu bestimmen wird. Beziehentlich auf die verschiedenen Entwickelungsstadien findet man sie bei dem einen Schriftsteller als ein kleines einstimmiges lyrisches, bei einem anderen als ein langes dramatisirendes, und bei einem dritten als ein mit dem Oratorium fast identisches Tonwerk erklärt; bald erscheint sie als ein vom Liede oder der Ode nicht viel sich unterscheidendes Tonstück, bald und vorzugsweise als lyrisch in dramatischer Form, mit oder ohne Beimischung epischer Elemente; rein einstimmig ebensogut wie mehr- und vielstimmig, desgleichen einsätzig oder von odenartig wechselnder Bewegung; meist aber für eine und mehrere Stimmen abwechselnd und in mehrere Sätze von verschiedener Art (Chöre, Arien, Duette, Recitative) getheilt. — Alle Arten der Cantate haben, neben dem dass sämmtliche von Instrumenten begleitet werden, Dichtungen lyrischen Inhaltes mit einander gemein. Ungeachtet sie, wenn rein einstimmig, wenigstens in dramatisirenden Ausdruck, und wenn von grösserer Anlage und mehrstimmig, in ganz dieselben dramatischen Einzelformen sich kleidet wie das wirkliche musikalische Drama, so bleibt doch zwischen diesem und der nur dramatisirenden Cantate immer der wesentliche Unterschied: die Empfindungen und deren Ausdruck im wirklichen musikalischen Drama wurzeln stets in wirklichen, oder als wirklich gedachten Handlungen — gleichviel ob diese auf der Bühne (Oper) oder nur singend (Oratorium) dargestellt werden — und sind stets durch das Wesen einer bestimmten handelnden oder leidenden Person bedingt. Die Cantate hingegen drückt nur Empfindungen aus, die entweder durch Schilderungen von Handlungen anderer, oder durch grosse Ereignisse, Heldenthaten, Naturschauspiele selbst, oder durch Betrachtungen über die göttliche Herrlichkeit, sittliche Gegenstände und andere Dinge von Gehalt veranlasst werden. Die Cantatendichtung entnimmt ihre Stoffe allen Gebieten und Zeiten, sowohl überirdischen als irdischen, der christlichen Religion oder der heidnischen Götterlehre, der Heldensage und anderen geschichtlich

hervorragenden Begebenheiten, und ebensogut der entferntesten Vergangenheit als der Gegenwart. Das Verherrlichen bedeutender Ereignisse oder Personen ist ihre wesentlichste Aufgabe; und auch nur Vorstellungen von bedeutenden Dingen sind im Stande, Gefühl und Phantasie in solchen Schwung zu setzen, dass sie zur dramatisirenden Ausdrucksweise sich veranlasst sehen. Uebrigens ist die Lyrik, schon weil sie auf eben erwähnte Art angeregt wird, keineswegs mehr so rein persönlich wie im Liede, sondern bereits allgemeinerer Natur und objectiver auf etwas ausserhalb der eigenen Person Liegendes, das für Viele Bedeutung hat, gerichtet. — Zuweilen werden Oratorium und Kirchencantate als zusammengehörend, jenes unter dieser mitbegriffen, angesehen, — ein Missverständniss, welches aus der Schwankung der Begriffe und dem Verkennen beider Gattungen von Tonwerken entspringt. Manche Oratorien nähern sich zwar der Cantate, sofern ihnen nicht wirkliche fortschreitend sich entwickelnde Handlungen und Ereignisse unterliegen[1]), sondern indem sie auch nur als in dramatische Form gekleidete Kundgebungen lyrischer, durch grosse Thaten, Wunderwerke etc. der göttlichen Macht erweckter Gefühle anzusehen sind (Messias). Und wiederum kommen mit der Benennung Kirchencantate Werke vor, die der Breite und Umfänglichkeit nach dem Oratorium sich nähern. Einzelner hinüberspielender Exemplare wegen fallen aber zwei sonst getrennte Gattungen noch nicht zusammen; übrigens nehmen es die Componisten selbst nicht immer genau mit den ihren Werken eigentlich zukommenden Gattungsnamen, daher sie denn selbst mit dazu beigetragen haben, manche Formbegriffe noch schwankender und unbestimmter zu machen. Das Oratorium aber ist erstlich keine speciell kirchliche, sondern eine durchaus eigene, zwischen Kirchlichkeit und Weltlichkeit die Mitte haltende Kunstgattung, zwar von biblisch geschichtlichem Inhalte, aber von weit mehr auf Seiten der dramatischen als kirchlichen Musik stehendem Stile, welcher keineswegs, wie doch die Kirchenmusik, Darstellungen menschlicher Leidenschaften ausschliesst, überhaupt eine eigene Stilgattung für sich ausmacht, die man nicht anders als Oratorienstil nennen kann, und welche von der, namentlich in den Chören mehr zum kunstreichen Motettenstil neigenden Schreibart der Cantate wesentlich abweicht. Zweitens enthält es doch für gewöhnlich die Ereignisse und Handlungen selbst (wennauch in nur gedachter, nicht sichtbarer Gegenwart), die Cantate hingegen nur die durch solche erregten lyrischen Empfindungen. Personen von Namen und Character, wie im Oratorium, giebt es in der Cantate nicht; höchstens gelangt hier die Personification etwa bis zur »frommen Seele« in der Kirchencantate, die aber nichts ist, als nur eine die Gefühle und Anschauungen der Gemeinde repräsentirende Stimme. — Nach Hauptmomenten der Entwickelung unterscheiden wir drei Arten der Cantate, nämlich die rein einstimmige, odenartige; die bereits an mehrere Personen vertheilte Kammercantate; und die mit Chören und voller Instrumentalmusik verbundene Grosse Cantate. Einer weiteren Scheidung in geistliche und weltliche bedarf es kaum, denn wesentliche äusserlich formale Unterschiede ergiebt diese Theilung nicht, die innere Verschiedenheit aber versteht sich von selbst. Doch haben geistliche und weltliche Cantaten hinsichts des Stiles mit einander gemein, dass er bei beiden ins Grossartige und Prächtige geht, weil beide doch immer eine Verherrlichung oder Feier zur Absicht haben. Auch die Trauercantate zeichnet sich durch Pathos aus und verschmäht eine wirksam dramatisirende Form im Ganzen keineswegs. Imgleichen lieben, wie schon soeben angedeutet, alle Arten Cantaten den kunstvollen Satz und haben hierin den Einflüssen des Madrigals und der Motette, obgleich jenes wesentlich mit durch die Kammercantate verdrängt wurde, sich nicht entziehen können. Eine übergrosse Ausdehnung dürfen sie nicht gut annehmen, indem die meisten Cantaten doch mehr durch besondere Gelegenheiten (Festlichkeiten etc.) hervorgerufene als rein auf sich gestellte Werke sind, daher für sich allein eine gar zu lange Zeit nicht beanspruchen dürfen. Die einzelnen Sätze aber, namentlich die Chöre, haben gewöhnlich eine gewichtige und voll entwickelte Form von kunstreich contrapunktischer Durchbildung, ähnlich der alten Motette, an die man sich überhaupt erinnert zu haben scheint, als man den Chor in die Cantate aufnahm. Denn die Chöre auch in der Cantate pflegen weniger dramatisches Wesen zu haben, schon die künstlich contrapunktische Behandlungsweise entspricht einem solchen nicht, und wenn man den Chor auch herübergenommen hat, um die ganze äussere Form im dramatischen Sinne abzurunden und zu vervollständigen, so

1) Denen darum aber noch nicht etwa der ideale Zusammenhang fehlt.

schloss man sich in Betreff seiner inneren Durchbildung, namentlich in der Kirchencantate, doch unwillkührlich der Motette an; das dramatische Element der Cantate liegt mehr in der ganzen Form, dem Wechsel von Recitativen, Arien und Chören, als speciell in den letzteren. — Ursprünglich stammt die Cantate aus Italien; ihre Entstehungszeit fällt bald nach Befreiung der Einzelmelodie aus der Mehrstimmigkeit, als man nach bestimmterem Ausdruck durch Einzelgesang zu streben angefangen hatte, also bald nach Erfindung der Monodie um 1600. Wer die ersten Cantaten überhaupt geschrieben hat, scheint nicht bestimmt zu sein; eine venetianische Tonkünstlerin, Barbara Strozzi, gab um 1653 *Cantate, Arie e Duetti* heraus, in deren Vorwort sie die Erfindung solcher mit Recitativen und Arien untermischten Solosätze für sich in Anspruch nimmt. Burney erklärt aber, in dem um 1638, also bereits 15 Jahre früher erschienenen Werke *Musiche varie a voce sola* des Dichters und Componisten Benedetto Ferrari das Wort *Cantata* über einer kurzen erzählenden lyrischen Poesie zuerst gefunden zu haben. Für den Erfinder der mehrsätzigen und mehrstimmigen Kammercantate gilt Carissimi, der auch dem Recitativ einen leichteren und fliessenderen Gang verlieh und es dem natürlichen Redeaccente näher brachte, ferner mit der Motette Instrumentalmusik verband und in die Kirche einführte, und von 1635—1672 zu Rom in hohem Ansehen stand. Doch soll er seine Cantate nur auf geistliche Texte für die Kirche angewendet, sein Schüler Marc Antonio Cesti sie aber auch auf das Theater übertragen und in sehr grosser Anzahl componirt haben. Die Kammercantate ist alsbald sehr beliebt geworden und hat dem Madrigal vielen Abbruch gethan. Die erste der drei vorhin genannten Arten, die rein einstimmige Cantate, haben wir uns als eine Art durchcomponirter Ode zu denken, einem lyrischen Texte dramatisirenden Ausdruck verleihend, aber nicht so abgeschlossen in einer Stimmung verharrend wie das Lied, sondern reicher an bestimmter ausgeprägten Nebenstimmungen und wechselnden Bildern des Ausdruckes, wodurch der an sich lyrische Stoff doch eine Art innerer dramatischer Entwickelung durchmacht und auch äusserlich Veranlassung zur Theilung in mehrere Sätze oder Gruppen von verschiedener Bewegung gegeben ist: etwa wie im Liederkreise, nur mehr dramatisirend, Gesang mit recitirenden und ariosen Partien abwechselnd. In der Kammercantate sind Ausdrucksmittel und Form erheblich erweitert und bereichert durch das Zusammentreten mehrerer Solostimmen, die jedoch, wie schon erinnert, keine Personen sondern nur Stimmen sind. Aber in solcher mannigfaltigeren Gruppirung mehrerer Stimmen entfaltet sich ein höheres dramatisches Leben, indem Arie und Recitation mit mehrstimmigen Solosätzen wechseln können. Diejenigen Cantaten, in denen eine Arie zu Anfang, in der Mitte und am Ende stand, scheinen am meisten beliebt gewesen zu sein; andere fingen auch mit einem Recitativ an und haben ebenfalls eine gute Wirkung gemacht. Uebrigens hatte die Kammercantate, ungeachtet aller dramatischen Absicht und Haltung, noch nichts von der Instrumentalpracht der späteren Grossen Cantate, sondern war eigentlich rein Gesangstück, nur von Bass und Clavier begleitet. Ihr Stil war, ungeachtet des freieren Ausdruckes in der Melodie, kunstvoll. Als nun zur Kammercantate noch der Chor und volle Instrumentalmusik hinzutraten, entstand die Grosse Cantate, welche in der Kirchenmusik zu Bach's Zeit in vollster Blüthe stand und in unglaublicher Menge auf die Feste des Kirchenjahres, und ausserhalb der Kirche zur Feier bedeutenderer Ereignisse, componirt worden ist, und in der wir auch das Händel'sche Anthem, nur unter anderem Namen und mit dem Unterschiede, dass dieses nur der Kirchenmusik angehört, im wesentlichen wiedererkennen. Diese Grosse Cantate besteht jetzt noch, die Kammercantate aber hat sich in die Grosse Cantate und Oper aufgelöst und ist (seit etwa 1750) aus der Compositionspraxis gänzlich verschwunden. Uebrigens sind wir in neuerer Zeit bei länger andauernden Vocalwerken so sehr an die Schwerpunkte des Chores gewöhnt, dass es die Frage ist, ob wir an der Kammercantate, von aller Schönheit die sie im einzelnen entfalten kann abgesehen, im Ganzen noch Wohlgefallen finden würden.

Cantate amorose, Cantaten, deren Texte von Liebessachen handeln; — *morali*, von einem der Sittenlehre angehörenden Inhalte; — *spirituali*, geistliche.

Cantatina, Cantatille, eine kleinere Art der (in voranstehendem Artikel beschriebenen) Cantate, in allen wesentlichen Punkten mit dieser übereinkommend, nur durch kleinere Form und mindere Ausführlichkeit aller einzelnen Theile und Sätze sich unterscheidend. Von Instrumenten begleitet ist sie ebenfalls.

Cantica mixta, *neutralia*, solche alte Kirchengesänge, die im *Tonus mixtus* sich bewegen, d. h., wenn sie eigentlich einem authentischen Tone angehören, den unteren Theil von dessen plagalischem Nebentone, und wenn sie einem plagalischen Tone angehören, den oberen Theil von dessen authentischem Hauptone berühren. S. Ambitus; Tonart II Anm. 5.

Canticum, ein geistlicher Lobgesang, Hymnus. — *Cantica majora* (*evangelica*) hiessen die drei *Cantica* aus dem Neuen Testament, nämlich der Maria: *Magnificat anima mea;* des Zacharias: *Benedictus Dominus;* und des Simeon: *Nunc dimittis servum.* Diese werden in der katholischen Kirche täglich angestimmt; der erste in der Vesper, der zweite in der Metten und der dritte in der *Completorium* genannten Betstunde. Aus dem Alten Testament hatte man sieben kleinere *Cantica* (*minora*), die auf die sieben Tage der Woche vertheilt sind. Vergl. Bonae *opp.* S. 847, 848. Sämmtliche gehören zum Psalmengesange. Die grösseren werden sammt ihren Antiphonen langsamer, höher und feierlicher gesungen als die kleineren und die gewöhnliche Psalmodie. — *Cantica graduum*, Stufen- oder Staffelgesänge, s. Graduale.

Cantilene, *Cantilena*, ein liedartiges kurzes Tonstück für Gesang, zuweilen auch eine kleine einstimmige Cantate; desgleichen eine als besonders gesangreich hervortretende Melodie in einem grösseren Tonstücke.

Canto, *cantus*, ein Gesang; in einem mehrstimmigen Tonstücke die wesentlich hervorstechende Melodie, daher auch die später, zum Unterschiede von *Canto* schlechthin, Discant genannte Sopranstimme. Näheres s. Discant. — *Canto fermo*, der feste Gesang, s. Cantus firmus; Gregorianischer Gesang; — *semplice*, der Choralgesang; — *misurato*, *figurato*, ein mensurirter oder Figuralgesang.

Cantor, der allgemeinen Bedeutung nach ein Sänger; insbesondere der Vorsänger einer Kirchengemeinde (auf Dörfern und in kleinen Stadtgemeinden insgemein zugleich Schulmeister, Organist, auch Küster). Das Amt des Vorsängers schreibt sich aus den ältesten Zeiten der christlichen Kirche her, wie aus manchen dasselbe betreffenden Verordnungen der apostolischen Constitution hervorgeht. Als die Gemeinden sehr zahlreich wurden, konnte durch die Vereinigung so vieler im Gesange ungeübten Stimmen die Andacht leicht eher gestört als gefördert werden, deshalb wurde die Anstellung ordentlicher Sänger nothwendig. Anfänglich waren es junge Geistliche (*Cantores canonici*), die von erhöhtem Pulte aus die Lieder aus den Gesangbüchern intonirten. Im 4. Jahrhundert wurden schon besondere *Cantores* angestellt, die aber nicht ordinirt waren, während im 5. Jahrh. sowohl die *Cantores* als *Lectores* unter die *Clericos ecclesiasticos* gezählt wurden. Die erforderliche Ausbildung solcher Sänger rief die Sängerschulen (s. Cantorat) hervor. Mit dem Amte des *Lector* (Vorleser) scheint das des *Cantor* nur im 3. Jahrhundert, später nicht mehr, vereinigt gewesen zu sein. — An Domen und Hauptkirchen, die einen festen Kirchenchor haben, führt der Sängermeister oder Kirchencapellmeister, der diesen Chor unterrichtet und die Kirchenmusiken leitet und immer ein Tonkünstler von Distinction ist, ebenfalls häufig den Titel *Cantor*.

Cantorat, eine Anstalt, in der junge Leute im Gesange und speciell im kirchlichen Gesange unterrichtet werden, eine Sängerschule. Meist waren solche Sängerschulen in älteren Zeiten in Klöstern oder an Bischofssitzen zu finden, oder sie hingen mit Gelehrtenschulen zusammen, in denen die Zöglinge dann auch in den Wissenschaften unterrichtet wurden. Sie pflegen zugleich Alumneen zu sein, in denen die davon Alumnen genannten Schüler mit Wohnung und Kost versorgt, dafür aber als Kirchenchor in derjenigen Kirche, zu welcher die Schule gehört, verwendet werden. Der Gesanglehrer und Sängermeister (Capellmeister) eines solchen Kirchenchores heisst Cantor, das von ihm verwaltete Schul- und Kirchenamt Cantorat. Auch das Amt des Vorsängers in solchen Kirchen, die keinen Chor haben, wird Cantorat genannt. — Sängerschulen entstanden jedenfalls schon sehr frühe, ohne Zweifel mit Beginn der Organisation des Kirchengesanges und als man in den grösser gewordenen Gemeinden geübter Sänger als Vorsänger bedurfte. Papst Sylvester (zwischen 314 und 325) hält man für den ersten Stifter einer solchen Sängerschule; sie gehörte der Stadt, ihre Zöglinge wurden an Festtagen von den verschiedenen Kirchen gemeinschaftlich gebraucht, um bei den heiligen Handlungen in der Messe zu singen. Ihr Vorgesetzter hiess *Primicerius* oder *Prior Scholae Cantorum*, sein Amt war ein sehr angesehenes. Meist wurden in allen alten Sängerschulen Knaben von sehr jungen

Jahren aufgenommen und neben dem Gesange auch in religiösen Dingen und einigen anderen Wissenschaften unterrichtet. Nachher soll Hilarius (461—467) eine Gesellschaft von Clerikern gegründet haben, die in der Stadt herumzogen, um bei den Stationen die kirchlichen Handlungen zu vollziehen und dabei zu singen. Gregor der Grosse (591—604) stiftete zu Rom eine Sängerschule, in der Knaben im Singen, Lesen und in der Religion unterwiesen wurden; er übermachte ihr zwei Wohnungen, eine unter den Stufen der Peterskirche, die andere nahe beim Lateran, und versah sie auch sonst noch mit Einkünften. Die Sänger wurden bis zum Range der Subdiakonen befördert und die Primicerien standen in sehr hoher Achtung, wurden später sogar bei Papstwahlen zugelassen (Gerbert, *de cantu* I. 295). Diese Schule Gregor's fand vielfache Nachahmung. Römische Gesangweise und römische Sänger erlangten eine solche Berühmtheit, dass man nicht nur häufig nach Rom zog, um in dieser Kunst sich auszubilden, sondern dass auch Bischöfe aus verschiedenen Ländern römische *Cantores* kommen liessen, um den Gesang in ihren Klöstern einzurichten oder zu verbessern. Gregor sandte römische Sänger zu solchem Zwecke in verschiedene Kirchen des Abendlandes, ebenso Vitalian. Bonifacius († 754) stiftete Gesangschulen an Bischofssitzen und in Klöstern, zu Fulda 744, später zu Eichstädt und Würzburg. Die Klöster zu Reichenau und St. Gallen wurden bald nach ihrer Gründung Blüthestätten des Gesanges, namentlich gelangte die Sängerschule zu St. Gallen zu grossem Rufe durch Roman und später durch Notker Balbulus. Karl der Grosse errichtete an seinem Hofe eine Schule, worin neben Wissenschaften namentlich die Tonkunst gelehrt wurde; er selbst war wiederholt in seiner Singschule anwesend und half den Lehrern beim Unterrichte. Ferner blüheten die Gesangschulen zu Metz, Soissons und andere mehr.

Das älteste und bedeutendste unter den gegenwärtig noch bestehenden Cantoraten, das der Thomasschule zu Leipzig, ausgezeichnet durch die Reihe berühmter Männer, welche demselben vorgestanden haben, möge hier eine kurze Erwähnung finden. Die eigentliche Stiftungszeit desselben ist nicht genau bekannt, doch enthalten die auf der Leipziger Stadtbibliothek befindlichen Statuten des Thomasstiftes vom Jahre 1445 ein *de officio Cantoris* handelndes Capitel, und jedenfalls haben die Chorherren des Stiftes bereits weit früher Chorknaben gehalten. In einer Urkunde von 1439 wird schon Johann Urban, und um 1470 Martin Klotsch als Cantor erwähnt. Als der nächstfolgende findet sich Ludwig Götze genannt, Vorgänger des berühmten Georg Rhaw, der das Cantorat um 1519 angetreten zu haben scheint, es aber nur bis 1520 bekleidete, dann nach Eisleben und bald darauf nach Wittenberg sich wandte und daselbst als Buchdrucker zahlreiche Schriften der Reformatoren sowie auch musikalische und andere wissenschaftliche Werke zu Tage förderte. Bis zum Jahre 1531 herrscht über die Verwaltung des Thomascantorates völliges Dunkel, von da ab aber geht die Reihenfolge der Cantoren ununterbrochen bis auf die Gegenwart fort: Johannes Herrmann 1531—36; Wolfgang Jünger —1540; Ulrich Lange —1549; Wolfgang Figulus —1551; Melchior Heyer —1564; Valentin Otto —1594; Sethus Calvisius —1615; Joh. Hermann Schein —1630; Tobias Michael —1657 und als dessen Stellvertreter Johannes Rosenmüller; Seb. Knüpfer —1676; Joh. Schelle —1701; Joh. Kuhnau —1722; Joh. Sebastian Bach —1750; Gottlob Harrer —1755; Joh. Friedr. Doles —1789; Joh. Adam Hiller —1800; Aug. Eberh. Müller —1810; Joh. Gottfr. Schicht —1823; Christian Theodor Weinlig —1842, und endlich Moritz Hauptmann, gegenwärtig noch im Amte stehend und die würdige Reihe würdig abschliessend. — Die den Chor bildenden Knaben und Jünglinge, etwa 60 an Zahl, erhalten neben vollständigem Gymnasialunterricht Unterweisung im Gesange durch den Cantor, der auch den Chor leitet; ausserdem Wohnung, Kost etc. (daher sie Alumnen genannt werden). Sonntag früh werden von diesem Chore in Verbindung mit dem Stadtorchester Kirchenmusiken und Sonnabend Nachmittag Motetten *a cappella* in der Thomaskirche aufgeführt.

Cantus Ambrosianus, der Ambrosianische Gesang. S. daselbst.

Cantus choralis, der Choralgesang.

Cantus coloratus, bedeutet zweierlei; *a*) einen mit Diminutionen und allerhand geschwinden Noten ausgeschmückten Gesang; zuweilen auch *b*) einen Gesang, in dem viele Versetzungszeichen vorkommen, der viel in chromatischen Tonfolgen sich bewegt.

Cantus durus, *Cantus B♮ duri* nannte man in alten Zeiten einen Gesang, in welchem unsere heutige siebente Stufe (von *C*) nicht als *B molle* (♭, unser heutiges *B*), sondern als *B durum* (♮, unser *H*) ausgeübt wurde. Als Kennzeichen des *Cantus durus* pflegte man das ♮ *durum* an den Schlüssel zu setzen oder auch wegzulassen, indem das ♭ *molle* gemeinhin vorgezeichnet wurde, also das ♮ sich von selbst verstand, wenn keine Vorzeichnung am Schlüssel befindlich war. Im Hexachordsystem war das I., IV. und VII. Hexachord (*G A H C D E*, in welchem auf dem Tone *G* stets die Silbe *ut* gesungen wurde) *durum*, weil es die *H*-Saite enthielt; eine Melodie, der dieses Hexachord zu Grunde lag, hiess *cantus durus* (s. Solmisation; Cantus mollis und C. naturalis). In späterer Zeit nannte man das System der in natürlicher Lage notirten Tonarten das *Systema*

durum (*regulare*), weil in diesem Systeme nur ♮, kein ♭ vorkam. Näheres hierüber unter Tonart IV, und Dur.

Cantus fictus, ein transponirter Gesang, der nicht in der ursprünglichen Lage einer Tonart (*Systema regulare*), sondern in einer Versetzung derselben auf einen andern Grundton (*Toni ficti, tuoni trasposti*) ausgeführt wird. S. Tonart IV.

Cantus figuralis oder *mensuralis*, der Figural- oder Mensuralgesang. S. Mensuralmusik. — *figuratus*, ein figurirter Gesang; s. Figur.

Cantus firmus, *canto fermo*, der feste Gesang; eine Benennung der Melodien des Gregorianischen Kirchen- oder Choralgesanges. Gregor der Grosse hatte bekanntlich die von ihm gereinigten und mit neuen vermehrten Kirchengesänge gesammelt, nach dem Jahrescyclus geordnet und in einem Antiphonar notirt. Dieses am Altare der Apostel an einer Kette befestigte authentische Antiphonar stand im Alterthume in hoher Verehrung, galt als alleinige Norm und Richtschnur für den gesammten Kirchengesang, und die darin enthaltenen Melodien sollten für alle Zeiten fest und unveränderlich sein und bleiben, daher die Benennung *Cantus firmus* für diese Gesänge. In der Folge nahmen die Contrapunktisten solche Melodien des gregorianischen *Cantus firmus* in ihre Tonsätze auf und contrapunktirten dagegen, und als man mit der Zeit zu solchem Zwecke auch beliebig anderer, nicht dem eigentlichen *Cantus firmus* angehörender Melodien sich bediente, übertrug man diese gewohnte Benennung auch auf diese letzteren, wenn sie einem Contrapunkte als gegebene Melodie zu Grunde gelegt wurden. Die Uebungen im Contrapunkte werden über einen solchen, bald in die eine, bald in eine andere Stimme versetzten *Cantus firmus* (bei den Franzosen *Chant donné*) gemacht, den man abgekürzt mit *C. f.* zu bezeichnen pflegt. Ueber die contrapunktische Behandlung eines solchen festen Gesanges s. die Artikel Contrapunkt und Doppelter Contrapunkt.

Cantus Gregorianus, der Gregorianische Gesang. S. daselbst.

Cantus imperfectus, ein Gesang, der den *Ambitus* seines Tones nicht ganz ausfüllte, sondern oben oder unten oder an beiden Enden zugleich einige Töne unberührt liess. S. Ambitus.

Cantus mixtus, *neutralis*, s. Cantica mixta; Ambitus.

Cantus mollis, *cantus ♭molli*, nannte man in der alten Musik einen Gesang, in welchem unsere heutige siebente Stufe (von *C*) als *♭molle* (unser *B*) und nicht als *♮durum* (unser *H*) ausgeübt wurde. Dieses geschah, wenn der Gesang im III. oder VI. Hexachorde (*F G A B C D*), in welchem die Stufen *a ♭* das *mi-fa* ausmachten, sich bewegte (s. Solmisation; Cantus durus). In der Folge nannte man das System der transponirten und mit einem *♭molle* am Schlüssel notirten Tonarten das *Systema molle*, worüber unter Tonart IV das Nähere.

Cantus monodicus, ein einstimmiger Gesang, auch Benennung des von der Gemeinde einstimmig ausgeführten Choralgesanges.

Cantus naturaliter durus, ein Gesang, der die grosse Terz über seinem Grundton hat, aber nur in den sieben *claves naturales*, ohne alle Vorzeichnung von ♮ oder ♭ sich bewegt; — *naturaliter mollis*, ein ebensolcher Gesang, jedoch nicht mit der grossen, sondern mit der kleinen Terz über dem Grundtone.

Cantus naturalis oder *permanens* hiess ehedem ein Gesang, der im II. oder V. Hexachorde (*C D E F G A*) sich bewegte, in welchem auf dem Ton *C* stets die Silbe *ut* gesungen und das *mi-fa* durch die Stufen *E-F* gebildet wurde. Die voranstehende Benennung erhielt dieses Hexachord oder ein darin sich bewegender Gesang, weil die Stufen desselben unveränderlich waren, indem unsere heutige siebente Stufe von *C*, welche schon damals im *Cantus mollis* als ♭ und im *Cantus durus* als ♮ ausgeübt wurde, nicht darin vorkam.

Cantus perfectus, ein Gesang, der die Grenzen seines *Diapason* gerade ausfüllte, weder überschritt noch etwas daran fehlen liess. S. Ambitus.

Cantus planus, der Choralgesang, weil er in Noten von gleichem Zeitwerthe sich bewegt und nur einstimmig ist, im Gegensatze zum *Cantus figuralis*, dessen Noten verschiedene Zeitwerthe haben. S. Gregorianischer Gesang; Choral.

Cantus plusquamperfectus, ein Gesang, der mehr als perfect war, also die Grenzen des seinem Tone zukommenden *Ambitus* überschritt. S. Ambitus.

Cantus romanus, der römische Gesang, worunter der Gregorianische zu verstehen.

Cantus ut jacet, ein Gesang, der einfach ohne Tempoverringerung (Diminution), die Noten nach dem gewöhnlichen *integer valor* gemessen, ausgeführt wurde (*qui plane sine ulla diminutione canitur*). *Cantus per medium*, ein Gesang in der *proportio dupla* oder doppelten Geschwindigkeit seiner Noten im Verhältniss zu ihrem eigentlichen *valor*. S. Mensuralnotenschrift.

Canun, ein türkisches Hackebrett mit Darmsaiten bezogen, welches im Serail von den Frauen mit einer Art Fingerhüten, die von Schildkrot gearbeitet sind und Spitzen von Kokosnussschalen haben, gespielt wird.

Canzone (*Chanson*). *a*) Eine sehr alte, schon von den Troubadours und Minnesängern (*cansós, chansós*) gepflegte, Art Singgedicht und Singstück von verschiedener, jedoch der Pindarischen oder Horazischen Ode ähnlicher Versart, mehrentheils weltlichen Inhaltes (Liebeslieder, »recht weltliche oder Buhlenliedlein«), öfter ziemlich lang und im cantatenartigen Stil componirt (Brossard). Zuweilen auch über geistliche Texte, *Canzoni spirituali* genannt. —— *b*) Auch ein Instrumentalstück »mit kurzen Fugen und artigen Phantasien« (Praetor., *Synt.* II. 16) zu 4, 5, 6, 8 und mehr Stimmen, nach Art der Sonate, von der Praetorius sie jedoch dadurch unterscheidet, »dass die Sonaten gar gravitätisch und prächtig auf Motettenart gesetzt seind; die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwinde hindurchpassiren« (S. 22). Die Form ist meistentheils rondoartig, die erste Fuge wird am Schlusse des ganzen Tonstückes repetirt.

Canzonetta (*Chansonette: mieia chanso*, Halbcanzone bei den Troubadours); eine kleine Canzone, ein kurzes Lied, stets über weltlichen, nicht über geistlichen Text. Brossard nennt zwei Arten: *Canzonette Napolitane*, aus zwei Reprisen bestehend, wie die französischen *Vaudevilles;* und *Canzonette Siciliane*, eine Art Gige, stets im $^{12}/_8$- oder $^6/_8$-Takt gesetzt. Beide haben rondoartige Form, in der die erste Reprise am Schlusse wiederholt wird.

Capelldiener, Orchesterdiener. Eine an Concertinstituten und Theatercapellen angestellte Person, welche den Tonkünstlern Proben und sonstige Vorfälle anzusagen, die Instrumente ins Orchester zu schaffen und andere derartige untergeordnete Dienste zu leisten hat.

Capelldirector, s. Capellmeister und Musikdirector.

Capelle, *Capella*, ital. *Cappella*. Ursprünglich ein Raum oder kleines Gebäude, in welchem Familien oder kleine Gemeinden zur Verrichtung von Andachtsübungen sich versammeln. Indem man an solchen Capellen Sänger und Instrumentisten zur Ausführung der kirchlichen Tonstücke anstellte, übertrug sich die Benennung von dem Orte, an welchem dieses geschah, auf die Gesellschaften der Tonkünstler selbst, löste sich später, als die weltliche Kunstmusik anfing selbständiger zu werden, von seiner anfänglich kirchlichen Bedeutung ganz ab, und wurde auf jede, gleichviel ob im Dienste der weltlichen oder kirchlichen Tonkunst stehende Corporation von Musikern, und zwar in neuerer Zeit vorzugsweise von Instrumentalmusikern, angewendet. Die Capelle steht unter Leitung eines Capellmeisters (s. daselbst) oder Musikdirectors, der das Einstudiren und die Aufführung der Tonwerke dirigirt; ihm zur Seite steht ein Concertmeister (s. den gleichn. Art.), der seine die Ausführung betreffenden Winke dem Orchester zu vermitteln und die richtige Befolgung derselben mit zu überwachen, ausserdem auch die vom Orchester begleiteten Concertvorträge der Virtuosen zu leiten hat. Eine bevorzugte Stellung nimmt ausserdem der erste Spieler einer jeden Instrumentengattung ein (als der erste Hornist, Oboist, Clarinettist, der Vorgeiger der zweiten Geige, Bratsche etc.); die ersten Stimmen der Blasinstrumente sind meist schwieriger und mehr beschäftigt als die zweiten, setzen daher einen tüchtigeren Künstler voraus, der auch erforderlichen Falles als Solospieler auftreten kann. Ueber die Besetzung der Capellen und das Verhältniss der Haupt- und Verdoppelungsstimmen zu einander sind im Artikel Besetzung einige Bemerkungen enthalten, daneben auch erwähnt, dass tüchtiges Einspielen eine sehr wesentliche Aufgabe für eine jede Capelle sei. Man versteht darunter nicht nur ein reines und richtig taktmässiges Zusammenspielen, sondern den guten, gleichartigen und dabei durchaus freien Vortrag, das bei völliger Zwanglosigkeit

genaue Uebereinkommen sämmtlicher Mitglieder in allen, sowohl die Technik als auch den geistigen Gehalt des Tonwerkes betreffenden Punkten. Besondere Eigenthümlichkeiten der Technik oder Auffassung des einen oder andern einzelnen Künstlers dürfen in keiner Weise sich geltend machen wollen, Virtuoseneitelkeit muss hier noch rücksichtsloser unterdrückt werden als an irgend einem andern Orte, wenn die Einheit des Ganzen nicht Störung erleiden soll. Unmöglich können sämmtliche Mitglieder einer Capelle aus ein- und derselben Schule hervorgehen, deshalb muss die Capelle selbst die Schule werden, in welcher sie allesammt nach einer, allgemein für richtig anerkannten, Art des Vortrages sich modificiren lernen. Einführung und Aufrechterhaltung einer festen Disciplin ist dabei ein Haupterforderniss, setzt übrigens einen Mann an der Spitze voraus, dessen Autorität nicht bloss, wie so häufig, in einem Titel besteht, sondern aus menschlicher und künstlerischer Tüchtigkeit entspringt. Unter künstlerischer Disciplin, von welcher allein hier nur die Rede sein kann, ist aber nicht militairische Subordination mit Drillen und Fuchteln zu verstehen, wodurch, wenn die Mitglieder stumpf genug sind es sich gefallen zu lassen, der Zweck höchstens nur seinem äusseren Wesen nach erreicht wird. Denn richtiges Takthalten, Abmessen der Klangstärke im *Piano* und *Forte* und was sonst noch zur mechanischen Präcision gehört, über welche aber blosse Dressur nie hinausgelangt, sind nur das Aeusserliche des guten Vortrages und verstehen sich ganz von selbst; einem einigermassen musikalisch gebildeten Ohre wird es nicht schwer fallen, den Unterschied zwischen blosser Einpaukerei und den Leistungen einer durch strenge, aber das Künstlergefühl achtende Disciplin, zur kunstgemässen Freiheit in der Selbstthätigkeit herangereiften Capelle herauszufinden. — Die Ausdrücke *a* oder *alla cappella*, *Chorus pro cappella* (*Coro palchetto*) sind in den gleichn. Art. erklärt. Die Aufstellung der Capelle, die Gruppirung der Instrumentengattungen auf der Orchestra, erfolgt, wenngleich nicht immer in allen Einzelnheiten übereinstimmend, so doch im allgemeinen nach folgender Ordnung, den Gesichtspunkt vom Zuhörerraume nach der Orchestra hin angenommen: Auf der linken Seite vorne an die ersten Violinen, am ersten Pulte zwei Spieler, darunter nach dem Orchester zu der Concertmeister auf etwas erhöhtem Podium; an den folgenden Pulten drei Spieler. Auf der rechten Seite die zweiten Violinen, in einer Reihe mit den ersten und in gleicher Weise an den Pulten vertheilt. Zwischen beiden Violinen der Capellmeister, das Gesicht entweder ganz dem Orchester (dem Publicum den Rücken), oder nach links dem Concertmeister und den ersten Violinen zugewendet. Hinter den ersten Geigen, an der linken Grenze der Orchestra concentrirt, die Violen; ihnen gegenüber an der rechten Grenze die Fagotten, Clarinetten und Oboen; hinter dem Capellmeister und den ersten und zweiten Violinen (links bis an die Bratschen und rechts bis an die Holzblasinstrumente) (die Violoncelli und Contrabässe, entweder einige Violoncelli voran und dahinter die übrigen mit den Contrabässen in einer Reihe, je ein Violoncello und ein Contrabass aus einer Stimme spielend; oder die Contrabässe mit ihren dazugehörenden Violoncelli auf beide Seiten vertheilt. Dann links die Flöten, rechts die Hörner; hinter den Flöten die Pauken und hinter den Hörnern die Trompeten, resp. Posaunen und Blechbassinstrumente. Ist Chor dabei, so wird er vor den Geigen aufgestellt, und zwar: links der Sopran und dahinter der Tenor; rechts der Alt und dahinter der Bass. In Einzelnheiten ist die Aufstellung durch Local und andere Umstände beeinflusst.

Capellknaben. Die in manchen Hofkirchen bei der Kirchenmusik, auch in den Hofconcerten zur Besetzung der Alt- und Sopranstimme in den Chören dienenden Knaben.

Capellmeister, *Maestro di cappella.* Der oberste Anführer einer Capelle; in früherer Zeit besonders des Kirchenchores und der Theatercapelle; der die Kammermusiken leitende Tonkünstler hiess dann Concertmeister, auch Director der Instrumentalmusik. An grösseren Theatern leitet der Capellmeister nur die Gesammtproben und Aufführungen grosser Opern, desgleichen die Soloproben bei neu einzustudirenden Werken; das Einüben der Chöre und die Abhaltung der Chorproben ist die Function des dem Capellmeister untergeordneten Musikdirectors oder Chordirectors. Dieser hat auch die Musiken in Liederspielen und Balleten zu leiten. Die erste Stelle im Orchester bekleidet der Concertmeister, Anführer der Instrumentalmusik, der die Ausführung der einzelnen Instrumentalstimmen zu überwachen hat, während der Capellmeister mit der Leitung des

Ganzen beschäftigt ist. Behufs derselben hat letzterer die Partitur des Werkes vor sich, um danach sowohl den Inhalt einer jeden Stimme übersehen und alle Stimmen zusammenhalten, als auch insbesondere den Sängern und Instrumentisten nach vorangegangenen Pausen nöthigenfalls Winke zum Wiedereinsetzen geben zu können. In der Hand führt er den Dirigenten- oder Taktstab, mittels dessen er, gewisse Bewegungen, deren Hauptmomente Senkung und Hebung sind, ausführend, Takt und Tempo bestimmt. In der älteren Oper namentlich und auch sonst in Oratorien und Kammermusiken schlug der Capellmeister nicht allemal den Takt, sondern spielte nach der Partitur den Generalbass auf dem Flügel; doch waren hierzu auch häufig ein oder zwei Cembalisten angestellt, jenachdem man eines oder (wie oftmals vorkam) zweier Flügel zur Begleitung sich bediente. — Das Amt eines Capellmeisters erfordert einen Mann von Begabung, Geschmack, Kenntniss und Erfahrung alles dessen, was zur zweckmässigen Anordnung und Ausführung einer Musik gehört. Er muss fertiger Tonsetzer sein, um, wo es erforderlich, als solcher eintreten und wenigstens aushelfen zu können; der geniale Componist und vorzügliche Capellmeister finden sich vergleichungsweise selten in einer Person, doch soll man vom letzteren auch bezüglich der Production wenigstens soviel Vermögen und Urtheil verlangen dürfen, als hinreicht, um etwas zu schaffen, das nicht bloss von Routine zeugt, im übrigen aber trocken oder gar geschmacklos ist. Die Beschaffenheit und Technik aller gebräuchlichen Instrumente, insbesondere die Wirkungen derselben sowohl im einzelnen als auch in allen möglichen Mischungen, müssen ihm genau bekannt sein, und ebensowohl muss er verstehen, was zum richtigen und guten Gesange gehört. Und doch sind diese ziemlich umfänglichen Kenntnisse nur die äussere Ausrüstung, welcher er bedarf, um seine Laufbahn sicher betreten und die zu seinem Amte nothwendig erforderliche Genialität zweckmässig anwenden zu können. Die Automaten mit dem Taktstock in der Hand sind aber häufiger als die wirklichen Capellmeister, diese fast ebenso dünn gesäet wie die bedeutenden Componisten. Den Takt allenfalls richtig zu schlagen ist kein Kunststück, ein gutes Orchester spielt auch wohl ohne Taktstock; je weniger man in den Aufführungen vom Capellmeister merkt, um so besser, und nichts ist unleidlicher für den Zuschauer und ehrenrühriger für die Mitglieder, als ein beständiges Nicken, Winken und dergl. Zeichenmachen, wodurch manche schwache Dirigenten zu beweisen sich einbilden, wie sie die Seele des Orchesters sind, und garnichts Richtiges herauskommen kann, wenn sie nicht jeden Spieler am Bändchen führen. Um so widerlicher wird es, wenn ein solcher Pedant einem tüchtigen Orchester gegenübersteht, das ihn übersieht, aber ihm doch zu folgen gezwungen ist. Dass der Anführer seine Capelle in Respect und Disciplin zu erhalten hat, versteht sich von selbst; es wird aber durch kein anderes Mittel möglich als durch künstlerische und persönliche Verdienste. Er muss die oben angedeuteten Kenntnisse besitzen, um ein jedes Mitglied zurechtweisen, hinlängliche Energie, um über strenge Befolgung seiner Anordnungen wachen zu können, und doch wieder Humanität, um in seinen Untergebenen nicht das Gefühl des Menschen und Künstlers zu beleidigen und abzustumpfen. Am Schlusse seines Vollkommenen Capellm. (S. 480) stellt Mattheson den genialen, ehemals Wolffenbüttelschen und Hamburgischen Capellmeister J. S. Cousser als Muster eines solchen auf: »Er besass in diesem Stücke eine Gabe, die unverbesserlich war, und dergleichen mir noch nie wieder aufgestossen ist. Er war unermüdlich im Unterrichten; liess alle Leute, vom grössesten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht standen, zu sich ins Haus kommen, sang und spielte ihnen jede Note vor, wie er sie gerne herausgebracht wissen wollte; und solches alles bei einem jeden insbesondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, dass ihn jedermann lieben, und für treuen Unterricht höchst verbunden sein musste. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur wirklichen Aufführung, oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze; da wusste er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, dass diesem die Augen dabei oft übergingen. Hingegen besänftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiss eine Gelegenheit, die beigebrachten Wunden durch eine ausnehmliche Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürfen. Er kann zum Muster dienen«. Eben ein solches Muster eines vollkommenen Capellmeisters aus der neuesten Zeit ist, nach dem einstimmigen Urtheile Aller, die ihn kannten, F. Mendelssohn Bartholdy. — Zuweilen ist Capellmeister nur

ein Titel, von irgend einem Hofe ausgezeichneten Componisten verliehen, ohne dass damit eigentliche practische Thätigkeit verbunden ist, Lieferung von Compositionen für Hofconcerte oder andere Gelegenheiten etwa ausgenommen.

Capellmeister-Musik. Spitzname für Compositionen, die wohl Routine und Gewandtheit in Beherrschung der technischen Mittel zeigen, sonst aber an eigenem Inhalt nicht gar zu schwer tragen, überhaupt so beschaffen sind, wie sie wohl ein jeder machen kann, der Jahre lang Partituren liest und einstudirt und dann auch wohl dahin gelangt, anderer Leute Gedanken von seinen eigenen nicht mehr recht unterscheiden zu können, daher auch aus schon Vorhandenem alles mögliche unwillkürlich zusammenzulesen und für selbsteigene Production anzusehen.

Capistrum (griech. *Phorbion*). Die angeblich von Marsyas erfundene lederne Binde, welche man beim Blasen der Doppelflöte um Backen und Lippen legte, um das starke Aufschwellen der ersteren zu verhindern und den Wind zu concentriren und zu verstärken. Auch die Lippen wurden durch das *Capistrum* so fest zusammengeschlossen, dass nur eine kleine für das Mundstück der Flöte gerade hinlängliche Oeffnung zwischen ihnen blieb.

Capitolinische Spiele, Feste, die bei den Römern auf Verordnung des Kaisers Domitian alle fünf Jahre gehalten wurden und bei denen auch musikalische Wettstreite stattfanden.

Capotasto, der starke Metallstock, welcher im Discant des Pianoforte über dem Stege liegt und den klingenden Theil der Saiten am vorderen Ende abzugrenzen bestimmt ist. S. Pianoforte 2. — Bei der Guitarre s. daselbst.

Cappella, s. A cappella; Chorus pro cappella und Capelle.

Capriccio, *Caprice*, ein Tonstück, in welchem der Componist mehr der seine Phantasie soeben beherrschenden Laune sich zu überlassen, als nach einem überlegten und geordneten Plane zu verfahren scheint, und daher an keine bestimmte Form sich bindet. Eine Grundempfindung ist zwar selbstverständlich vorhanden, doch wird sie meist nicht mit ähnlicher Consequenz festgehalten und durchbildet wie in den geschlossenen Formen, sondern sie wechselt oft und überraschend mit anderen verwandten oder entgegengesetzten Stimmungen; und bleibt auch wirklich die Hauptstimmung in manchen Fällen einheitlicher, so streben doch Rhythmik, Harmonisirung etc. auf eine möglichst eigenthümlich und launenhaft bewegte Aussprache hin. Ein längeres Thema pflegt ein *Capriccio* nicht zu haben, meist ist es nur eine kürzere rhythmisch besonders ausgeprägte Figur, die dann auf recht abwechselnde Weise fortgesponnen wird. Man darf aber aus dem Gesagten nicht folgern wollen, dass ein solcher Tonsatz aus allerhand ohne denkbare innere Beziehung zusammengerafften Dingen bestehen dürfe und weder an Zusammenhang noch Ordnung gebunden zu sein brauche. Was von der Form solcher Sätze gilt, ist im allgemeinen unter Fantasie angedeutet. Uebrigens wird die Benennung auch für Tonstücke gebraucht, die eigentlich mehr technische Uebung gewisser Notenfiguren oder Passagen auf einem Instrumente zum Zwecke haben. Weil in einem solchen Tonsatze die betreffende Notenfigur nothwendig in sehr viele Arten von Wendungen gebracht werden muss, wenn das Ganze einen wirklichen Uebungszweck zu erfüllen im Stande sein soll, und weil diese Notenfiguren schon an sich häufig eigenthümlicher Art zu sein pflegen, bekommen solche Stücke gar leicht einen launenhaften Anstrich und verdienen den Namen mit Recht. In früherer Zeit war *Capriccio* auch eine für Clavierinstrumente bestimmte fugenartige Composition über einen lebhaften, aber nicht strenge nach den Regeln des Wiederschlages durchgeführten, sondern auch mit anderen Sätzen wechselnden Tongedanken: »*Capriccio seu Phantasia subitanea*: Wenn einer nach seinem eignem *plesier* vnd gefallen eine *Fugam* zu tractiren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lange immemoriret, sondern bald in eine andere *fugam*, wie es jhme in Sinn kömpt, einfället: denn weil ebener massen, wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darff, so ist man auch nicht an die Wörter gebunden, man mache viel oder wenig, man digredire, addire, detrahire, kehre vnd wende wie man es wolle«. Praetorius, *Syntagma*, 1619. T. II. 21.

Capriccietto, ein kleines *Capriccio*.

Carillon. *a*) Ein Glockenspiel mit Claviatur, etwa drei Octaven (von c-c_3) umfassend, s. Glockenspiel 3. —— *b*) Ein für dieses Instrument gesetztes Tonstück.

Carnyx, auch gallische oder celtische Trompete; bei den alten Griechen

eine Art Trompete von hohem und durchdringendem Tone, mit einem in Gestalt einer Thierschnauze gearbeiteten Schallbecher.

Cartell (eigentlich eine Art Pergament, von der man das Geschriebene wieder weglöschen kann), bei den Alten ein Ausdruck für den ersten Entwurf oder die Partitur eines Tonstückes. — *Carta*, Papier oder Blatt; auch gleichbedeutend mit *Pagina* gebraucht; *Carta* 8, 9 ist gleich *Pagina* 8, 9.

Cassaten oder Gassaten gehen, s. Cassatio.

Cassatio, *Cassazione*, heisst wörtlich Entlassung oder Abdankung, und mag ursprünglich wohl ein Tonstück, womit eine veranstaltete Instrumentalmusik beschlossen wird, bedeutet haben. Gewöhnlich aber, und zwar besonders in Italien, verstand man darunter ein zur Gattung der Serenade gehörendes mehrsätziges Instrumentalstück, welches den Zweck hat, Abends im Freien als Ständchen aufgeführt zu werden. Die Zahl der darin angewendeten Stimmen ist verschieden, es kommen deren vier und mehr vor, doch waren alle ursprünglich nur einfach, durch Soloinstrumente, besetzt, und wenn man auch stärkere Besetzung angewendet zu haben scheint, so geschah es doch immer mit besonderer Berücksichtigung von Soloinstrumenten. Ebenso verschieden war die Anzahl der Sätze, sie steigerte sich zuweilen bis auf acht, besonders wenn das Tonstück, wie ziemlich häufig, den Zweck hatte, als eine Art Symphonie im Concert aufgeführt zu werden. Die Form betreffend hatte die Cassation auch mit den Sätzen der Symphonie die wesentlichsten Grundzüge gemein, dabei aber keinen ähnlich bestimmten Character. Nach Jahn (Mozart I. 569) war Cassation »eine Zeit lang der geläufige Ausdruck für Instrumentalmusik überhaupt, sowohl Symphonien als Quartetten, und ein bestimmter Unterschied ist kaum anzugeben«. — Von der eigentlichen Bestimmung dieser Tonstücke aber, als Abendständchen vor dem Fenster der Schönen aufgeführt zu werden, stammt die Redensart Cassaten gehen her, die so viel heisst, als auf verliebte Abenteuer ausgehen. Andere schreiben sie jedoch Gassaten statt Cassaten, hergeleitet von dem Herumspazieren auf den Gassen, um »den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht« zu machen.

Castagnetten, span. *Castañuelas*; Klapperinstrumente, die wahrscheinlich den Griechen schon bekannt waren und jetzt vorzüglich noch im Orient gebräuchlich und vermuthlich von daher in die südlichen Gegenden Europa's gebracht sind. Sie bestehen aus zwei ganz kleinen, von sehr hartem amerikanischem Holze hohlgearbeiteten Becken, die so genau auf einander passen wie die Hälften einer Nussschale. Diese beiden kleinen Becken werden mit einem Bande an dem Daumen befestigt und mit den übrigen daran abgleitenden Fingern schnell an einander geschlagen, so dass eine Art Triller oder Tremolo entsteht, durch den der Rhythmus des Gesanges oder Tanzes, wozu sie gebraucht werden, accentuirt wird und einen muntern Character erhält. Innerhalb Europa sind die Castagnetten vorzüglich in Spanien gebräuchlich, woselbst man ihrer zu den mit Gesang verbundenen Tänzen sich bedient; auch die Franzosen begleiten seit dem spanischen Feldzuge sehr häufig ihre Tänze damit. Im Orient sind sie ein ganz gewöhnliches Fraueninstrument; man nimmt daselbst oft zwei Paare in eine Hand und schlägt sie mit vieler Lebhaftigkeit zusammen. In der Leipziger allgem. Mus. Zeitg., Jahrg. I. Taf. II ist eine Castagnetten spielende Hand abgebildet; ebenda Beilage IX stehen auch zwei mit einer ausgeschriebenen Castagnettenstimme versehene Bolero's, woraus man die Anwendung dieser Instrumente näher kennen lernen kann.

Castorion, eine Kriegsmelodie der Lacedämonier, die kurz vor dem Angriffe des Feindes auf Blasinstrumenten gespielt wurde.

Castrat, ein Sänger, den man zum Zwecke der Erhaltung einer hohen (Sopran- oder Alt-) Stimme auch nach der Mutation, in der Jugend der Fortpflanzungsfähigkeit beraubt hat. Die Castration hebt die Ursachen auf, durch welche sonst bei natürlicher Entwickelung mit Eintritt der Mannbarkeit der Kehlkopf und seine ton- und klangbildenden Theile nach und nach sich ausdehnen und erweitern, wodurch Vertiefung der Stimme entsteht; der Kehlkopf bleibt klein und unausgebildet, auf demselben Punkte der Entwickelung, auf dem er zur Zeit der Operation sich befindet, daher behält die Stimme ihre Höhe (Vallisnieri, *Bibl. Italique* Bd. VII!, *Lettres sur la voix des Eunuques*, 1730, Genf; Mattheson, Capellm., S. 95). Uebrigens wird die Schönheit der Stimme durch Castration nicht erhöht, sondern eine schöne Stimme wird vorausgesetzt; deshalb hat man die dieser Operation zu unterwerfenden Knaben häufig vorher in Conservatorien

prüfen lassen (Burney, Reisen I. 226); noch häufiger aber ist diese Prüfung wohl unterblieben und die Operation auf gut Glück unternommen, deshalb das Misslingen derselben in sehr vielen, ja in den meisten Fällen. Die Castratenstimme soll an Klang sowohl von der Knaben- als Frauenstimme durch eine gewisse Leidenschafts- oder Geschlechtslosigkeit sich unterscheiden, und zwar sehr stark und kräftig, dabei aber doch zugleich weibisch sein. Heinse, der nach seinem Ausspruche (Briefe an Jacobi, 1781; Schriften III. 103 f.) diese unglücklichen Opfer des Ohrenschmauses nie anders betrachtet haben will, denn als sich selbst spielende Instrumente, sagt doch von einem Castraten Pacchierotti: »Kein Frauenzimmer, man mag sagen was man will, hat so viele reine vollkommene Chorden und eine solche Brust. Es ist eine Stärke und ein Anhalten im Ton, dass die Seele davon wie von einem Strom mit fort muss«. Praetor. sagt (*Syntagma* II. 18): »Bei den meisten *Eunuchis* ist zu observiren, dass sie meistentheils mit heller und gantzer Stimm so stark als sonsten zween oder drei Knaben singen und intoniren«. Ihr Stimmenumfang war im allgemeinen der der Knabenstimme, in der Höhe etwa bis a_2, doch kam hierbei sehr viel auf individuelle Begabung an; Farinelli z. B. soll den ausserordentlichen Umfang von a bis d_3 gehabt haben. — Wann die Unsittlichkeit der Castration aufgekommen, scheint nicht näher bekannt zu sein; nach M. Schmidt, *Musico Theologia* etc., Bayreuth und Hof 1754, hat man sie in Italien bereits im 3. Jahrhundert gekannt und ausgeübt. Doch sollen auch schon die Alten davon gewusst haben, nach einigen Angaben war das Cölibat in den Mönchsorden erste Veranlassung dazu[1]. Italien und besonders die päpstlichen Staaten (woselbst die Castration laut päpstlichem Breve »*Ad honorem Dei*« vollzogen wurde; Schubart, Aesthetik, 43) versorgten alle Länder mit Castraten in reichlicher Anzahl, doch ohne dass die Ausübung der Operation selbst sich mit übertragen hätte, wenigstens nicht nach Deutschland und England; in Frankreich sind allerdings einzelne Fälle vorgekommen. Besonders stark im Schwunge war sie im 17. Jahrhundert, und zu Anfang dieses Jahrhunderts scheint man auch die ersten Castraten in der päpstlichen Capelle — auf ausdrücklichen päpstlichen Befehl, da die anderen Sänger gegen eine solche Genossenschaft sich sträubten — aufgenommen zu haben (Forkel, Gesch. II. 711). Bis dahin waren Sopran und Alt durch spanische Falsettisten besetzt. Ein volles Jahrhundert hindurch stand die Castratenwirthschaft in schönster Blüthe, sowohl in der Kirche als auf dem Theater, woselbst entmannte Sopranisten die Liebhaber und Helden sangen und der Tenor und Bass im Range unter ihnen standen — hinlängliche Beweise, wie man damals kunstgemässen Gesang über alles schätzte, ohne durch die Unnatur irgend weiter sich stören zu lassen; der Italiener erinnerte sich ganz ungenirt daran, wenn er voll Entzücken *Ah! benedetto il coltello!* rief. Dennoch scheint man ausserhalb des Theaters dieses Unfuges sich geschämt zu haben; wenigstens erzählt Burney (Reisen, 1772, I. 226 f.), er habe in ganz Italien sich erkundigt, an welchem Orte die Castration besonders zu Hause sei, doch ohne sichere Nachrichten darüber erhalten zu können. »Zu Mailand sagte man mir, es geschähe zu Venedig; zu Venedig, es geschähe zu Bologna; zu Bologna leugnete man es und wies mich nach Florenz, von Florenz nach Rom, und von da nach Neapel. — Die Italiener schämen sich dieser natur- und gesetzwidrigen Operation so sehr, dass sie sie von einer Provinz auf die andere schieben«. Es wurde ihm aber mehrfach bestätigt, die Castraten kämen aus Leocia in Puglia. Auf Verrichtung der Operation stand Todesstrafe, auf Mitwissenschaft der Bann; doch wusste man sich zu helfen durch das Vorgeben, dass Krankheit sie nothwendig mache. Man hat auch Beispiele, dass sie auf Wunsch der Knaben selbst vollzogen ist. Zu anderen Zeiten übrigens scheint man die Sache nicht mit gleicher Heimlichkeit, sondern sogar mit der allerschamlosesten Oeffentlichkeit betrieben zu haben; man braucht nur an das päpstliche *Ad honorem Dei* sich zu erinnern. Chirurgen, welche damit sich befassten, empfahlen auf Aushängeschildern ihre geschickte Behandlung zu billigen Preisen: *Quì si castra ad un prezzo ragionevole.* — S. auch Mattheson, *Critica musica* I.

Catabasis, bei den Griechen eine absteigende Tonfolge.

1) In den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung, bevor die Castration allgemeiner üblich geworden war, bediente man sich statt derselben eines gewissen Verbandes, *Infibulatio*, *Ankteriasmos* genannt, der die nämliche Wirkung zur Folge hat.

Catachoreusis, ein Theil des Liedes auf den Apollon, mit welchem die Sänger bei den pythischen Spielen um den Preis stritten. S. Ampeira.

Catachrestische Auflösung, s. Ellipsis.

Catapleon, eine griechische Melodie zu einem Waffentanze.

Catch benennen die Engländer eine gewisse Art Fuge oder Canon, die man zur gesellschaftlichen Unterhaltung singt.

Catechumenen-Messe, derjenige Theil des alten Gottesdienstes, bei welchem die Catechumenen und alle, die noch nicht vollkommene Christen waren, sich einfinden durften. Diese Messe bestand aus Psalmengesang, Lesen der heiligen Schrift, der Predigt und den Gebeten für alle Stände, die zu dem Genusse der heiligen Geheimnisse nicht zugelassen wurden.

Catena di trilli, Trillerkette, s. daselbst.

Cattivo, *tempo cattivo*, die schlechte Taktzeit.

Caudatus, *punctus caudatus*, der geschwänzte Punkt; Benennung des *Custos* ✓. S. daselbst.

Cavalletto, *chevalet*, *ponticello*, der Steg an Geigeninstrumenten.

Cavalquet oder *le marche*, ein Feldstück der Trompeter, Zeichen für die Cavallerie, dass sie in Marsch sich setzen soll. Es besteht aus vier sogenannten Posten und dem Abbruche, welcher eigentlich das Zeichen ist, das Seitengewehr in die Scheide zu stecken. S. Feldstücke 3.

Cavata, Cavatina. *a*) Ein arienartiges Singstück für eine Solostimme, von der wirklichen Arie etwa in folgenden Punkten abweichend: Die Cavatine ist kürzer und hat nur einen Theil, keine Repetition, dabei aber meist einen längeren Text als die Arie, weshalb denn auch keine oder doch nur wenig Wortwiederholungen vorkommen. Dem Inhalte nach ist sie weit mehr zur Betrachtung und Beschaulichkeit als zum Leidenschaftlichen geneigt. Silbendehnungen und Melismen sind von der Melodiebildung entweder ganz ausgeschlossen oder finden nur sehr beschränkte Anwendung. Die Melodie ist gewöhnlich einfach, zwischen Arie und Arioso die Mitte haltend, hat auch mitunter etwas Recitirendes. —— *b*) Ein *Arioso* am Schlusse eines Recitativs, worin die Empfindung sich sammelt und der Ausdruck zur gesangvollen Melodie wird. S. Mattheson, *Critica mus.* II. 146.

C barré, bei den Franzosen Benennung des durchstrichenen Halbkreises ₵, womit der Allabrevetakt bezeichnet wird.

C dur, die erste und Normaltonart der zwölf Durtonarten des modernen Systems. Indem wir den Ton *C* als Grundton unseres gesammten Tonumfanges angenommen haben, und die Folge der natürlichen oder ursprünglichen (d. h. nicht durch ♯ oder ♭ versetzten) Töne von diesem Grundtone aus die Tonart C dur — *C D E F G A H* — ergiebt, welche überdies schon unter den Tonarten des 16. Jahrhunderts als einzige im heutigen Sinne vollkommene Durtonart sich findet, wird diese C dur Tonart als erste Tonart und Ausgangspunkt des Quintencirkels angesehen und hat als Urbild aller übrigen Durtonarten, die nur Versetzungen der C dur Tonart an einen höheren oder tieferen Ort sind, zu gelten. Weil sie keine Kreuze oder Been enthält, werden alle ihre Stufen auch nur mit einfachen Tonbuchstaben, keine darunter mit Silben (*fis, cis, as* etc.) benannt, während in allen übrigen Tonarten mit den Modificationen der natürlichen oder ursprünglichen Stufen durch Versetzungszeichen auch Tonsilben vorkommen. Näheres s. Tonart.

Ce, die zweite Silbe der *Bocedisatio* oder *voces belgicae*. S. Belgische Silben und Solmisation 3. Ebenso die dritte Silbe der Hitzler'schen *Bebisatio*. Solmisation 3.

C-fa-ut heisst in der alten Solmisation das *C grave* oder kleine *c*, weil beim Solmisiren oder Solfeggiren auf diesem Ton, jenachdem er im I. oder II. Hexachorde vorkam, die Silbe *fa* oder *ut* ausgesprochen wurde. Bewegte sich der Gesang im I. Hexachorde, welches den Ton *G* zum Grundton hatte und *durum* war, so bildete das *c* zu *G* die vierte Stufe, zu *H* aber den halben Ton, auf dem jederzeit die Silben *mi-fa* zu stehen kommen mussten, folglich hiess es *fa* (Beisp. *a*).

a)	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*b*)	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
	ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

Das II. Hexachord hingegen fing mit dem kleinen *c* selbst an (das *mi-fa* kam auf *e-f* zu stehen) und nun hiess dieses *c*, als erste Stufe des Hexachordes, *ut*. Bekanntlich wurde jeder Ton mit allen Silben, die er durch die Mutation derselben erhielt, benannt, mithin hiess der Ton *c c-fa-ut*. S. Solmisation, Tab. Beisp. 4. Das c_1 wurde mit *c-sol-fa-ut*, und c_2 mit *c-sol-fa* benannt. S. den Artikel C-sol-fa-ut.

Celeustis (griech.), eine Melodie zu einem Schiffertanze, die auf Flöten vorgetragen wurde.

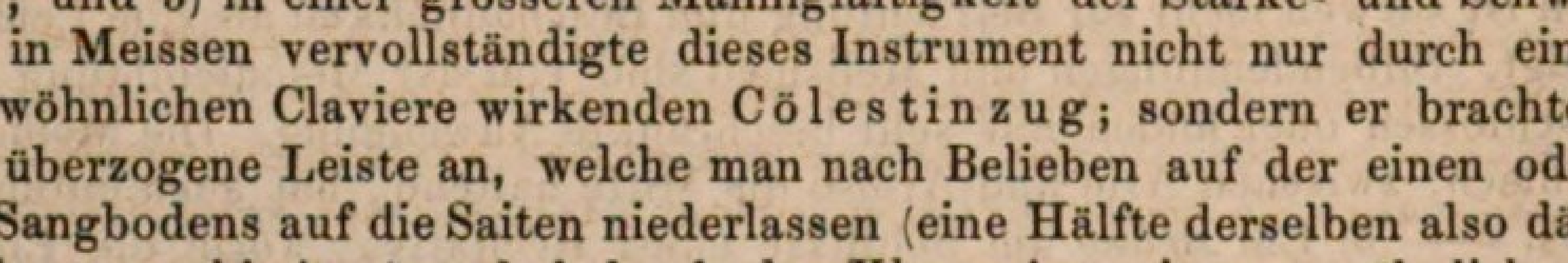
Celtische Trompete, s. Carnyx.

Cembal d'Amour. Ein dem Claviere ähnliches, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von Gottfried Silbermann zu Freiberg erfundenes Tasteninstrument. Nach Gerber (Tonkünstlerlex. Art. Gottfr. Silbermann) ist es folgendermassen construirt: An äusserer Form, Tastatur und Tangentenmechanismus kommt es mit dem Claviere überein, seine Saiten (d. h. die klingenden Theile derselben) aber sind doppelt so lang als beim Claviere, weil sie von den Tangenten in der Mitte angeschlagen werden und ihre beiden Hälften einerlei Ton geben sollen. Ebendeswegen befinden sich auch auf beiden Seiten Stege und Resonanzböden. In der Mitte ruht die Saite auf einem mit Tuch belegten und mit einem Einschnitte durchbrochenen Stöckchen, in welchem Einschnitte die Tangente die Saite trifft und, indem sie selbige vom Tuche aufhebt, den doppelten Ton ihrer beiden Hälften zum Ansprechen bringt. Da die Saiten viel länger sind als beim Claviere, in der Mitte angeschlagen werden und folglich auf beiden Seiten dem Drucke der Tangenten umsomehr nachgeben, weil sie durch nichts daran verhindert werden; so kann durch ein allzustarkes Anschlagen leicht der Fehler entstehen, dass die Saite zu hoch klingt. Doch wird diese Unvollkommenheit durch mehrere Vorzüge überwogen; diese letzteren bestehen 1) in einem stärkeren Klange, 2) in einem längeren Aushalten desselben, und 3) in einer grösseren Mannigfaltigkeit der Stärke- und Schwächegrade. Hähnel in Meissen vervollständigte dieses Instrument nicht nur durch einen stärker als am gewöhnlichen Claviere wirkenden Cölestinzug; sondern er brachte auch eine mit Tuch überzogene Leiste an, welche man nach Belieben auf der einen oder anderen Seite des Sangbodens auf die Saiten niederlassen (eine Hälfte derselben also dämpfen und am Mitklingen verhindern) und dadurch den Klang dem eines gewöhnlichen Clavieres vollkommen gleichmachen konnte.

Cembalo, s. Flügel. *Cembalo verticale*, ein aufrechtstehender Flügel, Clavicytherium.

Cembalo onnicordo, auch *Proteus* genannt, eine Art *Clavicembalo* mit vielen Registern und fünf stufenförmig über einander liegenden Tastaturen, auf welchen man die enharmonischen Töne unterscheiden und alle Tonarten durchlaufen konnte, »*senza urtare in dissonanza alcuna*«. Es ist um das Jahr 1650 von Francesco Nigetti erfunden, worüber Näheres in *De Florentinis inventis* von D. Maria Nanni, Ferrara 1731, S. 72.

Cercar la nota, zur Singekunst gehöriger Terminus. Er bedeutet eine Vorausnahme des folgenden Tones auf der Silbe des vorangehenden, oder anders ausgedrückt, das Herüberziehen eines Tones zum nächstfolgenden, so dass letzterer bereits vor dem Momente seines eigentlichen Eintrittes, jedoch auf der Silbe des vorangehenden Tones, gehört wird. Also wenn man z. B. den Satz unter *a* so ausführt, wie er unter *b* notirt ist:



Ces, Silbenname der durch ein vorgesetztes $\flat$ angezeigten Halbtonserniedrigung der Tonstufe *C*. Der Ton $C^\flat$ ist reine Quint von $F^\flat$, kleine Terz von $A^\flat$, kleine Septime von $D^\flat$ etc., fällt aber an gleichschwebend temperirten Instrumenten mit seinem enharmonischen Tone *H* auf einer Taste oder Saite zusammen, hat demnach auch zugleich unter dem Namen *H* als reine Quint von *E*, kleine Terz von $G^\sharp$, kleine Septime von $C^\sharp$ etc. zu dienen. Als Grundton einer harten und weichen Tonart wird er, wegen Nothwendigkeit der Vorzeichnung zu vieler Been, nicht gebraucht; wenigstens pflegt seine Tonart

nicht als Haupttonart eines Tonsatzes vorzukommen, sondern wenn überhaupt, so nur im Laufe der Modulation berührt zu werden; als Haupttonart bedient man sich statt ihrer lieber der einfacheren Tonarten des Grundtones *H*.

Cetera tedesca, deutsche Cither, zehnsaitig. Abbildg. Bonanni, *Gabin. armon.* S. 97. Näheres Cithara *b*.

Chaconne, s. Ciacona.

Chalil, die kleinere Gattung der ebräischen Flöten (die grössere hiess *Nekabhim*), von den Griechen durch *Aulos* und von Luther stets durch Pfeifen übersetzt. Sie waren von Rohr, Holz oder Knochen, aus einem Stücke gearbeitet, hatten anfänglich keine, später vier oder mehr Tonlöcher und wurden nach Art der *Flûte à bec* geblasen.

Chalumeau, *Chalemie* (*Calamus*, Rohr), *Calamus pastoralis*, *pastoritius*, Hirtenpfeife, Schalmey. S. daselbst.

Chamade, das Zeichen, welches man mit der Trompete oder gewöhnlicher noch mit der Trommel giebt, wenn man dem Feinde einen belagerten Ort übergeben will.

Chanson (von *chanter*, singen; ital. *Canzona*). Ein kleines lyrisches Singstück, ein Lied. Der Begriff des modernen französischen *Chanson*, den wir mit diesem Worte gegenwärtig zu verbinden gewohnt sind, füllt aber den unseres deutschen Liedes nicht ganz aus, sondern passt nur auf eine Art desselben. Erstens hat der *Chanson* stets nur strophische Melodie, unser deutsches Lied hingegen keinesweges immer; ferner ist er nicht subjectiver Gefühlserguss allein, sondern wählt gerne einen solchen Inhalt, der in epigrammatisch pointirten und zugespitzten Ausdruck sich kleiden lässt, zeigt seinen Gegenstand in jeder Strophe immer als ein neues und anders beleuchtetes Bild, am Schlusse derselben aber in einem durch eine feine und überraschende Wendung eingeführten Refrain stets den Grundgedanken betonend, wie wir es in einer ähnlichen Art unserer deutschen Lieder ebenfalls finden. Es giebt *Chansons* auf alle Gelegenheiten des Familien- und öffentlichen Lebens, *Chansons d'amour*, *à boire* (*Rondes de table*), *pastorales*, *rustiques*, *balladées* oder *pour danser* (wie die Müsetten, Gavotten, Bransles etc.), *guerrières*, *patriotiques*, *religieuses*, *satiriques* etc. Dass ein so verschiedener Inhalt eine ebenso mannigfaltige Modification der Ausdrucksweise zur Folge haben muss, ist selbstverständlich; der religiöse *Chanson* wird keine Witzpointe enthalten, während es im satyrischen wesentlich auf eine solche ankommt. Der Begriff desselben lässt sich daher so genau nicht abgrenzen, mit oben Gesagtem ist nur eine am häufigsten hervortretende Eigenthümlichkeit dieser Liedergattung bezeichnet. In älterer Zeit ist der Ausdruck *Chanson* (sowie auch *Lays*) ganz allgemeine Benennung für kurze einfache Lieder, die vom Componisten selbst oder von anderen Tonsetzern auch wohl mehrstimmig bearbeitet wurden. Solche *Chansons* kommen schon sehr frühe vor und sind auch aus dem 13. und 14. Jahrhundert (aus dieser Zeit jedoch nur als Tenor in kirchlichen Compositionen der Niederländer), in einzelnen Ueberresten auch aus noch früherer Zeit, aufbehalten. Vergl. Rousseau, *Dictionnaire*, Art. Chanson; Kiesewetter, weltliche Gesang, 1841.

Chanter à livre ouvert, vom Blatte singen.

Chanterelle, *Cantarella*, Sangsaite; Benennung der höchsten, zur Ausführung der Melodie vorzugsweise gebrauchten Saiten an Bogen- und anderen Saiteninstrumenten ohne Claviatur. Also z. B. die Quint oder *E*-Saite auf der Violine, die Melodiesaiten (Grosssangsaite, Kleinsangsaite, Quintsaite) auf der Laute, Zither, Guitarre. Ebenfalls die höchsten Saiten auf der Harfe. Bei Claviatursaiteninstrumenten kommt der Ausdruck nicht vor.

Chanterres, s. Menestrels.

Chant sur le livre, eine Art *Contrappunto alla mente*, in welchem die Sänger einen planen Gesang mit allerhand Diminutionen und Fiorituren aus dem Stegreife auszieren. S. Contrappunto alla mente.

Character nennt man die Summe von Eigenschaften und Merkmalen, wodurch Menschen oder Dinge von einander sich unterscheiden. Es ist hier der Ort nicht, eine ausführlichere Auseinandersetzung dieses der Aesthetik angehörenden Gegenstandes zu versuchen; daher bleibt nur zu erklären, was man darunter versteht, wenn man von einem Tonstücke Character fordert oder ihm Character zuschreibt. Wir wissen, dass wir ein Tonstück als Analogon eines inneren Ereignisses anzusehen haben; ein jedes solches Ereigniss besteht aus einem Complexe von Empfindungen, welche durch die eigenthüm-

lichen Geistes- und Gemüthsanlagen dessen, der sie hat, eine eigenthümliche Färbung und Bewegung in Hinsicht auf ihr Entstehen und ihren Verlauf annehmen. Bei einem Menschen, dessen Eigenschaften wirklich solche und nicht nur durch augenblickliche Umstände und äussere Einflüsse bestimmte, durch den einen hervorgerufene, durch einen anderen wieder verneinte Erregungen sind, wird der Gang seiner Empfindungen wie seiner äusseren Handlungen einer gewissen Folgerichtigkeit oder Nothwendigkeit unterworfen sein, welche ihn eben unter allen Umständen veranlasst, so und nicht anders zu denken, zu empfinden und zu handeln. Von einem Menschen, bei dem solches stattfindet, sagen wir, er habe Character; und da die Eigenschaften sehr verschieden zusammengesetzt sein können, muss es verschiedene Charactere geben. Hingegen sagen wir von einem Menschen, der je nach Laune und äusseren Einwirkungen bald so bald anders denkt und handelt, er sei characterlos, und an einem solchen werden wir keine Consequenz im Verlaufe seines Empfindens und Handelns entdecken. So wie aber der weitere Verlauf der inneren Bewegungen eines Menschen von Character schon von vorne herein durch seine Eigenschaften bedingt ist, und auch aus den verschiedenartigsten Modificationen, die sie im Verlaufe annehmen, doch immer der Character des Menschen sich herauserkennen lassen wird, so ist auch im Tonstücke, als dem Analogon eines inneren Erlebnisses, wenn wir ihm einen bestimmten Character zuschreiben, die Entwickelung immer eine derartige, dass sie mit einer gewissen inneren Folgerichtigkeit aus den gleich zu Anfange angeschlagenen Hauptgedanken und Gefühlen resultirt. Können wir diese Folgerichtigkeit auch nur mehr empfinden als buchstäblich nachweisen, so ist ihr Vorhandensein oder Fehlen in einem Tonstücke darum doch nicht anzuzweifeln, sondern macht sich dem entwickelten Kunstgefühle kenntlich genug. Alle inneren Hergänge sind Bewegungen, folglich durch die Tonkunst, deren Ausdrucksmittel ebenfalls Bewegungen — der Melodie, der Harmonie, der Zeitmessungen — sind, darzustellen. Einheit der von vorne herein angeschlagenen Bewegungsart wird im Tonstücke das hervorbringen, was wir Character nennen —, nur möge man unter Bewegung hier nicht etwa die eines einzelnen Musikfactoren, etwa des Tempo, allein verstehen, sondern das ganze Ineinandergreifen von Taktart, Zeitmaass, Rhythmus, Art und Gebrauch der melodischen Figuren, Begleitung, Modulation, Form und Stil sammt was sonst zur besonderen Art des Ausdruckes einer Empfindung mitwirkt. Wechselt die Empfindung auch im Tonstücke und schlägt sie geradezu in ihren Contrast um, so soll man, falls der Character desselben gut durchgeführt ist, doch im Stande sein, jene erwähnte Folgerichtigkeit auch aus diesen Modificationen herauszufühlen. So unendlich verschieden aber die Empfindungen sich gestalten und so unendlich verschieden die Verwendung der musikalischen Ausdrucksmittel durch die Darstellungsobjecte bedingt wird, so verschieden kann auch der Character der Tonstücke sein. Nun giebt es aber eine Characteristik, die bei den verschiedenen Gattungen von Tonstücken (doch bei der einen mehr und bei der anderen weniger) in den Unterscheidungsmerkmalen der Formen liegt, und eine andere, die innerhalb einer und derselben Form sich entfaltet. Es giebt Gattungen von Tonstücken, deren Characteristik mehr eine formale und allgemeine, und wiederum andere, deren Characteristik mehr eine innere ist: die einen sind überwiegend durch bestimmte Taktarten, rhythmische Gliederung der Melodie im Grossen und Einzelnen, bestimmte Begrenzung ihrer Theile äusserlich characteristisch gestaltet, z. B. die Tänze, der Marsch etc.; innerer Character fehlt ihnen keineswegs, auch kann er mannigfach verschieden sein, wenngleich er auch nur allgemein bleibt und durch die bestimmten äusseren Merkmale der Form an völlig freier Entwickelung gehindert ist. Ein Marsch z. B. unterscheidet sich von einer Menuett nicht nur durch Taktart, Bewegung und rhythmische Gliederung, sondern auch durch einen ihm eigenthümlichen Ausdruck von Feierlichkeit. Ein anderes Tonstück, welches ebenfalls diesen feierlichen Character hat aber kein Marsch ist, wird von diesem wieder auf mannigfache andere Weise characteristisch verschieden sein. Ausserdem aber kann die Feierlichkeit im Marsche eine heitere, prächtige, ernste, traurige etc. sein; jeder empfindet, dass der Character der Feierlichkeit in einem Marsche, womit ein Eroberer seinen triumphirenden Einzug schmückt, ein ganz anderer sein muss als in einem Marsche, der etwa einen Priesterzug begleitet. Indessen bleibt die Characteristik bei solchen Tonstücken von so durchaus bestimmter Form eine begrenzte und allgemeine, vollständig freie und allseitige Durchbildung wird unmöglich. Diejenigen anderen Ton-

stücke hingegen, von denen oben gesagt wurde, dass ihre Characteristik mehr eine innere sei, haben in der äusseren Form weniger fest abgrenzende Merkmale und sind schon dadurch von jenen sehr wesentlich verschieden. Weit mehr aber noch durch die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von characteristischem Inhalte, den sie aufnehmen und, unbehindert durch jene Nöthigungen der äusseren Characteristik, vollkommen frei durchbilden können. Hierher gehören die Arie, Sonate etc. Das Verhältniss ist umgekehrt; in jenen ersteren Tonstücken (Marsch etc.) setzen die äusseren sie kennzeichnenden Merkmale der Form der inneren characteristischen Entwickelung eine Grenze; in diesen letzteren (Arie etc.) werden die äusseren Merkmale weit mehr durch den Inhalt modificirt; sie sind zwar der Form ebenfalls bis zu einem gewissen Grade schon von vorne herein eigen, sofern die Arie Mittelsatz, Repetition u. dergl. hat, gestatten aber dem Inhalte eine beiweitem ungebundenere und freiere Entwickelung. Ebenso im Chore; Chor und Arie aber sind wieder dadurch characteristisch von einander verschieden, dass jener stets Gesammtausdruck einer Menge, diese Gefühlserguss einer einzelnen Person ist. Ausserdem weichen Chöre und Arien wieder innerhalb ihrer Gattung hinsichts des Characters durch Mannigfaltigkeit ihres Inhaltes und verschiedene Durchbildung desselben, von einander ab.

Characteristik der Tonarten, s. Tonart V E.

Characteristischer Ton der Tonart, *Nota characteristica*, nennt man *a*) denjenigen Ton, welcher im Quinten- und Quartencirkel jede nachfolgende Tonart von ihrer vorangehenden unterscheidet. Demnach in den Tonarten mit Kreuzen die grosse Septime, in den mit Been die *Quarta toni*. So ist G dur von C dur characteristisch verschieden durch seine grosse Septime *f*♯, welcher Ton in C dur nicht vorkommt; B dur ist von F dur unterschieden durch seine Quart *e*♭, weil in F dur nur *e* enthalten ist. Also wäre in G dur *f*♯, in B dur *e*♭ der characteristische Ton. Weit gewöhnlicher aber gebraucht man diese Benennung *b*) jederzeit gleichbedeutend mit *Semitonium* oder *Subsemitonium modi*, für die grosse Septime der Kreuz- und Bee-Tonarten, indem diese die Bee-Tonart zwar nicht von ihrer vorangehenden (die grosse Septime *A* von B dur ist auch in F dur enthalten), wohl aber von ihrer folgenden unterscheidet, und als wesentlicher Bestandtheil des Dominantakkordes (Leitton) eine beiweitem wichtigere Rolle spielt als die Quart der Tonart. Eigentlich sollte man beide, die Septime und die Quart, characteristische Töne der Tonart nennen; denn durch jene wird die Tonart von ihrer Unterdominant (*C* von *F*, *B* von *E*♭), durch diese von ihrer Dominant (*C* von *G*, *B* von *F*) unterschieden.

Charge, ein Feldstück der Trompeter, womit der Cavallerie das Zeichen zum Angriffe gegeben wird. S. Feldstücke 9.

Chasosra, s. Chatzotzeroth.

Chatzotzeroth (*Chatzootzerah*), *Chasosra* oder *Asosra*, ein hebräisches Blasinstrument, dessen Erfindung Moses zugeschrieben wird; Luther hat es durch Trompete übersetzt, bei den Griechen hiess es *Salpinx*. Es bestand aus einer aus Silber, Kupfer oder auch Holz gearbeiteten, etwa zwei Fuss langen geraden, nach unten conisch sich erweiternden und in einen Schallbecher nach Art der Posaune auslaufenden Röhre. Priester bliesen es, und zwar diente es auf der Wanderung durch die Wüste, dem Volke Zeichen zur Versammlung, zum Lagern und Aufbrechen zu geben, ausserdem im Tempel, auch bei weltlichen Festlichkeiten und im Kriege.

Ché, ein Saiteninstrument der Chinesen, in Form eines Tisches von etwa 8 Fuss Länge, mit 25 Saiten von Seide bespannt, welche, auf die 12 *Lu* (Halbtöne) gestimmt, einen Umfang von 2 Octaven ausmachen. Unter jeder Saite befindet sich ein beweglicher Steg, mittels dessen ihre Stimmung geändert werden kann. Abbildg. La Borde, *Essai* I. 126, 140.

Chelys (Schildkröte), ursprünglich Benennung der Leyer, welche Merkur aus einer Schildkrötenschale verfertigt haben soll (*Lyra testudinea*); späterhin auch auf die von dieser Leyer abstammende Laute (s. daselbst) angewendet.

Cheng, ein chinesisches Blasinstrument, bestehend aus 13 verschieden langen Pfeifen von Bambus, welche auf einer gemeinsamen Windlade (einem Kürbis) stehen, in welche der Wind durch ein Rohr mit dem Munde hineingeblasen wird. Die Pfeifen sprechen an, wenn der über ihrem Fusse befindliche Aufschnitt zugehalten wird. Merkwürdig ist das Instrument für uns dadurch, dass seine Pfeifen Zungenpfeifen mit durch-

schlagenden Zungen sind, und dass nach Zamminer's Angabe (Die Musik, S. 230) der Petersburger Orgelbauer Kratzenstein diese von ihm zu Ende des vorigen Jahrhunderts in unsere Orgeln eingeführte Veredlung der Zungenwerke von dem chinesischen Cheng hergenommen hat. Abbildg. s. La Borde, *Essai* I. 129.

Cheorette, ein ländliches Saiteninstrument, eine Art Turlurette oder Guitarre; in Frankreich zur Zeit Charles VI. stark im Gebrauche.

Chevalet (franz.), der Steg auf den Geigeninstrumenten. S. Geige C.

Chiave, *Clavis*, *clef*, der Schlüssel. S. Clavis; Notenschrift B. — *Chiavi* und *Chiavette* (*Chiavi trasportati*), die Schlüssel für die in natürlicher und in transponirter Tonlage notirten Töne. S. Notenschrift B; Tonart IV. — *Chiave maestra*, der natürliche Schlüssel, auf den der transponirte zurückgeführt wird (Brossard).

Chiesa, *Ecclesia*, Kirche; *Concerto da chiesa*, Kirchenconcert; *Aria da chiesa*, Kirchenarie; *Cantata da chiesa*, Kirchencantate; *Sonata da chiesa*, Kirchensonate.

Chiphonie, *Cyfoine*, ein Instrument der Menetriers des 12. und 13. Jahrhunderts, dessen Beschaffenheit nicht bekannt zu sein scheint. Man hält es für ein Schlaginstrument, eine Art Trommel. La Borde, *Essai* I. 292.

Chiroplast, Handbildner. Eine von Logier erfundene mechanische Vorrichtung, welche den Clavierschüler verhindert, die Handgelenke beim Spiele sinken zu lassen. Sie besteht aus einer mit der Claviatur parallel laufenden, aber etwas vor und über derselben befindlichen, unten am Claviere angeschraubten Leiste, auf welcher die Handgelenke des Spielers ruhen. Dass solche äussere Zwangmittel ohne allen Werth sind, braucht wohl nicht weiter erörtert zu werden. S. Logier, Anl. z. Pf.-spiel, Bd. I.

Chitara, s. Cithara.

Chitarrone, die römische Theorbe, mit 6 Fuss 8 Zoll langem Halse und Körper, sechs Saiten auf dem Griffbrette und acht anderen daneben an einem besonderen Kragen. S. Theorbe. Bonanni (*Gabin. armon.* Taf. 60) bildet auch unter dem Namen Chitaronne ein sehr einfaches Instrument mit nur 2 Saiten ab.

Chörig (ein- oder mehrchörig), den Bezug der Saiteninstrumente betreffend, s. Chor D 1, *a b*; die Pfeifenzahl gemischter Orgelstimmen anlangend, s. Chor D 2; mehrchörig in Hinsicht auf die Vocalcomposition, s. Doppelchor.

Chor, *Chorus*, *Coro*, *Choeur* (eine Schaar, Menge). *A.* Ein mehrstimmiges Singestück, in welchem jede Stimme nicht von einem Solosänger, sondern von je einer geringeren oder grösseren Anzahl Personen ausgeführt wird. Die Summe der an ein- und derselben Stimme, also etwa am Alt oder Tenor etc., betheiligten Personen, heisst eine Chorstimme. Der *a*) ästhetischen Bedeutung nach ist der Chor Gesammtausdruck einer Menge von Individuen, deren Gefühl durch irgend ein Ereigniss oder eine Idee so gleich gestimmt ist, dass alle in dem Ausdrucke, welchen sie ihren Empfindungen und Gedanken verleihen, im Grossen und Ganzen übereinkommen. Demnach setzt der Chor einen Inhalt voraus, dessen Gültigkeit nicht nur von einzelnen Gleichgesinnten empfunden, sondern von einer ganzen Menge bestätigt werden kann, also eine wenigstens in grösserem Kreise allgemeine, keine persönlich subjective ist. Wie der Sologesang Ausdrucksmittel des Einzelnen, so der Chor Ausdruck der Gemeinde, womit nicht gesagt ist, dass nicht auch ein Sologesang so allgemeinen Inhaltes sein könnte, dass er, wenngleich durch den Einzelnen vorgetragen, doch als aus einem Gesammtbewusstsein entsprungen zu gelten hätte. Die Chorstimmen, von einander als Gattungen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) verschieden und gleichsam verschiedene Stufen des Alters beider Geschlechter repräsentirend, sind schon jede für sich eine Gemeinsamkeit, die einzelne Person tritt im Chore völlig in den Hintergrund und geht in ihrer Gattung, der Chorstimme, auf. Die Chorstimmen schliessen sich zur Gemeinsamkeit zusammen, von der sie zugleich getragen werden, indem sie ihr sich unterordnen. Eine derartig feine Individualisirung und Modification der Gefühle, wie diejenige, wodurch etwa die Arie, als Ausdruck der Empfindung eines Einzelnen, sich auszeichnet, liegt weder in der Macht des Chores noch ist sie Aufgabe desselben. Dem widerspricht keinesweges, dass in einem wirklich gut gearbeiteten Chore eine jede Chorstimme durchaus characteristisch und melodisch selbständig geführt ist; die Individualisirung der Chorstimmen aber kann nothwendiger-

weise nicht so specialisirend sein als die des Sologesanges, weil die Chorstimme eine, wennauch gleichgestimmte, so doch immerhin die einzelne Person beschränkende Menge ist, ausserdem alle Chorstimmen durch die gleiche Gesammtempfindung geleitet werden und in einen gemeinsamen Zusammenklang aufgehen müssen. Die wesentliche Wirkung des Chores besteht daher in der Macht des Gesammtausdruckes einer in derselben Empfindung übereinkommenden Volksmenge; das zum reichsten entfaltete Stimmenleben, welches wir in Schütz'schen, Bach'schen und Händel'schen Chören bewundern, hat eben im wesentlichen den Sinn, diesen Gemeindeausdruck um so bedeutsamer zu machen, indem bei voller Uebereinstimmung des ganzen Chores jede Chorstimme für sich inhaltreich und in freier selbständiger Eigenthümlichkeit entwickelt ist. — *b*) Wesentlicher und grundleglicher Stil des Chores ist der imitatorische und fugirte; Hauptchorform die Fuge, in welcher alle Stimmen mit gleicher Berechtigung an der Durchbildung eines Hauptgedankens sich betheiligen. Nebendem giebt es noch verschiedene Arten des Chores, die, je nach Gattung und Inhalt des grösseren Tonwerkes, in dem sie stehen, in gebundenem Stil, mit doppeltem Contrapunkt, Imitation etc., ohne jedoch wirkliche Fugen zu sein; in freiem ariosem; oder in dramatischem Stil gehalten sind. Doch kann man nicht sagen, der Chor im gebundenen und imitatorischen Stile gehöre allein in die Kirchenmusik oder ins Oratorium; denn, wenn er auch wesentlich hier zu Hause ist, so kann er doch auch in der Oper vorkommen. Ebenso finden sich ganz freie und ariose Chöre im Oratorium, und in der Bach'schen Matthäus-Passion z. B. sind so ziemlich alle Arten von Chören[1], vom kunstvollst figurirten Chor mit *Cantus firmus* bis zu den die höchste leidenschaftliche Aufregung des wüthenden Volkes darstellenden *Turbae*, vertreten. Eine Form, die so vielfach verschiedenartigen Inhalt aufnehmen soll, muss natürlich einer ebenso mannigfaltigen Behandlung zugänglich sein. Neben jenen in allen Stimmen melodisch durchbildeten, figurirten und fugirten Chören kommen, namentlich bei Händel, Chorsätze vor, welche neben der Energie des Rhythmus wesentlich durch die Gewalt ihrer Harmonie wirken, die Oberstimme hat die Melodie, die anderen sind nur naturgemässe harmonische Verstärkung derselben. — *c*) Formumrisse, innere Gliederung und Bewegung sind ebenso vielgestaltig wie in der Arie und anderen Soloformen, nur dass die Haltung eines wirklich ausgebildeten Chores stets durch sein Wesen als Ausdruck einer Vielheit bedingt wird. Die gewöhnliche lyrische Chorform ist die der zweitheiligen Arie. Nachdem der Hauptgedanke eine Zeit lang durchgearbeitet ist, wird eine Cadenz in eine verwandte Tonart gemacht und ein aus einem neuen Motiv gebildeter Mittelsatz eingeführt, der zum Hauptgedanken im Verhältniss einer Ergänzung, eines beleuchtenden verwandten Gegensatzes steht. Dann tritt der Hauptgedanke des ersten Theiles wieder auf und wird nochmals verarbeitet, oder der erste Theil wird in seinen wesentlichsten Punkten repetirt; nicht genau, sondern immer etwas umgestaltet und anders gewendet. Es giebt auch Chöre dieser Art, welche die strenge Form der älteren Grossen Arie genau einhalten, indem sie nach dem Mittelsatze ein Repetitionszeichen haben, demgemäss der erste Theil dann genau wiederholt wird. Sie pflegen arienartig melodiös zu sein und heissen auch Arienchöre. Form und Ausdehnung der Chöre in dramatischen Tonwerken hängen selbstverständlich von der Situation ab, die sie hervorruft. Manche haben gar keine eigentliche Entwickelung, sind ganz kurz, über einen kurzen Redesatz, der nicht wiederholt wird, wie die *Turbae* (Volkschöre, Volkshaufen) in der Passion und manche Chöre in der Oper. Andere sind breiter entwickelt, in der Form aber ebenfalls durch den dramatischen Ausdruck bedingt. — In Kirchenmusiken ist der Chor mit *Cantus firmus* (Choralchor) nicht selten, entweder als Choralfuge, oder als freier Satz, der um den Choral sich herumbewegt, auch wohl aus einem Motiv desselben entwickelt; oder als figurirter Choral. — *d*) Ausserdem wird der Chor *a cappella* (für Singstimmen ohne Begleitung) oder mit Instrumentalbegleitung gesetzt. Bei vielen Chören mit Instrumentalbegleitung ist diese nur Verdoppelung der Singstimmen[2]), besonders durch das Streichquartett, mit Verstärkung und Ausfüllung durch Orgel, Blasinstrumente, Posaunen, an Stellen wo es auf eine grosse Wirkung oder besonderes Hervorheben von Stimmen ankommt. Die Gesangmelodie hat hier den

1) Mit Ausnahme der Fuge. — 2) Auch diese Unisono- oder Octavenverdoppelung der Singstimmen durch Instrumente nennt man *A* oder *alla cappella*. S. A cappella.

wesentlichsten Theil des gesammten Empfindungsausdruckes, die Instrumente sind mehr nur Stütze und Klangbereicherung, und werden etwa nur in einigen Zwischenspielen und im Ritornell selbständig. In vielen andren Chören hat hingegen die Gesangmelodie hauptsächlich nur die melodischen Hauptnoten ohne besondere Ausschmückung durch Nebennoten und die Begleitung bewegt sich in einer dem Ausdrucke der vorhandenen Empfindung entsprechenden Figuration um den Gesang herum. Oder es sind Gesang und Instrumente künstlich in einander gearbeitet, die Instrumentalbegleitung setzt ihre eigenen Melodien und Contrapunkte denen des Gesanges entgegen; beide verstärken den Ausdruck durch verschiedene Mittel. Die Arten der Begleitung mischen sich aber sehr häufig in einander, so dass das Orchester bald nur Verdoppelung und Verstärkung, bald aber selbständiger geführt ist. — *e*) An Stimmenzahl sind die Chöre ebenfalls sehr verschieden; es kommen deren von drei bis zu zwölf, sechszehn und noch mehr Stimmen vor. Der vierstimmige ist der normale und auch gewöhnlichste, und wird mit wenigen Ausnahmen für die vier Hauptstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, gesetzt. Bei fünf-, sechs- und mehrstimmigen Chören kommt es auf die beabsichtigte Wirkung an, welche Stimmen getheilt werden sollen; Theilung der tiefen Stimmen Alt und Bass giebt dem Klange mehr Würde und Ernst, Verdoppelung der Soprane und Tenöre mehr Glanz und Helligkeit. Bei acht Stimmen bewegt sich entweder die ganze Masse über einem gemeinsamen Bass, einen achtstimmigen Chor bildend; noch gewöhnlicher aber wird sie in zwei Chöre getheilt, es entsteht der Doppelchor, über welchen sowie über noch mehrfach getheilte Chöre unter Doppelchor einiges gesagt ist. — *f*) Die Besetzung des Chores in Betreff der Stimmenanzahl wird natürlich von Umständen abhängen, doch darf eine Chorstimme mit weniger als vier oder drei Sängern nicht besetzt sein, indem die Stimmen sonst nicht zum Klange einer Chorstimme sich verschmelzen, sondern als einzelne Stimmen sich geltend machen. Hingegen ist der Grösse der Masse durch die Ausdehnung und akustische Beschaffenheit des Locales, in welchem der Chor singt, ein Maassstab gegeben. Eine verhältnissmässig zu grosse Anzahl Stimmen macht nicht die geglaubte Wirkung, indem die Klangmasse nicht zur Entfaltung kommt und sich selbst erdrückt. — Sopran und Alt werden im Chore entweder mit weiblichen, oder mit Knabenstimmen, oder mit beiden gemischt besetzt. Weibliche Stimmen machen einen weicheren und melodischeren aber auch sinnlicheren Klangeffect. Knabenstimmen sind herber und unbiegsamer, aber durchdringend, energisch und an Klang völlig leidenschaftslos, darum in der Kirchenmusik, namentlich in stark figurirten Chören, vorzugsweise zu verwenden. Sehr vortheilhaft ist eine gute Mischung von weiblichen und Knabenstimmen; durch letztere erhält der Gesang mehr Bestimmtheit und Schärfe, indem ihre Herbigkeit zugleich durch die weiblichen Stimmen gemildert wird. In alter Zeit wurde an einzelnen Orten den Frauen das Mitsingen in der Kirche verwehrt, indem man die, doch nur auf das Lehramt bezüglichen, Worte des Paulus (an die Corinther 14, 34): »Eure Weiber sollen schweigen unter der Gemeinde; denn es soll ihnen nicht zugelassen werden, dass sie reden«, auch auf den Gesang ausdehnen zu müssen glaubte. Cyrillus, Bischof zu Jerusalem († 386), soll zuerst auf Grund dieser Worte die Frauen vom Gemeindegesang, an dem sie bis dahin Theil genommen hatten, ausgeschlossen haben. Andere thaten dasselbe, aber auf andere Veranlassung, weil nämlich der Kirchengesang durch die weibliche Stimme mit Reizen, die mehr aufs Theater als in die Kirche gehörten, ausgeschmückt würde. Uebrigens sind solche Fälle selten, meistentheils hat man die Frauen mitsingen lassen; in den schon frühe eingerichteten Nonnenklöstern mussten sie doch ohnedies den Chor bilden (vergl. Forkel, Gesch. II. 140). — *g*) Der Text des Chores ist für gewöhnlich ein kurzer scharf präcisirter Redesatz, der seinen Gegenstand ebenso bestimmt wie allgemein fasslich und frei von allen Floskeln ausdrückt. In einem ausgedehnten Chore müssen die Worte selbstverständlich häufig wiederholt werden, wogegen auch in keiner Hinsicht etwas einzuwenden, wie unter Textwiederholung näher erklärt ist. Hat der Chor einen Mittelsatz oder als Fuge ein Contrasubject, so ist der Redesatz zweitheilig, so dass der zweite Theil den ersten ergänzt, während er mit ihm contrastirt, denselben Gedanken in einem andern Bilde giebt und ihn durch einen ihm gegenübergestellten Gegensatz verdeutlicht und eindringlicher macht. — *h*) Ein mit beiden Geschlechtern angehörenden Stimmgattungen, also mit Männer- und Frauen- (oder statt letzterer Knaben-) stimmen besetzter Chor wird gemisch-

ter Chor genannt. Er hat vor dem allein aus Männern und allein aus Frauen bestehenden Männer- und Frauenchor (s. die gleichnamigen Artikel) den sehr wesentlichen Vorzug, nicht allein des grösseren Klang- und Farbenreichthums und der mannigfaltigeren Stimmenmischungen, sondern auch der freieren Beweglichkeit seiner Stimmen, welche nicht so dicht gedrängt liegen als im Männer- oder Frauenchore, deshalb in ihrem Gange sich nicht behindern und ausserdem deutlicher herausgehört werden können. — Mit dem Worte Chor benennt man ferner —— *B.* die Gesellschaft der den Chorgesang ausführenden Sänger (Chorsänger, Choristen); imgleichen eine Gesellschaft von Instrumentalmusikern, und hier wiederum speciell die einer Gattung angehörenden Instrumente: das Streichquartett des Orchesters den Geigenchor, die Holzblasinstrumente den Holzbläserchor, die Posaunen den Posaunenchor; —— *C.* den erhöhten Ort in der Kirche, an welchem die Orgel steht und die Kirchenmusiken aufgeführt werden. Ferner auch den am östlichen Ende der Kirche sich befindenden, von dem übrigen Raume durch den Lettner abgetrennten und meist auch einige Stufen erhöhten Platz, an welchem der Hauptaltar sich befindet. Von diesem Chore haben die Chorherren den Namen, weil sie in den römisch-katholischen Stiftskirchen daselbst sich versammeln, um die Horas zu singen; doch besorgen statt ihrer auch die Choralisten und Vicarien den Dienst. Das Wort Chor soll nach Isidorus seinen Ursprung von *corona* haben, indem die Chorsänger in alter Zeit so um den Altar herumgestellt waren, dass sie gleichsam eine Krone oder einen Kranz (*corona circumstantium*) formirten. Vergl. die im Art. Antiphonie Anm. 4 angeführten Beiträge vom *M.* Albrecht. —— *D.* In Hinsicht auf den Bezug der Saiteninstrumente sowie auf die Besetzung der gemischten Orgelstimmen zeigt das Wort Chor oder das von demselben abgeleitete Beiwort Chörig, mit einem Zahlworte verbunden, als einchörig, zwei-, drei- und mehrchörig, an 1) bei manchen Saiteninstrumenten *a*) durch wieviele Saiten jeder Ton der Tonleiter erzeugt wird. So sagt man z. B. der Bogenflügel oder das Spinett seien einchörig, weil bei diesen Claviaturinstrumenten jede Taste nur eine einzige Saite zum Klingen bringt. Unsere modernen Flügel hingegen sind drei-, zwei- und einchörig; denn vom höchsten Tone bis etwa zum grossen *E* oder *E♭* werden alle Töne durch drei, in der folgenden tieferen Octav oder etwas darüber durch zwei in den Einklang gestimmte Saiten hervorgebracht, während für die tiefsten Töne nur je eine Saite vorhanden ist. Ebenso sind die Clavier- und Flügelpedale drei- und zweichörig, d. h. ihre Töne werden an je zwei und drei in den Einklang gestimmten Saiten hervorgerufen; — *b*) wieviele verschieden gestimmte Saiten an einem Instrumente vorhanden sind. So haben die sechschörige Laute und die sechschörige Cither jede sechs in verschiedenen Tönen gestimmte Saiten, aber bei der Cither ist jede dieser Saiten (mit Ausnahme der höchsten) wiederum doppelt oder zweichörig im Einklange; das *Penorcon* ist neunchörig, die Violine vierchörig etc. — 2) Als Orgelterminus, aus wievielen Pfeifen eine gemischte Stimme combinirt ist, also wieviele Pfeifen einer gemischten Stimme beim Niederdrucke eines Clavis ansprechen. So ist eine Mixtur fünfchörig, ein Cornett dreichörig, wenn jene fünf, dieser drei Chor Pfeifen enthält; jene mit fünf, dieser mit drei verschieden gestimmten Pfeifen für jeden Ton besetzt ist. In dieser Bedeutung steht das Wort chörig häufig statt des gleichgeltenden Beiwortes fach, man sagt Mixtur fünfchörig oder Cymbel dreichörig, statt Mixtur fünffach, Cymbel dreifach.

Choragium, der Ort, an welchem der dramatische Chor vorbereitet und eingeübt wird.

Choragus, der Chorführer in der griechischen Comödie, in der Tragödie *Coriphaeus* genannt.

Choral, Choralgesang, *Cantus choralis — planus — firmus;* franz. *Plain-chant.* In den theoretischen Schriften des 16. und 17. Jahrh. findet man die Musik in zwei Hauptclassen eingetheilt, in *Musica choralis* oder *plana*, und *Musica mensuralis* oder *figuralis*. Die erstere, von beiden die ältere, heisst *a*) *choralis*, weil sie vom Chore gesungen wird; *b*) *plana*, weil alle ihre Noten gleiche Zeitdauer haben, ohne äussere Werthverschiedenheit sind[1]), ausserdem, weil ihre Melodien, wenngleich vom Chore, so

1) (*Quae in suis notulis aequalem servat mensuram absque incremento vel decremento prolationis.* Georg Rhaw, *Enchir.* 1538, *de divis. Mus. — Est notularum sub una et aequali mensura simplex et uniformis pro-*

doch rein einstimmig vorgetragen werden. Die Ausdrücke Choral- und Figuralmusik beziehen sich nicht allein auf den Notenwerth, sondern auch auf Ein- und Mehrstimmigkeit. Die *Musica plana* oder *choralis* ist einstimmig, die *mensuralis* mehrstimmig. Gengenbach, *Musica nova* 1626, sagt: »*Musica choralis alias plana et vetus*, da in fünf Linien nur schlechte und fast einerlei Noten geschrieben und ohne abgemessenen Takt gesungen werden«. Sobald eine Choralmelodie mehrstimmig, wennauch in gleichen Noten, bearbeitet wird, muss ihr Takt nothwendig ein abgemessener werden, sie wird *mensuralis*. Die von Glarean im *Dodecachordon* 1547 gegebenen Beispiele für die Choralmusik sind einstimmig, die für die Mensuralmusik mehrstimmig. Bis zu Ende des 17. Jahrh. dient der Ausdruck *choraliter* bei den Herausgebern verschiedener Choralbücher übereinkommend für einstimmige Gesänge. Ferner auch *c*) *Gregoriana*, weil die Einrichtung dieser Art von Gesang dem Papst Gregor dem Grossen zugeschrieben wird; und *cantus firmus*, weil Gregor die von ihm gesammelten, verbesserten, vermehrten und notirten Melodien des alten Kirchengesanges als feste Norm für den Kirchengesang aller Orten und Zeiten aufstellte[2]). Man weiss, dass schon die ersten christlichen Gemeinden bei ihren gottesdienstlichen Uebungen dem Gesange eine bevorzugte Stellung einräumten, nicht aber, von welcher Art und Beschaffenheit ihr Gesang eigentlich gewesen ist; man kann nur — wennauch fast mit Bestimmtheit — annehmen, dass er der Art und Weise, wie die Juden die Psalmen vorzutragen pflegten, sich angeschlossen habe. Dass aus solcher Gehobenheit der Gemüther und aus solcher Begeisterung, als das neue Christenthum in seinen Bekennern hervorrief, eine eigene und von allen anderen bis dahin vorkommenden abweichende Gesangweise entstehen musste, liegt in der Sache; ebenso aber, dass sie erst allmälig sich entwickeln konnte. Worin sie jedoch von der jüdischen und griechischen sich unterschieden habe, wissen wir ebensowenig als wie jene beschaffen gewesen ist, man kann nur vermuthen, sie habe in einer durch die Redeaccente und Länge und Kürze der Silben metrisch belebten, durch den Versbau in bestimmte rhythmische Perioden gegliederten, hinsichts der Melodie durch nur wenige Töne sich bewegenden Recitation oder Cantillation bestanden. Nicht andere Beschaffenheit wird der Kirchengesang gehabt haben, als Basilius um 370 in der morgenländischen und Ambrosius zu Mailand um 384 in der abendländischen Kirche die Verbesserung und Reinigung desselben sich angelegen sein liessen. Auf unsere Zeit gekommen ist nichts davon. Selbst bei vielen der heutigen Tages noch vorhandenen und in der katholischen Kirche in Uebung befindlichen Gesangweisen des Gregorianischen *Cantus planus* dürfte die ursprünglich ächte Lesart gegenwärtig kaum mit Sicherheit sich feststellen lassen, indem nach und nach an verschiedenen Orten erhebliche Abweichungen davon sich eingestellt haben. Doch wissen wir, dass der Gregorianische Gesang ein getragener und in Noten von gleicher Zeitdauer einstimmig fortschreitender Gesang, und in dieser Hinsicht auch das Urbild unseres heutigen Choralgesanges ist. Der Ambrosianische Gesang war zu Gregors Zeit vermuthlich durch seine metrische Einrichtung dem weltlichen Gesange zu nahe gekommen und hatte mit ihm sich vermischt, ebenso mochte die bei Mangel einer unzweideutigen Notirung im wesentlichen mündliche Ueberlieferung das ihrige zu seiner allmäligen Entstellung beigetragen haben — Gründe genug, um Gregor zur Verbesserung und Reinigung zu veranlassen, mit welcher er zugleich eine Vereinfachung verband, sofern er den Gesang, um seine Würde und Feierlichkeit zu erhöhen, vom Wechsel der metrischen Länge und Kürze entkleidete, dafür aber wiederum in melodischer Hinsicht bereicherte[3]). — An bedeutenden Dichtern lateinischer geistlicher Gesänge und Hymnen hat es der alten Kirche nicht gefehlt; indem aber die lateinische Sprache das ganze Mittelalter hindurch in der Kirche die ausschliesslich herrschende war, konnte die deutsche religiöse Volkspoesie, wenn sie auch einzelne Blüthen trieb, zu höherer Entfaltung nicht gelangen. Dies geschah erst zur Zeit der Reformation und vorzugsweise durch Luther, dem eigentlichen Schöpfer des deutschen Kirchen-

nunciatio, sine incremento vel decremento prolationis. Hujus exempla sunt omnes cantiones, quae ad formam contrapuncti simplici componuntur. Gregor Faber, *Musices practicae Erotem.* 1552, Lib. II, S. 11).

2) Näheres über die *Musica figuralis* s. Mensuralgesang.

3) Einige nähere Angaben über den Gregorianischen Gesang s. im gleichn. Art., ferner unter Accentus, Concentus, Antiphona, Introitus, Hymnus, Prosa etc.; über die von Ambrosius und Gregor eingeführten Tonarten s. Tonart II.

liedes. Theils verdeutschte er lateinische Hymnen, theils dichtete er selbst kraftvolle und kernhafte Gesänge, und eine Anzahl schöner Melodien wird ihm zugeschrieben. Wiewohl Winterfeld (Evangel. Kirchenges.) ihm mit Sicherheit die Autorschaft nur dreier Melodien zuerkennt, nämlich: Ein feste Burg; Wir glauben all an einen Gott; Jesaia dem Propheten das geschah. Ausserdem die Verbesserung dreier ferneren: Christ lag in Todesbanden; Erhalt uns Herr bei deinem Wort; Verleih uns Frieden gnädiglich. Muthmasslich noch folgende drei: Ein neues Lied wir heben an; Mit Fried und Freud fahr ich dahin; Mensch willtu leben seliglich. Schon vor Luther war es Gebrauch gewesen, weltliche Melodien als Tenor in den Messen zu verwenden und sie auf solche Weise in die Kirche herüberzunehmen. Dem Volke wurden die Kirchengesänge dadurch näher gebracht, es trat zu ihnen sogleich in ein vertrauliches Verhältniss, indem es seine ihm bekannten und lieben Weisen darin wiederfand. Luther selbst hat der weltlichen Melodien zu seinen Kirchengesängen sich nicht bedient, bald nach seinem Tode aber wurde, sowohl in lutherischen als reformirten Gemeinden, dieser Gebrauch ganz gang und gäbe, und ebenso die Herausgabe von neuen geistlichen, aber vorhandenen und bekannten weltlichen Melodien unterlegten Dichtungen[4]). Manche gelehrte Theologen nahmen dieses Verfahren in Schutz, indem die weltlichen Melodien, da sie so anmuthig und beweglich seien, die Wirkung der unterlegten geistlichen Texte auf die Gemüther verstärken helfen müssten; andere waren dagegen. Andreas Werckmeister (der Musikkunst Würde und Missbrauch 1691, S. 20) meint »Was der Welt und dem Satan einmal gewidmet sei, lasse man heraus aus der Kirche Gottes, es ärgert«. Doch hatte Satan hiermit kaum etwas zu schaffen, sondern geistliches und weltliches Leben durchdrangen sich damals so innig, dass man unwillkürlich in dem einen nicht missen mochte was man im andern besass und liebhatte, und auch wir würden die nachfolgend beispielsweise angeführten Choräle sicher nicht aus der Kirche verbannt wissen wollen, weil sie ursprünglich weltliche Melodien sind. So sind unter anderen entstanden: Herzlich thut mich verlangen, aus: Mein G'müth ist mir verwirret, von H. L. Hassler (Lustgarten 1601); O Welt ich muss dich lassen, aus: Insbruck ich muss dich lassen, von Heinr. Isaac; Auf meinen lieben Gott, aus: Venus du und dein Kind, sind alle beide blind, von Jacob Regnard (1590); Ach Gott im höchsten Throne, aus: Der Schüttensam der hett en Knecht; Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, aus: Es liegt ein Schloss in Oesterreich; Wie schön leuchtet der Morgenstern, aus: Wie schön leuchten die Aeugelein der Schönen und der Zarten mein (die letzte der im 16. Jahrhundert der Kirche einverleibten weltlichen Melodien, s. Keferstein, die Einführung des rhythmischen Chorales 1851, S. 13). Im 18. Jahrhundert kommen noch zwei Beispiele vor: Gott donnert, sein Gerichte, aus: In diesen heilgen Hallen, von Mozart; und: Die Früchte sind nun abgemäht, aus: Bei Männern welche Liebe fühlen, von demselben Meister. Zu Nimes hat bei den Jesuiten noch um 1826 die Einrichtung eines geistlichen Gesanges nach dem Jägerchor aus Weber's Freischütz stattgefunden (s. C. F. Becker, die Hausmusik 1840, S. 68 ff. Winterfeld, Evangel. Kirchenges.). — Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hörte das Herübernehmen weltlicher Gesänge in die Kirche auf, wenngleich, wie wir gesehen haben, selbst im 18. Jahrhundert noch einzelne Beispiele sich finden; wenigstens vereinfachte man ihre Rhythmik, womit man übrigens auch schon früher begonnen hatte. Letzterem Verfahren unterwarf man auch viele Gesänge, die zwar innerhalb der Kirche entstanden, doch hinsichts der Rhythmik künstlicher und complicirter waren, als einerseits mit der Ausführung durch eine grosse Volksmenge, andererseits in manchen Hinsichten auch mit der kirchlichen Würde sich vertrug. Solcher verwickelten Rhythmik mit häufigem Taktwechsel, Syncopen und Accentrückungen, Silbendehnungen u. dergl., welche der Choral aus der weltlichen Musik angenommen hatte und dergemäss er nicht mehr *planus* sondern *mensuratus* war, konnte wohl ein geübter Sängerchor, nicht aber eine grosse Kirchengemeinde mächtig werden. Der mitunter tanzartige Schritt mancher, namentlich in ungeraden Taktarten stehenden, Melodien widersprach auch zu entschieden dem kirchlichen Ernste. Deshalb war man schon von gegen

4) Z. B. Gassenhawer, Revter vnd Bergliedlin, christlich, moraliter vnnd sittlich verendert, durch Herrn Henrich Knausten etc. 1571. — Nye christliche gesenge unde Lede, up allerley ardt Melodien, der besten olden düdescher Leder (1571).

Ende des 16. Jahrhunderts an und besonders im 17. Jahrhundert lebhaft bestrebt, den Choral zu vereinfachen und ihm die ernste Haltung zu verleihen, die er heute noch hat und wahrscheinlich auch nicht aufgeben wird. Die Theilung der Melodie nach den Versen durch die für Aufrechterhaltung der Ordnung des Gesanges in grossen Gemeinden unentbehrlichen Fermaten, schreibt sich schon aus dem 16. Jahrhundert her. In ganz neuester Zeit haben manche Versuche zur Wiederherstellung der älteren Rhythmik im Choral vielfache Erörterungen dieses Gegenstandes hervorgerufen; doch ist die Streitfrage, ob der Choral in seiner gegenwärtig planen, oder in der rhythmischen Gestalt zur Zeit der Reformation, seinen kirchlichen Zwecken mehr entspreche, nunmehr als erledigt anzusehen; denn die überwiegende Mehrzahl der Kenner hat sich mit vollster Begründung gegen die Wiederbelebung der älteren rhythmischen Form ausgesprochen, und nur an einzelnen Orten hat man sie unter der speciellen Benennung rhythmischer Choral wirklich wieder aufgenommen. Es scheinen aber schon folgende Gründe zur Verwerfung des rhythmischen Chorales hinlänglich: die complicirte Rhythmik desselben muss für grosse und im Gesange nicht sehr geübte Gemeinden nothwendig als unzweckmässig sich erweisen; die allermeisten Gemeinden vermögen nicht einmal unseren einfachen planen Choral einigermassen erträglich ohne Verschleppen und Ineinanderzerren der Töne, ohne erhebliches Sinkenlassen der Stimme u. dergl. auszuführen, um wie viel weniger aber erst Melodien, deren Rhythmik schon an sich künstlich und noch dazu von einer unserer modernen durchaus fremden Art ist. Ferner entspricht die alte rhythmische Form der Melodie dem Gesammtinhalte des Gedichtes nicht selten beiweitem weniger als die einfache, nur ganz allein durch den Wechsel von Thesis und Arsis metrisch bewegte und durch den Versbau gegliederte, innerhalb deren es dem geschickten Organisten immerhin noch überlassen bleibt, durch seine Begleitung den Ausdruck der Melodie nach dem Inhalte der einzelnen Strophen und Verse zu modificiren. Die Organisten sind dem rhythmischen Choral insgemein nichts weniger als zugethan, weil er eine freie und bedeutungsvolle Verwendung der Orgel bei der Begleitung behindert. Ausserdem muss die selbstverständlich raschere Bewegung desselben das Zusammenbleiben der Gemeinde im Gesange geradezu unmöglich machen, und hinsichts seiner Bestimmung als Kirchengesang steht der rhythmische Choral dem in planen Noten fortschreitenden an Feierlichkeit, Würde und Ernst entschieden nach. — Uebrigens ist unser planer Choral keineswegs unrhythmisch; die Noten desselben, zwar von gleicher Zeitdauer, sind doch nicht von gleichem metrischen Werthe, stehen in rhythmischer Hinsicht nicht lose neben einander, sondern hängen, als Thesis und Arsis, durch den Wechsel von accentuirter und accentloser Taktzeit, innerlich zusammen, auch wenn die Thesis im Vortrage durchaus nicht besonders markirt wird. Die gerade Taktart herrscht vor, nur wenige Choralmelodien giebt es noch in dreitheiligem Takte. Der Versbau des Gedichtes bedingt die Gliederung der rhythmischen Perioden; die Schlussnote einer jeden dieser Perioden hat eine Fermate, als höchstnöthiges practisches Erforderniss, damit der Gesang der Gemeinde, wenn er, wie sehr häufig geschieht, innerhalb des Verses sich zerstreut hat, wiederum sich sammeln kann. Eines Rhythmus entbehrt unser Choral also, wie aus Voranstehendem sich ergiebt, durchaus nicht, man hat ihn nicht als Gegensatz zu dem speciell rhythmisch genannten, als etwas Unrhythmisches, sondern nur als von einfacherer Rhythmik zu denken. In der Melodie herrscht die stufenweise Fortschreitung vor, wennauch die einfachsten Sprünge von der Terz bis zur Quint und Sext häufig stattfinden. Der *Ambitus* der ganzen Melodie pflegt insgemein nicht mehr als eine Octav, None oder höchstens Decime zu betragen, und der Stimmenumfang, dessen man zum Singen der Choräle überhaupt sich bedient, ist der des Mezzosopran, von c_1 bis f_2: c_1 ist für den Sopran eigentlich bereits zu tief, f_2 für den (eine Octav tiefer singenden) Bass zu hoch, doch werden diese Grenzen auch nicht häufig berührt, über e_2 und unter d_1 steigen die wenigsten Choräle. Ausserdem bewegt sich die Melodie nur durch melodische Hauptnoten, ohne alle Nebennoten, Melismen und Schmückungen; sie ist durchaus syllabisch, d. h. auf jede Textsilbe kommt, im Sinne der Vorschrift Gregor's, nur eine Note zu stehen, — höchstens dass die Gemeinde hie und da einen Terzensprung mittels einer durchgehenden Note unwillkürlich verbindet. Jede Note der Melodie (mit Ausnahme der eben erwähnten zufälligen Durchgänge) erhält, als melodische Hauptnote, ihren eigenen Akkord, wenn der Choral mehrstimmig ausgeführt wird. Doch wird er, wenn er nicht für

einen geübten Sängerchor gesetzt ist sondern nur als Gemeindegesang dienen soll, allein durch die begleitende Orgel mehrstimmig; die Gemeinde kann ihn selbstverständlich nur einstimmig singen, denn ein mehrstimmiger Vortrag würde eine einer grossen Volksmenge unmöglich abzufordernde Summe von musikalischen Kenntnissen voraussetzen. Die Frage, ob der mehrstimmige Tonsatz des Chorals nach den Regeln der alten Tonarten oder, wie jetzt fast durchgehend geschieht, auf die moderne Dur- und Molltonart reducirt zu behandeln sei, scheint gegenwärtig kaum mehr in Betracht zu kommen, indem ein Verständniss des hohen Werthes der alten Tonarten für den Choral wohl bei nur noch sehr wenigen Organisten zu finden ist, und man allgemein mit der Reduction sich begnügt. Mag diese nun dem modernen Ohr auch angenehmer und eingänglicher erscheinen als die allerdings häufig eigenthümlich fremdartigen und sogar harten Wendungen der alten Tonarten, so liegt doch nichtsdestoweniger in letzteren etwas, das dem Choral specifisch zu eigen gehört und ihm eine für die moderne Behandlung stets unerreichbar bleibende Würde und Kraft verleiht, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man Choralsätze von Schein, Calvisius, aus dem Leipziger Gesangbuch 1682, ferner von Schütz, Bach und Anderen mit den Harmonisirungen derselben Melodien etwa im Hiller'schen Choralbuche vergleicht. Bach ist der letzte Tonmeister, dessen Choralbehandlungen von tiefem Verständniss, sowohl der alten Tonarten und ihres Werthes für den Choral als auch der Bedeutung des letzteren überhaupt, ein wahrhaftes Zeugniss ablegen; Hiller, der übrigens mehr auf die Operette als den Choral sich verstand, gab durch sein seichtes, wässeriges und vielleicht deswegen den gewöhnlichen Organisten gerade mundgerechtes Choralbuch hauptsächlich Veranlassung zur Reduction der Tonarten und der allgemeinen Verflachung, welcher der Choral seither verfallen ist, und vor der die Bestrebungen einzelner einsichtsvollen Männer ihn nicht haben bewahren können. Die in den meisten Kirchen vorzufindenden Choralbücher beweisen die handwerksmässige Gleichgültigkeit und Unwissenheit der grössten Mehrzahl unter den Organisten. Ein ferneres Zeugniss dafür ist der zopfige Unfug der Zwischenspiele, gegen den an manchen Orten bis heutigen Tag noch alle Vernunftsgründe wirkungslos geblieben sind. Diese, die einzelnen Verse des Chorales mit einander verbindenden und die Fermaten ausfüllenden Schnörkeleien haben doch mit dem Chorale garnichts zu schaffen, sind etwas ihm vollständig Fremdes, rein individuelle Inspiration des Organisten, und demgemäss in den meisten Fällen von höchst armseliger Beschaffenheit. Der Grund einzelner Organisten, dass die Zwischenspiele ihnen die einzige Gelegenheit böten ihre Kunst zu zeigen, verkennt den Zweck des Chorals und ist sicher nicht hinlängliche Veranlassung, eine Verunehrung desselben durch ihre häufig genug auf der primitivsten Stufe stehende »Kunst« mit freundlicheren Augen anzusehen. An Gelegenheit zur Entfaltung wirklich sachgemässer Tüchtigkeit fehlt es den Organisten (von den Präludien und Ausgängen abgesehen), doch übrigens auch im Choral selbst keineswegs; sie beruht aber nur in dessen edler character- und verständnissvoller Harmonisirung, schöner Führung des Basses und der übrigen Stimmen, geschmackvoller Registrirung etc., nicht im äusserlichen Anputze mit allerlei abgetragenem Flitterkram. Wie hält man aber die gedankenlose Verschnörkelei der Zwischenspiele für vereinbar mit der Einfachheit, welche die heutige protestantische Kirche vom Chorale mit vollster Begründung fordert? Schon Türk sagt (Pflichten eines Organisten S. 15): »Ich habe einen braven Organisten in Berlin gehört, welcher gewiss nicht aus Mangel an Fertigkeit bloss den Ton angab, in welchem die Gemeinde anfangen sollte, und ich muss gestehen, dass mir diese sehr simple Manier, so auffallend sie anfangs [doch nur dem an die Zwischenspiele Gewöhnten] ist, dem Endzweck vollkommen angemessen zu sein schien; denn die ziemlich starke Versammlung wurde dadurch auf eine nachahmungswürdige Art im Tone erhalten. Auch zeigte dieser geschickte Mann durch die Abwechselung der vortrefflichsten Bässe, dass er tiefe Kenntniss in der Harmonie und grosse, aber am rechten Orte angebrachte, Fertigkeit hatte, denn er spielte Bach'sche Fugen mit vieler Präcision« — was solche Organisten, die des Zwischenspiels als Paradeplatz ihrer Kunstfertigkeit bedürfen, wohl meistentheils bleiben lassen werden.

Choral-Basset, eine der Bauernflöte gleich werthlose einfüssige Pedalstimme der Orgel; der Beisatz Choral, welcher auch bei anderen Orgelstimmen vorkommt, zeigt an, dass sie zur Führung des *Cantus firmus* (im Pedal) dienen soll.

Choral-Canon, s. Canon C 6.

Choralisten und Vicarien; in Stiftskirchen die Stellvertreter der Domherren beim Singen der Horas und Abwarten der Vesper. Allem Vermuthen nach im 11. Jahrhundert entstanden.

Choralfuge, Fuge mit *Cantus firmus*, s. Fuge D I i.

Choral-Note, *nota quadrata cantus plani*. Die in Messbüchern und Antiphonarien für die altkirchlichen Ritualgesänge des *Cantus planus* gebräuchliche Notenschrift. Alle Noten sind viereckig, schwarz, und haben gleichen Zeitwerth, da im *Cantus planus* verschiedene Zeitwerthe nicht vorkommen, wennauch die innere Geltung der Töne nach der metrischen Accentbestimmung verschieden ist. Christophorus Demantius, *Isagoge artis musicae*, Freiberg 1656, führt drei Figuren der Choralnote auf, nämlich 1) Schlechte, *simplices*, Köpfe ohne Strich, Beisp. 1 *a*; 2) Mittlere, *mediae*, die schlechte hat einen Strich herunterwärts, 1 *b*; 3) Endliche, *finales*, die Note ist mit der auf der rechten Seite nächstfolgenden tieferen zusammengehängt, 1 *c*. In der Textunterlage werden sie folgendermassen unterschieden: den schlechten Noten wird allein eine Silbe zugeeignet; die *mediae* und *finales* werden als Ligaturen gebraucht, die ersteren im Aufsteigen, die letzteren im Absteigen des Gesanges. Liegen mehrere Noten über einer Silbe auf derselben Stufe, so ist der Ton etwas länger anzuhalten, *d*. Man bedient sich auch mehrerer Pausen im Choralgesange; es kommen zwei Arten vor, welche unter *e* und *f* angegeben sind.



Bestimmt gemessenen Zeitwerth haben die Pausen nicht; *Pausa* ist ein Halt, *Respiratio* freies Athemholen, von kürzerer Dauer als *Pausa*, aber von längerer Dauer als *Suspiratio* oder *Suspirium*, das unbemerkte Athemnehmen.

Choral-Prästant, ein Principal 4 Fuss in der Orgel, zur Melodieführung im Choral bestimmt. Nähere Erklärung des Wortes Prästant im gleichn. Art.

Choralvorspiel, s. Figurirter Choral.

Chorda, Saite; in früherer Zeit sehr gewöhnlich gleichbedeutend mit Ton, *g* ist die fünfte, *f* die vierte etc. Saite von *c*; die Tonica und die Quart etc. sind die *prima* und *quarta chorda toni*, die erste und vierte Stufe der Tonart.

Chordae elegantiorum, franz. *Chordes belles*, werden von älteren Theoretikern die, gegenwärtig von manchen weichlichen Componisten bereits bis zum Ekel abgebrauchten, ausschmückenden chromatischen Durchgangstöne von einer diatonischen Tonstufe zur anderen genannt, z. B.



Mattheson vergleicht sie (Exemplar. Organistenprobe 1719, S. 17) mit den Gewürzen an Speisen und dem *haut goût* der Wildprets, meint aber doch, dass allzuviel davon die

besten Schüsseln verderben könne; »also verhält sichs auch in gewissen Stücken des Gebrauchs mit unseren *chordis elegantioribus*«. Vergl. auch Türk, Anw. z. Generalb. 1800, S. 324 f., über die Bezifferung derselben im Generalbass.

Chordae essentiales, s. **principales** (*sc. Modi*), die wesentlichen Saiten (Töne) der Tonart, nämlich die Intervalle des tonischen Dreiklanges, Grundton Terz und Quint. Der Grundton heisst *Chorda finalis* (Endton), die Terz *ch. medians* (vermittelnd) und die Quint *dominans* (herrschend).

Chordae mobiles, s. Soni mobiles.

Chordae naturales (*sc. Modi*) heissen der Unterhalbton (Leitton), die grosse Sext in der harten, und die kleine Sext in der weichen Tonart.

Chordae necessariae (*sc. Modi*) sind die grosse Secund und die Unterdominant der Tonart.

Chordae principales, s. Chordae essentiales.

Chordae stantes, *stabiles*, s. Soni stantes.

Chordae stativae, die *Claves finales* der Tonarten, »*in quibus cantilenarum finis quaeritur*«. Georg Rhau, *Enchirid.* 1538, *Cap. de Tonorum finibus etc.*

Chordometer, ein Instrument, durch welches die Dicke der Saiten gemessen wird, um den Bezug eines Saiteninstrumentes stets im richtigen Verhältniss zu erhalten. Die beste Art besteht aus zwei etwa 5—6 Zoll langen schmalen Metallplättchen, welche an einem Ende so zusammengeschraubt sind, dass ihre inneren Kanten unten an der Schraube sich berühren, während sie am entgegengesetzten Ende etwa 3 Linien von einander abstehen, somit eine nach der Schraube hin keilförmig sich verengende Spalte bilden. Zu beiden Seiten dieser Spalte sind auf den Flächen der Platten Grade verzeichnet; schiebt man nun die Saite in die Spalte und soweit abwärts nach der Schraube hin, als es ohne Zwang geschehen kann, so zeigen die Grade ihre Dicke an. Umständlicher bei geringerer Zuverlässigkeit ist eine andere Art Saitenmesser, aus einer Platte bestehend, welche durchbrochen ist mit einer Anzahl Löcher von verschiedenem Durchmesser, in welche man die Saiten schiebt, um ihre Dicke zu erproben.

Chordotonon, griech. Benennung des Monochord. Nach Walther aber das Instrument, womit die Saiten gestimmt werden, also ein Stimmhammer.

Choriambus, ein zusammengesetzter metrischer Fuss, aus zwei kurzen Silben zwischen zwei langen bestehend: – ⏑ ⏑ –, s. Metrum II *c* 8.

Chorion, ein Nomos der Griechen, welcher der Göttin Cybele zu Ehren gesungen wurde; erfunden, wie man glaubt, von Olympus aus Phrygien.

Choristen, Chorsänger, solche Sänger, die nicht zum Vortrage von Solosätzen sondern zur vielfachen Besetzung der Stimmen eines Chores dienen.

Chorist-Fagott, s. Dolcian 1 *b*.

Chormaass, chormässig, älterer Orgelterminus, gleichbedeutend mit Aequal, achtfüssig. Principal chormässig ist ein Principal 8 Fuss. Prätor., *Synt.* II. 122. Unterchormässig, ist ebensoviel wie 16 füssig.

Chorodidascalos oder **Chorostates**, der Anführer des Chores oder Chorregent bei den Griechen; eigentlich der Vortänzer, der die Bewegungen des Chores regelte.

Chorprincipal, s. Chormaass.

Chorstörer, *Turbator Chori*. In M. Albrecht's Beiträgen zur Historie der Musik (im 130. der kritischen Briefe über die Tonkunst, Band III, Berlin 1764, S. 9) findet sich folgende Notiz: »In einigen Mönchsklöstern und insonderheit in Preussen, da die Vocal- und Instrumentalmusik im Schwange geht, hält man einen absonderlichen Chorstörer, welcher, wenn es am allerlieblichsten klinget, mit einem übellautenden Geplärr dazwischen fallen und alles zerrütten muss«. S. Sam. Schelgwig's *Cynosura Conscientiae* S. 173, 174.

Chorton, ein nunmehr veralteter Stimmton, der, ursprünglich durch die Orgel veranlasst, ehedem in der Kirchenmusik gebräuchlich gewesen ist. Er kam in zwei Arten vor, nämlich als gewöhnlicher Chorton, um einen ganzen Ton höher stehend, und als Cornetton, um eine kleine Terz höher stehend, als der in der weltlichen Musik herrschende Kammerton. Der gewöhnliche Chorton hat sich bis in dieses Jahrhundert hinein erhalten, der Cornetton scheint jedoch nur in den ältesten Orgeln Anwendung gefunden zu haben und auch bald abgekommen zu sein. Die höhere Stimmung entstand in

der Kirche und setzte sich daselbst fest, weil sie geeigneter ist einen grossen Raum zu durchdringen als eine tiefere. Doch hat auch die Ersparung von Material bei den Orgeln, indem der höhere Ton nur einer kürzeren Pfeife bedarf als der tiefere, gewiss sehr wesentlich mit dazu beigetragen. Nach dem Chore, auf dem die Kirchenmusiken aufgeführt wurden, nannte man diese Stimmung den Chorton. Doch kamen an Orgeln auch noch andere Stimmungen vor; die alten Choralwerke (nur zum Choral dienende Orgeln) standen eine Quart höher oder Quint tiefer als der Kammerton damaliger Zeit, andere waren um einen ganzen oder halben Ton tiefer; überhaupt wird von einer festen Stimmung bei den Orgeln noch weniger als bei anderen Instrumenten die Rede gewesen sein, sowohl weil sie schon beim Erbauen bald einen Ton oder mehr höher oder niedriger intonirt, als auch häufig durch vieles Renoviren und Stimmen von ihrem anfänglichen Stande immer mehr in die Höhe gebracht wurden. — Für die Kammermusik im Zimmer erschien die hohe Chorstimmung zu grell, deshalb wählte man hier eine tiefere und benannte sie nach dem Orte ihrer Verwendung Kammerton. Doch ist dieses nicht überall gleich gewesen, der höhere Ton nicht überall in der Kirche und der tiefere in der Kammermusik gebraucht worden. Denn Prätorius (*Syntagma* II. 15) sagt: »darumb lass ich mir den Unterschied, da man zu Prag und etlichen anderen katholischen Capellen den Ton in Chor Thon und Cammer Thon abtheilet, auss der massen sehr wol gefallen. Denn daselbsten wird der jetzige gewöhnliche Ton, nach welchem nunmehr fast alle unsere Orgeln gestimmt werden (also der höhere Chorton) Cammerton genannt, und allein vor der Tafel und in Conviviis zur Fröhlichkeit gebraucht; der Chorton aber, welcher um einen ganzen Ton tiefer ist (also der Kammerton in Deutschland), wird allein in den Kirchen gebraucht«. Erstlich um der Vocalisten willen, damit sie durch zu hohes Singen nicht überangestrengt würden, »zum anderen, dass auch die Menschenstimme, wenn sie im Mittel und etwas tief hereingeht, viel anmuthiger und lieblicher anzuhören, als wenn sie in der Höhe über Vermögen oben hinaus rufen und schreien muss«. Er wünscht, dass alle Orgeln um einen Ton tiefer gestimmt sein möchten, »Welches aber nunmehr in unseren deutschen Landen zu ändern ganz unmöglich, und demnach bei dem gewöhnlichen Cammerton (welcher itziger Zeit an den meisten Orten Chorton genennet und dafür gehalten wird) wol verbleiben muss«. Ausserdem scheinen noch tiefere Stimmungen in Gebrauch gewesen zu sein. In England, den Niederlanden, sowie in Italien und in manchen deutschen Capellen hatte man vor Zeiten die meisten Blasinstrumente um eine kleine Terz tiefer als Kammerton intonirt. Derselbe tiefe Ton war auch im Gesange gebräuchlich, »Sintemalen etliche Itali an dem hohen Singen, wie nicht unbillig, kein gefallen, vermeinen, es habe keine Art, könne auch der Text nicht recht wohl vernommen werden, man krähete, schreie und singe in der Höhe gleich wie die Grasemägde«. (Prätorius a. a. O.) In Italien waren drei Stimmungen üblich; die römische war die tiefste, die lombardische die höchste, und die venetianische hielt zwischen beiden die Mitte. Man darf aber diese sämmtlichen Stimmungen oder Stimmtöne keineswegs als absolute, auf eine bestimmte Schwingungszahl fixirte Tonhöhen, von denen keine Abweichung stattfand, sich vorstellen; sondern jede Stimmung zeigte damals jedenfalls noch mehr Differenzen in sich selbst, als unser heutiger Kammerton, den auf eine allgemein geltende Tonhöhe zu fixiren man bis jetzt auch noch vergebens sich bemüht hat, ungeachtet unser gegenwärtig zu diesem Zwecke dienendes Instrument, die Stimmgabel, beiweitem vollkommener ist als die damals gebräuchliche sehr unsichere Stimmpfeife. Die Annahme der verschiedenen Stimmtöne mag erst erfolgt sein, als die begleitende sowohl als die selbständige Instrumentalmusik anfing sich auszubilden, also mit Anfang des 17. Jahrhunderts. Vordem hatte man wohl einen Stimm- oder Gabelton, wenigstens spricht Prätorius häufig von einem Chorton bei den Alten; nichtsdestoweniger intonirte man die Instrumente ganz nach Willkür verschieden hoch oder tief, wie man es ihrem Character besonders zuträglich erachtete: die hohen (Zinken, Schalmeyen etc.) höher, weil sie dann frischer klingen, die tiefen (Posaunen, Bombardone, Fagotte) tiefer, indem sie dadurch an Gravität gewinnen. In den Zeiten des alten Kirchengesanges kannte man wahrscheinlich keinerlei Stimmton, sondern der Sängermeister gab seinem Gesangchore den Ton an, den er für das betreffende Musikstück als den passenden erkannte. Wahrscheinlich ist ein Stimmton überhaupt erst mit der beginnenden Vervollkommnung und Vermehrung der Instrumente zu

Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden. Uebrigens dürfen wir uns den Chorton nicht etwa als übermässig hoch im Verhältnisse zu unserer heutigen Stimmung vorstellen. Denn der Kammerton ist im Laufe der Zeit so erheblich in die Höhe gegangen (der Chorton allerdings ebenfalls, so lange er gebräuchlich war), dass er gegenwärtig, wenn nicht höher so wenigstens ebenso hoch sein wird als der alte Chorton war. Schon Prätorius sagt, dass der Chorton bei den Alten anfangs um einen Ton niedriger gewesen, aber von Jahr zu Jahr gestiegen sei, bis er die zu seiner Zeit (um 1600) gebräuchliche Höhe erreicht habe. Dann habe man ihn noch um ein Semitonium aufwärts zu treiben gesucht, doch hätte man es der Sänger, namentlich der Tenoristen und Altisten wegen unterlassen müssen; und so auch im Interesse der Saiteninstrumente, »denn das ausbündige Saiten sein müssen, die solche Höhe erleiden können. Daher kömmt's denn, wenn man mitten im Gesange ist, da schnappen die Quinten dahin und liegen im Dr—«. Eine im Chortone gestimmte alte Orgel findet sich auch jetzt noch wohl hie und da, doch schon sehr selten, und die neueren Orgeln baut man im Kammerton. Dass man übrigens die hohe Stimmung in der Kirche so lange beibehalten und noch im 18. Jahrhundert bei Orgeln angewandt hat, mag seinen wesentlichen Grund in der schon vorhin berührten Ersparung einiger Centner Orgelmetall und Zinn gehabt haben. Bei Kirchenmusiken, welche von Instrumenten, die auf den Kammerton intonirt sind, begleitet wurden, musste der den Generalbass ausführende Organist seine Partie um einen Ton tiefer spielen, wenn die Orgel im Chorton stand (s. auch Kammerregister).

Chorus. *a*) Der Chor, s. daselbst; *b*) ein längst veraltetes Blasinstrument, welches Prätorius in *Syntagma* II. 76 beschreibt und Tafel XXXII abgebildet, aber nicht mehr selbst gekannt, sondern aus dem Wirdung (1511) genommen hat. Es bestand aus einer Röhre, die jedoch nicht weit vom Mundstücke abwärts in zwei flach sichelförmig nach auswärts gebogene Röhren, zwischen denen in der Mitte ein zugespitztes Oblongum frei blieb, sich theilte. Unten liefen die Röhren wieder in einem ziemlich weit ausgebogenen Schallbecher zusammen.

Chorus instrumentalis, ein mit Instrumenten besetzter Chor, ein Orchester.

Chorus pro Capella, Capellen-Chor, ein bei grossen mehrchörigen Musiken angestellter besonderer Ripienchor, der an solchen Stellen, die durch eine grosse Massenwirkung noch gehoben werden sollten und gemeinhin, wenn die anderen Chöre alle zusammenkamen, [mit einfiel »vnd gleichsam als vff einer Orgel das volle Werk, mit einstimmet. Welches dann ein trefflich *Ornamentum*, Pracht und Prangen in solcher Music von sich giebt« (s. A cappella). Heisst auch *Coro palchetto*, weshalb, s. im gleichn. Art.

Chorus recitativus, der Complex von Haupt- oder concertirenden Vocalstimmen (*voces concertantes*, *parti concertate*) in den alten Concerten, im Gegensatz zum vollen Chore aller Vocalisten und Instrumental-Ripienisten; *recitativus*, auch *Favorito* genannt, weil man dazu die besten Sänger auswählte, »die auch auff jetzige newe Manier vnd Weise eine gute *disposition* zu singen haben, also dass die Wörter recht vnd deutlich pronunciret vnd gleich als eine Oration vernehmlich daher *recitiret* werden« (Prätorius, *Syntagma* III. 106). Demantius, *Isagoge* 1656, erklärt: »*Chorus recitativus* ist ein solcher Chor, der seine Sach ohne Wiederholung der Worte (gleichsam wie ein Orator) recitiret und herfürbringet«.

Chorus vocalis, ein Gesangchor.

Chresis, *usus*, *uso*, derjenige unter den drei[1]) zur alten griechischen Melopoie gehörenden Theile, welcher die Tonfolge der Melodie in Hinsicht auf ihre Schönheit und angenehme Fortschreitung oder Modulation behandelt. Dazu gehören die verschiedenen Bewegungsarten der Töne *Agoge*, *Ploke*, *Petteia* und *Tone*, welche in eigenen Artikeln erklärt sind. S. Brossard, *Dict.* Art. *Uso;* Forkel, Gesch. I. 374; und den Art. Melopoie.

Christe, der zweite Theil oder Mittelsatz des *Kyrie* in der Messe, so genannt, weil ihm die Worte *Christe eleison* unterliegen. S. Kyrie.

Chroma. *a*) Die Achtelnote, s. Croma. *b*) *Chroma simplex*, das einfache, — *duplex*, das doppelte Kreuz, ♯ und ×.

1) Die anderen beiden waren *Lepsis* (*sumtio*, ital. *Presa*) und *Mixis* (*Mistio*, *Mescolamente*), s. daselbst.

Chromatisch (gefärbt, von *chroma*, Farbe), hiess bei den Griechen dasjenige Klanggeschlecht, dessen Tetrachorde aus einer Folge von zwei halben Tönen und einer kleinen Terz bestanden; also z. B. *a b h-d* (s. Tetrachord etc. II, Beisp. 4). Dieses Geschlecht konnte, ebenwie das diatonische und enharmonische, allein, oder mit einem der beiden anderen Geschlechter oder mit beiden zugleich vermischt gebraucht werden. Doch vermögen wir uns von der unvermischten Anwendung des chromatischen sowohl als enharmonischen Geschlechtes keine deutliche Vorstellung zu machen, indem wir uns keine in unserem Sinne auch nur einigermassen erträgliche Melodie zu denken im Stande sind, die in beständigen Fortschreitungen von zwei halben Tönen und einer kleinen Terz oder von zwei Viertelstönen und einer grossen Terz sich bewegen soll. Was die Griechen veranlasst hat, dem in Rede stehenden Klanggeschlechte die Bezeichnung eines gefärbten beizulegen, scheint nicht ausgemacht zu sein. Einige, und besonders Rousseau, glauben, man hätte die Tonzeichen für dieses Geschlecht mit anders gefärbter Dinte geschrieben als die Tonzeichen für die anderen beiden Geschlechter; dies wäre aber kein Grund es gefärbt zu nennen, sofern die Tonzeichen für die anderen beiden doch nicht farblos waren. Weit näher liegt die Annahme, es habe seine Benennung, als ein durch seine besondere künstliche Fortschreitung eigenthümlich gefärbtes Klanggeschlecht, zum Unterschiede von dem nur durch natürliche ganze und halbe Töne sich fortbewegenden alten diatonischen Klanggeschlechte erhalten. Allerdings ist das enharmonische Geschlecht noch stärker gefärbt, doch ist es auch noch neuer als das chromatische, ausserdem als wirkliches Klanggeschlecht, selbst in Vermischung mit den übrigen Klanggeschlechtern, wohl nie weiter in Betracht gekommen, als in den Rechnungen der Canoniker; in der practischen Musik wird man es stets als das was es ist, als eine schlechte Gesangmanier, Durchheulen von einem Tone zum andern, angesehen haben. In der modernen Musik giebt es kein besonderes chromatisches Klanggeschlecht im Sinne der Griechen; solche Tonfolgen, die wir chromatisch nennen, gründen sich auf eine, aus diatonischen und chromatischen Fortschreitungen zusammengeschobene Leiter, von deren Entstehung und Anwendung man einiges im Art. Klanggeschlecht findet. — Unter *a*) chromatischen Melodien verstehen wir also solche, denen eine aus diatonischen und chromatischen Fortschreitungen bestehende Scala zu Grunde liegt, oder in denen viele Halbtonserhöhungen oder Erniedrigungen diatonischer Stufen vorkommen. Ferner nennen wir *b*) eine Harmoniefolge chromatisch, wenn sie viel und anhaltend durch Halbtonserhöhungen und -erniedrigungen fortschreitet, und in eben dem Sinne wird der Ausdruck *c*) auch auf ganze Tonstücke angewendet, wenn in ihren Themen und sonst wesentlichen Theilen die chromatischen Tonfortschreitungen vorherrschen (z. B. S. Bach's Chromatische Phantasie). Hin und wieder findet man den Ausdruck, ein Tonstück sei chromatisch gesetzt, auch in der Bedeutung gebraucht, dass in diesem Tonstücke viele Dissonanzen, ungewöhnliche Auflösungen derselben, scharfe und herbe Uebergänge, fremdartige Fortschreitungen u. dergl. enthalten seien. Wenn ein solches Tonstück allerdings auch sehr stark gefärbt sein wird, so braucht es darum doch noch kein chromatisches in der diesem Worte von der Theorie ein- für allemal beigelegten Geltung zu sein. Deshalb bedient man sich dieses Ausdruckes besser nur da wo er eigentlich hingehört, indem sonst leicht Begriffsverwirrung entstehen kann. Näheres über den Gebrauch chromatischer Tonfortschreitungen s. Klanggeschlecht II.

Chromatische Diesis, s. Diesis.

Chromatisches Klanggeschlecht, s. Chromatisch, Klanggeschlecht II, Tetrachord II 2.

Chromatische Tonleiter, s. Tonleiter und Klanggeschlecht II.

Chronometer (Zeitmesser) als Taktgeber, s. Metronom.

Chutte, *Chûte*, eine Spielmanier, Vorschlag oder Accent, sowohl auf- als abwärts. S. Manieren, Beisp. 1, Nr. 6, *f g*.

Chrysantinische Spiele, waren Feste der Griechen zu Sardes, der Hauptstadt Lydiens, bei welchen auch Preise für musikalische Wettstreite ausgesetzt wurden.

Ciacona, Chaconne, ursprünglich in seinem Heimathlande Italien und auch in Spanien sehr beliebter Tanz, tanzartiges Instrumental- und auch Gesangstück im Dreivierteltakt, von mässiger Bewegung, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, dass ein vier oder acht Takte langes, melodisch einfach gebildetes und rhythmisch recht mar-

kirtes Bassthema beständig wiederholt wird, während die Oberstimmen über jeder Wiederholung desselben immer neue Variationen (die auch Couplets genannt werden) ausführen. Mitunter wird dann das Bassthema selbst auch variirt, mit Diminutionen ausgeschmückt, gebrochen, auch aus Dur in Moll und umgekehrt versetzt, aber seine Ausdehnung hinsichts der Taktzahl soll immer dieselbe bleiben. Zuweilen intermittirt es auch für eine kurze Zeit, kommt dann aber alsbald wieder zum Vorschein; der Satz duldet manche Freiheiten, *»l'on tolere bien des choses à cause de cette contrainte, qui ne seroient pas regulierement permises dans une composition plus libre«* (Brossard). Jedenfalls erfordert die Ciacone einen geschickten und an guten Einfällen reichen Contrapunctisten, wenn Mattheson's Ausspruch, dass dergleichen Lustbarkeit allezeit mehr Ersättigung als Anmuth gäbe, nicht in vollem Maasse gerechtfertigt werden soll. Wohl eins der merkwürdigsten Beispiele von Tonstücken dieser Gattung ist die Chaconne von Händel (Deutsche Händelausg. II. 110 — 122), in welcher 62 Variationen über einen einfachen Bassgang gesetzt sind, und zwar ohne dass dieser auch nur ein einziges mal aussetzt oder die Tonart ändert; nur wenn er selbst variirt wird, weicht er von einzelnen Tonschritten ab. Wenngleich der Spass hier etwas weit getrieben scheint, muss man doch die geistvolle Arbeit und die ungemeine Mannigfaltigkeit der Veränderungen bewundern. — Ueber die Aehnlichkeit und Verschiedenheit zwischen Chaconne und Passacaglio s. den dem letzteren angehörenden Artikel.

Cimbal, s. Hackebrett.

Cimbel, s. Cymbel. Ebenso auch Cymbeloctav, — pauke, — regal, — stern.

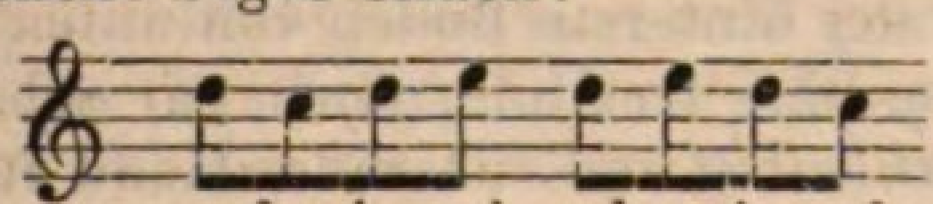
Cinelli (wahrscheinlich von Bacinelli, kleine Becken), *Piatti*, die türkischen Becken in der Janitscharenmusik. S. Becken.

Cinnor, s. Kinnor.

Cinque pas, Fünftritt; eine alte Gaillardenart mit fünf Schritten.

Circolo, das Taktzeichen ○ des *Tempus perfectum* bei den alten Mensuralisten. S. Mensuralnotenschrift I B a, I D.

Circolo mezzo, eine Setzmanier, bestehend aus vier Noten von gleichem Werthe, die eine dem Halbkreise ähnliche Figur bilden:



aufsteigend absteigend

Circoncorrente conducimento, s. Agoge; Conducimento.

Cirkel-Canon, s. Canon C I, Beisp. 15.

Cis, Silbenname der zweiten Saite der diatonisch-chromatischen Scala, wenn sie als die mittels eines Kreuzes vollzogene Erhöhung des Tones *C* um einen halben Ton, zu dienen hat, also gegen den Ton *C* die übermässige Prime, gegen *A* eine grosse Terz, gegen *F*♯ eine Quint etc. ausmachen soll. Indem die Saite *C*♯ aber in der gleichschwebenden Temperatur zugleich als *D*♭ eine kleine Terz von *B*, eine reine Quint von *G*♭ etc. betragen muss, wird sie nicht in ihrem ursprünglich reinen Verhältnisse als kleiner halber Ton 25 : 24 (die Abweichung *CC*♯, 25 : 24 von *CD*♭, 27 : 25 beträgt den enharmonischen Drittheilston 648 : 625), sondern zu $\frac{1}{12}$ Octav (83⅓, die Octav zu 1000 angenommen) Stufenweite ausgeübt.

Ciscis oder **Cisis**, Silbenname desjenigen Tones, welcher entsteht, wenn man den Ton *C* mittels eines Doppelkreuzes (×) um zwei halbe Töne erhöht, wie z. B. in den Tonarten D♯dur und D♯moll, welche den Ton *Cisis* als Leitton fordern. Auf Claviaturinstrumenten fällt er mit *D*, der grossen Secund von *C*, auf gleicher Taste zusammen.

Cis dur, diejenige unter den zwölf Transpositionen der Durtonart, in welcher der Ton *C*♯ als Grundton angenommen wird und alle Töne gegen die Tonart Cdur um je einen halben Ton erhöht vorkommen: *C*♯ *D*♯ *E*♯ *F*♯ *G*♯ *A*♯ *H*♯. Demnach wird sie mit sieben Kreuzen am Schlüssel notirt, als Haupttonart jedoch verhältnissmässig selten, und statt ihrer gewöhnlicher ihre enharmonische, in Hinsicht auf Vorzeichnung einfachere, Tonart D♭dur gebraucht; die Tonart C♯dur kommt meist nur in der Modulation, z. B. der Haupttonarten A dur und E dur, in Anwendung. Im von *C* aufsteigenden Quintencirkel ist sie die achte Tonart.

Cis moll, die Molltonart auf dem Tone *C#* als Grundton, wobei die Töne *F*, *G* und *D*, sowie auch *H*, wenn die grosse Septime erforderlich ist, um einen halben Ton erhöht werden: *C# D# E F# G# A H(#) C#*. Als Parallele der E dur Tonart hat sie mit dieser gleiche Vorzeichnung am Schlüssel, also vier Kreuze.

Cistre, s. Sister.

Cithara, Cetera, Chitara, Cither. *a*) Bei den Griechen ein der Lyra sehr ähnliches, fast nur durch einen hohlen, zugleich als Resonanzkörper dienenden Fuss, auf dem es stehen konnte, von ihr abweichendes Saiteninstrument. Die Anzahl der Saiten war, wie auch bei der Lyra, sehr verschieden; einige schreiben ihr nur 4, andere aber bis 10 und darüber zu; am oberen Stege waren sie um Stimmnägel gewunden, woran sie mittels eines Schlüssels gestimmt werden konnten. —— *b*) In späterer Zeit ein sehr verbreitetes, gegenwärtig aber verschollenes, oder doch nur noch in vervollkommneter Gestalt (als Guitarre) fortbestehendes Saiteninstrument, mit flachem Resonanzkörper, dessen Zargen am vorderen Halsende etwas höher waren als am hinteren. Das Griffbrett war mit Bünden versehen. Diese Cither kam in fünf Arten vor, nämlich als 1) Gemeine vierchörige; von den Italienern (Italienische Cither) in *h g* d_1 e_1, von den Franzosen (Französische) in *a g* d_1 e_1 gestimmt. »Und diese Art mit vier Choren ist fast ein *illiberale*, *Sutoribus et Sartoribus usitatum Instrumentum*«, wie Prätorius, *Syntagma* II. 55, bemerkt. 2) Fünfchörige, entweder in *d h g* d_1 e_1, *F e c g a*, oder in *G f# d a h* gestimmt. 3) Sechschörige, die verbreitetste Art, ebenfalls in verschiedenen Stimmungen gebräuchlich; und zwar bei den alten Italienern in *a* c_1 *h g* d_1 e_1, von Sixtus Kargel von Strassburg, einem Componisten und Lautenisten des 16. Jahrh., in *h G d g* d_1 e_1, und noch auf eine dritte Art, nach der fünfchörigen Cither, in *G d h g* d_1 e_1. 4) Grosse sechschörige, fast zwei Ellen lang, mit einem noch einmal so grossen Corpus als die vorhergehende und um eine Quart tiefer gestimmt, in *f# D a d a h*. Uebrigens waren bei allen Arten die Saiten doppelchörig, nur die oberste Sangsaite einfach. 5) Die grösste Art war 12 chörig, mit einigen einfachen Saiten neben dem Griffbrette an einem besonderen Kragen, ähnlich der Theorbe. Sie soll an Stärke des Klanges einem Clavicymbal oder Symphonie gleichgekommen sein. Bonanni, *Gab. arm.*, bildet Tafel 50 auch eine *Cetera tedesca* mit 10 Saiten ab. Ausserdem brachte etwa um 1616 ein Engländer eine kleine Art Cither nach Deutschland, an welcher der hinterste Boden von unten auf halb offen gelassen und nicht angeleimt war, »darauff er eine frembde, doch gar sehr liebliche vnd schöne Harmony mit feinen reinen *diminutionibus* und zitternder Hand zuwege bringen können, also, dass es mit sonderbarer Lust anzuhören«. Sie war in f_2 a_1 d_2 g_2 gestimmt, die Terz *a* wurde auch bisweilen einen halben Ton höher nach *b* gezogen. — Ueber das heute gebräuchliche Instrument gleiches Namens s. Zither.

Ciufolo pastorale, bei Bonanni, *Gab.* S. 65, eine Panspfeife.

Claquebois, *Xylorganum*, die Strohfiddel, s. daselbst.

Clairon, s. Clarino.

Clarinetto, Clarinette. Ein sowohl zum Solovortrage sehr dienliches, als auch namentlich dem modernen Orchester unentbehrliches Holzblasinstrument, an äusserer Gestalt der Oboe ziemlich ähnlich, doch an Intonation, Tonumfang und Klangcharacter durchaus von ihr verschieden. —— *A*) Die gewöhnliche Clarinette ist eine etwa 1½ Fuss lange gerade Röhre aus Buchsbaumholz, unten mit einem Schallbecher versehen und aus fünf Theilen zusammengesetzt. *a*) Das Mundstück, aus Cocosholz gefertigt, nach oben schnabelförmig zugeschärft, daher auch Schnabel genannt, aus zwei Theilen bestehend, nämlich aus der festen, nach dem Mundloche hin sich verjüngenden, auf der unteren Seite offenen Röhre selbst; und aus einem Blättchen von italienischem Rohr, welches auf die Röhre fest aufgebunden ist, die offene Seite derselben deckend. Nach dem oberen Ende hin ist das Rohrblatt ganz dünn ausgearbeitet und steht ein klein wenig von der Röhre ab, einen kleinen Spalt lassend; beim Anblasen geräth es in Schwingungen, dem Hauche des Bläsers den Zutritt in die Röhre abwechselnd gestattend und versagend, so dass also die hineingeblasene Luft auf die im Mundstücke und dem Corpus befindliche nicht in gleichmässigem Strome, sondern stossweise intermittirend einwirkt, wodurch der strahlende und etwas schmetternde rohrwerkartige Klang der Clarinette entsteht. Je freier und lebhafter das Rohrblatt schwingt, desto frischer und schmetternder wird der Klang; macht es nur ganz kleine Schwingungen, so ist er gedämpft und

weich. Der Schnabel ist in die *b*) **Birne**, ein etwa 2,8 Zoll langes Ansatzstück ohne Tonlöcher, eingeschoben; dann folgen *c*) und *d*) zwei Mittelstücke, zusammen 10,3 Zoll lang, in denen im Ganzen 20 Tonlöcher, darunter 12 mit Klappen versehen, sich befinden. Das erste Mittelstück enthält deren 4, für die drei ersten Finger und den Daumen der linken Hand, das zweite ebensoviel für die drei grossen und den kleinen Finger der rechten Hand; 11 sind mit Klappen gedeckt und das zunächst dem Schallbecher liegende hat eine offene Klappe. Dem zweiten Mittelstücke ist *e*) der Schallbecher, etwa 3,8 Zoll lang und an der inneren Kante 2¼ Zoll weit, angefügt. — Die Bohrung des Rohres ist nicht überall gleich weit, sondern hat am Mundstücke etwa 7 Linien, gegen Ende des zweiten Mittelstückes 6 Linien, geht von da ab cylindrisch fort bis an den Ansatz des Schallbechers. Die Ueberblasungen der Grundtonreihe erfolgen nicht wie bei anderen Blasinstrumenten, in denen die Luft gleich in offenen Röhren schwingt, in die Octav, sondern sogleich in die Duodecime, mithin der Schwingungsart der Luftsäule in gedeckten Röhren ähnlich. Der tiefste Ton der *B*-Clarinette ist *d*, mit demselben Griffe entsteht auch a_1, die Applicatur umfasst also eine Duodecime. Die Tonreihe der Grundtöne geht von d-$g^\sharp_1$, die erste Ueberblasung von a_1-$d^\sharp_2$, die zweite von $f^\sharp_2$-c_4. Die Töne $f^\sharp_2$-$d^\sharp_2$ der ersten Ueberblasung wiederholen sich in der zweiten, die Töne e_3-c_4 der zweiten wiederholen sich in der vierten. Ob die Grundtonreihe oder die Ueberblasungen zum Vorscheine kommen sollen, hängt natürlich vom Spieler ab. — Ungeachtet man auf der Clarinette, wie auf der Flöte, Oboe oder dem Fagott, alle Töne der diatonisch-chromatischen Tonleiter haben kann, pflegt man doch nicht, der unbequemen Applicatur wegen, auf einem und demselben Instrumente aus allen Tonarten zu blasen, sondern für verschiedene Tonarten auch mehrerer Instrumente von verschiedenen Dimensionen und Stimmungen sich zu bedienen. Im Concertorchester gebraucht man gewöhnlich nur drei Stimmungen, nämlich die *C*-, *B*- und *A*-Clarinette. Auf der *C*-Clarinette bläst man in den Tonarten C, G und F dur und A, E und D moll; auf der *B*-Clarinette in den Beetonarten F, B, E♭, A♭, D♭, G♭ dur und ihren Mollparallelen, und auf der *A*-Clarinette in D, A, E, H, F♯ dur und H, F♯, C♯, G♯, D♯ moll. Durch die Verschiedenheit der Dimension dieser Stimmungen wird aber nur der Grundton der Tonart, nicht die Applicatur der Tonleiter abgeändert; die Applicatur ist für alle Stimmungen dieselbe wie für das Normalinstrument in *C*, und deshalb ist man auch gewohnt, sämmtliche Stimmungen nach dem Normalinstrument in *C* zu notiren. Daher klingen die *B*-Clarinette um einen ganzen Ton, die *A*-Clarinette um eine kleine Terz tiefer, die nur in Militairmusiken gebräuchlichen *D*- *E*♭- und *F*-Clarinetten um einen ganzen Ton, kleine Terz und reine Quart höher als die nach der *C*-Clarinette eingerichtete Notirung. Nach dem Grundtone des Instrumentes richtet sich auch die an den Schlüssel gesetzte Vorzeichnung. Die *B*-Clarinette z. B. enthält in ihrer diatonischen Scala bereits 2 Been, *b* und *e*♭; soll sie nun aus E♭ dur oder C moll blasen, so braucht ihr nur das dritte *b*, für den Ton *a*♭ nämlich, vorgeschrieben zu werden, die Notirung erscheint also mit der Vorzeichnung von F dur; in der Tonart A♭ dur mit der Vorzeichnung von B dur; in C dur mit der Vorzeichnung von D dur, indem die beiden Been der B dur Scala durch die zwei Kreuze aufgehoben werden. Soll die *A*-Clarinette aus C dur blasen, so muss sie mit der Vorzeichnung von E♭ dur notirt werden, in der Tonart F dur hätte man A♭ dur-Vorzeichnung an den Schlüssel zu setzen. — Der Umfang der Clarinette ist aber nicht von ihrem Grundtone oder Stimmungstone abhängig, dieser nicht zugleich ihr tiefster Ton. Die *C*-Clarinette reicht abwärts bis zum kleinen *e*, die *B*- und *A*-Clarinette reichen bis *d* und *c*♯; in der Höhe ist e_3 im allgemeinen die Grenze, welche man im Orchester nicht gut überschreiten darf, wennauch Solospieler noch darüber hinaus gehen. Der *B*-Clarinette bedient man sich am gewöhnlichsten, sowohl im Orchester als auch ganz besonders zum Concertblasen; die in *A* stehende ist bereits etwas dunkler und dumpfer an Klang, die in *C* hingegen schon etwas schärfer, und die in *D*, *E*♭ und *F* sind, in den oberen Tönen wenigstens, hart und schreiend, weshalb sie auch nur in Feldmusiken und nicht im Concertorchester verwendet werden. Ausserdem kommen noch Stimmungen in *G* und *H* vor. — Der Klangcharacter dieses Instrumentes überhaupt, und am ausgeprägtesten der der *B*-Clarinette, ist leidenschaftlich und edel, von ungemeiner Fülle des Gesanges, im *forte* von durchdringender Kraft und dabei der allerfeinsten dynamischen Abstufungen bis zum leisesten Hauche fähig. Ihr *Ambitus* zerfällt in mehrere wesentlich sich unterscheidende Klang-

register; die tiefsten Töne sind kalt, starr, unheimlich dämonisch, die höchsten nähern sich mehr dem Flötenklange, die Mittellage vorzugsweise hat den edelsten Gesang. — Erfunden wurde die Clarinette um das Jahr 1700 herum, vom Nürnberger Flötenmacher Joh. Christoph Denner (geb. 1655), kam aber erst weit später ins Orchester, Mattheson hat sie weder in seinen beiden ersten Orchestern (1713, 1715) noch im Capellmeister (1739) aufgeführt. Vor 1780 war sie auch noch keineswegs allgemein im Gebrauche, Mozart lernte ihre Verwendung als Orchesterinstrument etwa erst um die angegebene Zeit in der Manheimer Capelle kennen. Johann Christian Bach hat sie allerdings bereits 1763 in seiner Oper *Orione, osia Diana vendicata* angewendet, in Frankreich war sie schon 1750 bekannt, und in Militairmusiken ist sie überhaupt früher als im Opern- oder Concertorchester anzutreffen, und zwar in eigenthümlicher Gesellung zu den Blechinstrumenten. Altenburg (Trompeter- und Paukerkunst 1795, S. 12) sagt, dass sie eigentlich ein Trompetchen heisse (*Clarinetto* von *Clarino*, Trompete). Auch Walther (1732) bemerkt, sie klinge von Ferne einer Trompete ziemlich ähnlich. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts widerfuhren ihr durch Iwan Müller erhebliche Verbesserungen, desgleichen auch durch Theodor Böhm. Denner's Clarinetten hatten sieben offene und zwei mit Klappen gedeckte Tonlöcher für *a* und *b*; später kam eine dritte Klappe für *h* und um 1766 die zweigestrichene *C*♯- und tiefe *E*♭-Klappe hinzu. Bei Walther erstreckt sich ihr Umfang nur von f_1—d_3. —— *B*) Nebenarten der Clarinette sind: 1) Die Altclarinette, in zwei Stimmungen vorkommend, in *F* und *Es*; beide klingen eine Quint tiefer als die gewöhnliche *C*- und *B*-Clarinette. Doch ist die Altclarinette in *B* nur selten in Orchestern zu finden. — 2) Die Bassclarinette, gleichfalls in *C* und *B*, beide Stimmungen im 8 Fusston, also um eine Octav tiefer klingend als die gewöhnliche *C*- und *B*-Clarinette. Dem Oberstücke ist eine im rechten Winkel gebogene Metallröhre eingefügt, an deren Ende das Mundstück befestigt ist. Obgleich beide Stimmungen der Bassclarinette schon wegen ihrer für den Clarinettenklang ungewöhnlichen Tiefe an geeigneter Stelle eine gute Wirkung nicht verfehlen, muss man mit ihrer Anwendung doch sparsam sein, denn wenigstens in Deutschland findet man sie nur sehr vereinzelt in Orchestern. — 3) Eine tiefe Clarinette, Clarinettenbass genannt, welche bis ins *H* ging und einen schönen starken Klang gehabt haben soll, erfand der Dresdner Instrumentenmacher Heinr. Grenser 1793. — 4) Das Bassethorn ist in einem eigenen Artikel beschrieben.

Clarino, *Clarin*, *Clairon*, die Trompete; und zwar nach Altenburg, heroisch musikal. Trompeter- und Paukerkunst 1795, S. 94, eine kürzere und enger als die gewöhnliche gewundene Trompete, von den Engländern *Clarion* genannt. Die Beschreibung des Instrumentes s. im Artikel Trompete; hier nur einige Bemerkungen über diejenige Behandlungsweise desselben, welche die gelernten Trompeter speciell *Clarino* oder Clarinblasen nennen, und von der sie den Prinzipal oder das Prinzipalblasen unterscheiden. Unter *Clarino* verstand man, wie Koch sagt, eine sanfte hornartige singende Behandlung der Trompete, Mattheson spricht ihr diese Benennung vorzugsweise zu, wenn sie mittels des Sordun gedämpft ist. Nach Altenburg ist aber eine Clarinstimme ungefähr das, was unter den Singstimmen der Discant, und wird, grösstentheils in der zweigestrichenen Octave sich bewegend, hoch und hell geblasen. Der rechte Ansatz ist ungemein schwer zu erlangen und fordert viele Uebung, stärkerer Luftstoss und engeres Zusammenschliessen der Zähne und Lippen sind dazu erforderlich. Der Prinzipal hingegen ist eigentlich die tiefste Stimme eines mehrstimmigen Trompetenstückes, und nur zuweilen, wenn ein *Toccato* dabei ist, die nächsthöhere. Ihm ist vorzugsweise ein heftiges schmetterndes und mit Zungenschlägen untermischtes Tractament eigen, wie es in der Feldmusik gebräuchlich ist und ehedem beim sogenannten Tafelblasen und bei Aufzügen angewendet wurde.

Clarino, *Clairon*, in der Orgel, ältere Benennung der Trompetenstimme. Doch soll der *Clairon* enger mensurirt sein als unser gewöhnliches Trompetenregister und nur 4 Fuss haben.

Clausula, Clausel; *a*) *Clausula formalis*, ein Tonschluss, Ruhepunkt, Wendepunkt der Harmonie, oder melodischer Einschnitt, wodurch eine Periode oder ein anderer Theil eines Tonsatzes begrenzt wird. Daher auch die für jede der vier Hauptstimmen feststehende Tonfolge namentlich beim vollkommenen Ganzschlusse Clausel

(Discant-, Alt-, Tenor- und Bassclausel) genannt wird, s. daselbst und Tonschluss. — *b*) Ein kurzer, dem Tonschlusse zuweilen noch angefügter Anhang (s. Beisp.). — *c*) Auch sonst ein durch eine Cadenz oder einen Einschnitt begrenzter melodischer Satz überhaupt.



Clausula affinalis, ein Tonschluss in eine mit der Haupttonart des Tonstückes verwandte Nebentonart; — **altizans,** die Altclausel; — **cantizans,** die Discantclausel; — **dissecta,** die Halbcadenz; — **fundamentalis, bassizans,** die Bassclausel; — **peregrina,** *a*) nach einigen Erklärungen, ein Tonschluss in einer Tonart, deren Grundton der Haupttonart nicht leitereigen, sondern leiterfremd ist; *b*) nach anderen, jeder Tonschluss in einer anderen (auch leiterverwandten) Tonart überhaupt; — **primaria** oder **principalis,** der Ganze Tonschluss in der Haupttonart, auch **finalis** genannt, weil dieser meist nur am Ende der Tonstücke vorkommt; — **secundaria** oder **dominans,** der Tonschluss in die Quint; — **tenorizans,** Tenorclausel; — **tertiaria** oder **medians,** der Tonschluss in die Terz oder Mediante; — **synonyma,** eine auf andere Tonhöhe versetzte Wiederholung eines Satzes, in fugirten Tonstücken der Wiederschlag.

Clavaeoline, s. Aeoline.

Clavecin, Clavessin, s. Flügel.

Clavecin acoustique und

Clavecin harmonieux et céleste; zwei Clavierinstrumente, das erste 1771, das zweite 1777 vom Claviermeister de Virbès zu Paris erfunden. Die Eigenthümlichkeit beider Instrumente soll darin bestehen, dass auf denselben, ohne Pfeifenwerk, Hämmer und Pedale, bloss vermittelst der bei dem Flügel gewöhnlichen Stahlsaiten, der Klang von 14 bis 18 Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten nachgeahmt werden kann. Diese Verschiedenheit des Klanges herauszubringen, bedurfte es nur eines vierundzwanzigstündigen Studiums der Methode, welche der Erfinder schriftlich dabei ausgab. Beide Instrumente sollen den Beifall der Akademien der Wissenschaften zu London und Paris erhalten haben. Gerber's Tonkünstlerlexikon 1790.

Clavecin à peau de buffle, ein Flügel, an dessen Docken statt Rabenkiele kleine Streifchen zubereiteter Ochsenhaut angebracht sind. S. Flügel.

Clavecin électrique, ein vom Jesuiten de la Borde erfundenes Claviaturinstrument, an welchem Glocken, deren für jeden Ton zwei im Einklange gestimmte vorhanden sind, durch Einfluss electrischer Materie zum Klingen gebracht werden. Forkel führt eine Schrift des Erfinders: *Le Clavessin électrique*, Paris 1761, in seiner Literatur S. 264 an, und giebt eine derselben entnommene Beschreibung dieses Instrumentes.

Clavecin harmonique, eine Art Bogenflügel, s. Orchestrine.

Clavecin oculaire, s. Farbenclavier.

Clavecin royal, ein von Johann Gottlob Wagner, Instrumentenmacher in Dresden, 1774 erfundenes Pianoforte in Form eines Clavieres, welches sechs Veränderungen hatte. Diese wurden durch drei Pedaltritte regiert und gaben, ausser dem gewöhnlichen Klange und dem einer gedämpften Laute, noch den Klang eines bekielten Flügels, einer Harfe und eines Pantalon.

Claves capitales heissen im Guidonischen Tonumfange die Töne der tiefen Octav, nämlich *Γ A ♮ C D E F G*, weil sie mit grossen Buchstaben geschrieben werden. Die vier tiefsten Töne von *Γ—C* führen speciell noch den Namen *Claves graves*, die vier höheren *D—G* den Namen *Claves finales*. — **Claves minutae** heissen die Töne der mittleren Octav *a ♭ (♮) c d e f g*, weil sie mit kleinen Buchstaben geschrieben werden; die vier tieferen Töne speciell noch *mediae*, auch *acutae*, die vier höheren *acutae* oder *superacutae*, mitunter auch ist diese ganze Octav *acuta* benannt. — **Claves geminatae** (*excellentes* oder *superacutae*), die fünf höchsten Töne, welche mit doppelten Buchstaben geschrieben wurden, nämlich *aa ♭♭ (♮♮) cc dd ee*, nach unserer Ausdrucksweise a_1 bis e_2. S. Solmisation Tab. Beisp. 4.

Claves diatonicae, auch *naturales;* die natürlichen, d. h. durch keine Versetzungszeichen abgeänderten Stufen der C dur Scala.

Claves intellectae oder *non signatae* hiessen in alter Zeit diejenigen Tonstufen, welche nicht selbst durch einen Schlüssel bezeichnet, sondern deren Namen und Tonhöhe von der Schlüsselnote aus berechnet wurden. Hingegen wurden

Claves signatae, *clefs marquées*, die Schlüsselnoten oder Schlüssel genannt, d. h. diejenigen Tonstufen, welche als Schlüssel dienten, um die Namen und Tonhöhe der anderen danach bestimmen zu können. In ältester Zeit waren es *Γ*, *F-fa-ut*, *c-sol-fa-ut*, *g-sol-re-ut* und *dd-la-sol* (später, wie auch noch heute, nur *F*, c_1 und g_1, s. Notenschrift); die anderen vier *Claves* oder Töne der Scala hingegen, *a h* (♭) *d* und *e*, waren *intellectae* (Demantius, *Isagoge* 1656). Koch sagt im A. L., dass man beim Gebrauche eines dieser Schlüssel, also z. B. des *C*-Schlüssels, alle übrigen von diesem aus zu berechnenden Noten, also *d e f g a h*, *intellectae* genannt habe. — S. Clavis.

Claviatur, *Claviatura*, *Claviarium*, Tastatur; die Reihe der *Claves* oder Tasten an Clavierinstrumenten (s. Clavis). Für das Spiel mit den Händen bestimmt, heisst sie speciell Manual, für die Füsse eingerichtet, Pedal (s. Orgel I D *a* und Pedal).

Clavicembalo, *Cembalo*, *Clavecin*, Clavicymbel, der bekielte Flügel, s. Flügel.

Clavichord, *Clavicordo*, *Clavichordium*, auch Clavier insbesondere. Das älteste Claviatursaiteninstrument, ursprünglich von dem nach und nach mit einem Tastenmechanismus versehenen Monochord abstammend und, wennauch noch in sehr primitiver Gestalt, so doch etwa im 12. oder 13. Jahrhundert schon im Gebrauch. Es ist ein an den Winkeln abgestumpfter dreieckiger oder länglich viereckiger Kasten mit einem Resonanzboden, über welchen die Saiten — dünne Messingfäden — ausgespannt sind, an einem Ende an Anhängestiften befestigt, am anderen um Stimmnägel gewunden, auf einem Stege um eine Reihe Schränkstifte eine kleine Biegung machend. Soweit unterscheidet sich das Clavichord nicht wesentlich von neueren Clavierinstrumenten; die zum Anschlagen der Saiten dienende Vorrichtung aber ist eine ganz andere als beim späteren Flügel und Hammerclaviere. Sie ist ein einfacher Hebel, gleich hinter der Taste auf einem Waagebalken ruhend und durch einen aufrechtstehenden Stift, welcher durch das hintere Hebelende hindurchgeht, in gleichmässigem Gange erhalten. Auf diesem hinteren Hebelende steht ein platter Messingstift, Tangente genannt, welcher, sobald die Taste niederbewegt wird, gegen die Saite stösst und, so lange der Claves niedergehalten wird, an ihr stehen bleibt, im Anschlage zugleich ihren klingenden Theil abgrenzend. Der kürzere, eigentlich nicht zum Tönen bestimmte Theil der Saite klingt zwar auch mit, doch nur sehr schwach, so dass er von dem eigentlichen Tone des längeren Saitentheiles völlig unterdrückt wird. Zwischen den Anhängestiften und dem Anschlagepunkte der Tangenten sind die Saiten mit schmalen Tuchstreifen durchflochten. Jahrhunderte lang diente am Clavichord eine und dieselbe Saite, in geringerer und weiterer Entfernung vom Stege angeschlagen, zweien Tönen, dem diatonischen und nächsthöheren chromatischen Halbtone, zugleich; durch diese Unvollkommenheit wurde gleichzeitiges Anschlagen zweier in jenem Verhältnisse stehenden Töne unmöglich. Daniel Faber, Organist zu Crailsheim im Ansbachischen, soll zuerst diesen Uebelstand beseitigt und dem Clavichord für jeden Ton eine eigene Saite gegeben haben. Die nach dieser verbesserten Einrichtung construirten Claviere nennt man bundfrei (s. daselbst), jene älteren hingegen gebunden, da die Tangenten gleichsam Bünde an derselben Saite für zwei Töne bilden. Doch hat es schon lange vor Faber nicht ganz an Versuchen, wenigstens einige Semitonien bundfrei zu machen, gefehlt; denn Prätorius (*Syntagma* 1619, II. 61) kannte ein aus Italien nach Meissen gebrachtes Clavichord, in welchem der zum *d* und *a* gehörige Saitenchor durch alle Octaven bundfrei war, so dass man die danebenliegenden Secunden gebrauchen konnte. Uebrigens sagt er auch, dass sonst wohl drei und zuweilen sogar vier Claves zusammen nur einen einzigen Saitenchor gehabt hätten. Der Umfang des Clavichordes betrug anfänglich nur 22 Töne, nach der Guidonischen Scala, von *Γ* bis *ee* mit unterschiedenen Tasten für *b* und *h*, sonst ohne chromatische Halbtöne. Wirdung hat es um 1511 bereits mit einer chromatischen Scala von *F* bis g_2 beschrieben; auf den Abbildungen in Martin Agricola's *Musica instrumentalis*, Wittenberg 1545, lässt sich für die Clavichorde ein Umfang von *A* bis h_2 (für die Orgeln von *A* bis f_2) chromatisch erkennen; Ammerbach, Orgel- oder Instrument-Tabulatur, Leipzig 1571, giebt den

Ambitus des Clavichordes zu noch nicht voll vier Octaven an, von E bis a_2, und zwar von c an chromatisch; zu Prätorius Zeit (1619) umfasst es schon gegen vier Octaven, von E oder C bis c_3 auch d_3, und er erzählt, dass er in diesem Jahr ein Clavichordium einem guten Meister an die Hand gegeben habe, in welchem alle Semitonia duplirt ($c\sharp - d\flat$, $d\sharp - e\flat$ etc.) und auch zwischen den Tönen $e - f$ und $h - c$ noch ein Clavis zu finden, ähnlich wie in dem *Clavicymbalum universale* (s. daselbst), welches er in Prag gesehen hatte. Allmälig erweiterte sich der Ambitus dann bis auf 5 Octaven, von F_1 bis f_3. — Dass das Clavichord gegenwärtig ganz verschwunden ist, muss jeder, der es noch gekannt hat und von der allerdings garnicht damit in Vergleich zu ziehenden Kraft und dem Glanze unseres heutigen Pianoforte abzusehen vermag, als einen Verlust beklagen. Der Ton war allerdings sehr schwach, aber ungemein zart, der feinsten Modulation fähig und geeignet, die leisesten Nüancirungen im Vortrage anzunehmen. Koch nennt es im Alt. Lex. das Labsal des Dulders und des Frohsinns theilnehmenden Freund. Es erforderte aber eine im höchsten Maasse delicate Spielart, und um dieser genügen zu können, dürfen seine Tasten weder einen zu geringen noch einen zu tiefen Fall haben, weil beides der Rundheit des Spieles nachtheilig ist; ebenso muss der Ton durchgehends von gleicher Stärke sein, die Höhe durch einen sogenannten Silberton sich auszeichnen, die Tiefe weder zu dumpfig klingen noch durch zu vieles Rauschen (das Instrument hatte keine Dämpfung) die Höhe übertönen. Der Ton ist gesangreich und je länger er nach dem Anschlage bei niedergedrückter Taste fortklingt, und je mehr die Finger beim Spielen die Elasticität der Saiten fühlen, desto besser ist es. Man brachte auch allerhand Veränderungen am Clavichord an, als Pantalon- und Lautenzüge, Glockenspiele u. dgl. Doch wurde dadurch nichts gebessert, sondern nur der feine und edle Character des Instrumentes entstellt.

Clavicylinder. Ein von dem berühmten Akustiker Chladni zu Wittenberg erfundenes Claviaturinstrument. Hauptbestandtheile desselben sind ein Claviaturmechanismus und ein gläserner Cylinder, quer hinter der Claviatur liegend und so lang als diese breit. Der Cylinder wird mittels einer Pedalvorrichtung in Umschwung gesetzt, ein an einem Ende angebrachtes Schwungrad erhält die Gleichmässigkeit seines Umlaufes. Beim Niederbewegen der Tasten drücken Streichstäbe von Holz mit Tuchstreifen belegt, beliebig stärker oder schwächer an den vor dem Spielen der leichteren Ansprache wegen mit Wasser benätzten Cylinder. Die Töne klingen so lange fort wie die Tasten niedergehalten werden, die Streichstäbchen also die Walze berühren; durch Zu- und Abnehmen des Druckes kann man sie anschwellen und schwächer werden lassen. Uebrigens sprechen sie leicht an, so dass auch schnelle Sätze auf diesem Instrument möglich werden, doch bleiben langsamere immer von besserer Wirkung. Der Umfang erstreckt sich von G bis e_3. Der Klang ist sehr angenehm und gänzlich von dem der Harmonika und des ebenfalls von Chladni erfundenen Euphon verschieden. Der Erfinder selbst hat eine Beschreibung gegeben Leipz. Allg. Mus. Zeitg. Jahrg. II. Stück 18.

Clavicymbalum, *Clavicembalo*, *Cembalo*, *Clavecin*, Clavicymbel, der bekielte Flügel. S. Flügel.

Clavicymbalum universale (*seu perfectum*) nennt Prätorius (*Syntagma* 1619, II. 63 f.) ein von ihm zu Prag, im Besitze des kaiserlichen Componisten Carl Luyton, gesehenes und vor 30 Jahren in Wien erbautes Clavicymbel, welches durch die ganze Claviatur von C bis c_3 besondere Tasten für die enharmonischen Töne hatte, also C $C\sharp$ $D\flat$ D $D\sharp$ $E\flat$ etc., mithin für einen Umfang von 4 Octaven 77 Tasten. Ausserdem konnte das Instrument siebenmal, jedesmal um einen halben Ton, also durch drei ganze Töne, transponirt werden. Auch sagt Prätorius, dass vor wenigen Jahren ein Positiv an den Erzherzoglichen Hof zu Grätz aus Italien gebracht worden, worin gleichfalls alle Semitonien doppelt enthalten seien. Aehnlich das von Nigetti erfundene *Cembalo onnicordo* (s. daselbst).

Clavicytherium, Clavierharfe, Claviercither, zuweilen auch ungenau Spinett (s. daselbst) genannt. Ein jetzt ganz verschwundenes, im ersten Viertel dieses Jahrhunderts aber noch hie und da vorkommendes Claviatursaiteninstrument, zur Gattung des Clavicembalo (Flügel), dessen Saiten mit Rabenkielen geschnellt wurden, gehörend und nur insofern von ihm abweichend, als das Corpus des Clavicytherium mit dem Sangboden und den Saiten aufrecht stand. Die Claviatur lag natürlich horizontal. Auch

sein Umfang kam gewöhnlich mit dem des Flügels überein, erstreckte sich vom grossen C bis zum c_3 oder d_3.

Clavier, gemeinsamer Classenname für alle diejenigen Saiteninstrumente, an welchen der den Klang der Saiten erregende Apparat mittels Claves oder Tasten in Bewegung gesetzt wird. Alle dazu gehörigen Gattungen, als Pianoforte, Flügel, Clavierharfe, Geigenwerk etc., sowie das speciell Clavier genannte Clavichord, sind in eigenen Artikeln beschrieben. — Ferner gebraucht man den Ausdruck auch als Abkürzung für Claviatur und wendet ihn in diesem Sinne auch auf den Tastenmechanismus aller übrigen Instrumente, die einen solchen haben, an (als Orgel, Physharmonika etc.).

Clavier-Auszug, die Einrichtung einer Partitur für Clavier. Die Benennung Auszug hat ihren Grund darin, dass diese Einrichtung in den meisten Fällen nicht alle Stimmen der Partitur enthalten kann, sondern meistentheils nur auf die wesentlichsten hingewiesen ist, daher die Partitur nicht vollständig, sondern nur einen Auszug daraus giebt. Da die Hände des einzelnen Spielers in vielen Fällen den ganzen Stimmeninhalt der Partitur nicht wiederzugeben vermögen, kommt es darauf an, die alsdann nothwendig werdende Reduction so vorzunehmen, dass vor allem die Bewegung der Hauptstimmen kenntlich bleibt. Es ist besser, einzelne Füllstimmen, welche im Orchester zurücktreten, am Clavier aber den Gang der Hauptstimmen verdunkeln und den deutlichen Vortrag erschweren würden, fortzulassen oder zu ändern oder in andere Lage zu bringen, als die Klarheit des Ganzen durch Ueberladung zu beeinträchtigen. Die Verfertigung eines solchen Auszuges ist, namentlich für jemand, der das Tonstück nicht selbst verfasst hat, unter Umständen eine schwierige Aufgabe; es werden nicht nur genaue Kenntnisse vom Tonsatze, sondern auch das sorgfältigste Studium und vollkommene Verständniss des Kunstwerkes, sowie ein feines Kunstgefühl vorausgesetzt, um aus der vollen Partitur diejenigen Züge hervorzuheben und in den Auszug zu übertragen, die zur Anschaulichkeit des Bildes, welches der Tonsetzer mit weit umfänglicheren Mitteln hergestellt hat, nothwendig sind. Es muss dabei aufs genaueste gefühlt und erwogen werden, was von Neben- und Füllstimmen wegbleiben darf und was davon nothwendig zur Anschaulichkeit gehört, wenn das Werk nicht verunstaltet und die Ideen des Componisten unkenntlich werden sollen. Da aber der Clavierauszug doch mehr nur die Contouren giebt, wird man bei gründlichem Studium eines Werkes selbstverständlich nicht an ihn sondern an die Partitur sich halten, und der fertige Partiturspieler wird auch mit weit mehr Genuss die Partitur selbst zur Unterlage seiner Begleitung oder seines Vortrages eines Tonsatzes am Clavier wählen, als den Auszug. Dieser hat auch im wesentlichen nur den practischen Zweck, die Tonwerke auch solchen Personen, die des Partiturlesens nicht kundig sind, zugänglich zu machen, Ausführung derselben privatim oder in kleinen Cirkeln zu ermöglichen und auf diese Weise zu einer weiteren Verbreitung des Kunstwerkes, als durch Herausgabe der vollständigen Partitur geschehen kann, beitragen zu helfen. Grössere Vocalwerke mit Orchester werden gewöhnlich auch im Clavierauszuge (d. h. das begleitende Orchester für Clavier arrangirt, die Stimmen selbstverständlich in Partitur darüber) herausgegeben, sowohl um die Anschaffung derselben, als auch dem begleitenden Musiker beim Einstudiren seine Aufgabe zu erleichtern. Symphonien und grössere Orchesterwerke pflegt man für zwei Spieler vierhändig oder auch für zwei Claviere zu arrangiren, um sie sowohl hinsichts der Einzelnheiten vollständiger als auch in Bezug auf die gesammte Klangwirkung reicher, kräftiger und mannigfaltiger wiedergeben zu können.

Claviercither, s. Clavicytherium.

Claviergambe, ein Claviatursaiteninstrument, Nachahmung des von Hans Heyden zu Nürnberg erfundenen Geigenwerkes (s. daselbst), gefertigt von Georg Gleichmann aus dem Eisfeldischen im Jahre 1709.

Clavierharfe, s. Clavicytherium.

Clavierharmonika, s. Harmonika.

Clavierzeichen, veraltete Benennung des C-Schlüssels auf der ersten Linie (Discantschlüssels), weil man ehedem in Clavierstücken das obere der beiden Systeme jederzeit in diesem Schlüssel notirte. Gegenwärtig ist der G- oder Violinschlüssel an seine Stelle getreten.

Claviorganum, ein noch im ersten Drittel dieses Jahrhunderts vorkommendes Tasteninstrument, an welchem mit einem Clavichord, Clavicymbel oder Pianoforte ein oder mehrere Register Flötenpfeifen verbunden sind.

Clavis, *Chiave*, *Clef*, Schlüssel. Das Wort findet mehrfache Anwendung. 1) Joannes Tinctoris erklärt in seinem *Termin. Mus. Diffin.* aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh.: *Clavis est signum loci lineae vel spatii*, der Schlüssel ist ein Zeichen für einen Ort auf der Linie oder im Zwischenraume. Nach dieser wahrscheinlich ursprünglichen, von Guido oder noch früher bis in die neueste Zeit ganz allgemeinen Bedeutung ist das Wort *Clavis*, gleichgeltend mit *locus* oder *vocum situs*, nichts als Tonzeichen, Note und der Ton selbst. Den Ton *D* z. B. erklärt Tinctoris: *D est clavis locorum d-sol-re, d-la-sol-re et d-la-sol*[1]). Die Töne wurden unterschieden in *Claves signatae*, gezeichnete, d. h. als Schlüssel dienende Noten, und *non signatae* oder *intellectae*, nicht gezeichnete, sondern vom Schlüssel aus zu berechnende Noten (s. Notenschrift B und die gleichnamigen Artikel). Ueber die Eintheilung in *Claves* oder *voces graves*, *acutae*, *superacutae*, *geminatae* vergl. Solmisation; und in natürliche (*Chiavi*) und transponirte (*Chiavette*, *Chiavi trasportate*) s. Notenschrift B und Tonart IV. — Ferner nennt man *Claves* 2) die Tasten der Tasteninstrumente, durch deren Niederdruck die Saiten oder Pfeifen zum Klingen gebracht werden. Möglicherweise hat das Wort diese Bedeutung von der Orgel erhalten, indem durch Niederdruck der Taste das verschlossene Cancellenventil eröffnet wird, die Taste daher gleichsam der Schlüssel zum Cancellenventil ist; oder auch von der Tangente oder dem Hammer, der ebenfalls den Ton gleichsam erschliesst. Ebensogut aber kann es auch hier, statt auf den Mechanismus, im oben erläuterten Sinne auf den durch ihn hervorgebrachten Ton selbst sich beziehen, oder von der Benennung der Töne als *Claves* auf den Mechanismus übergegangen sein. — Ausserdem ist das Wort übertragen 3) auf die Klappen an den Blasinstrumenten, welche man ehedem auch *Claves* nannte; und 4) auf den, Calcatur- oder Balgclavis genannten, Balken, durch dessen Niedertreten die Bälge der Orgel aufgezogen werden. S. Orgel I A *a* η.

Clavitympanum, die Strohfiedel.

Clef (franz.), Schlüssel; *Clef de fa*, der *F*-Schlüssel; *Clef de sol*, der *G*-Schlüssel; *Clef d'ut*, der *C*-Schlüssel; *Clef petite*, der kleine, d. h. der *F*-Schlüssel auf der dritten Linie. — *Clef d'Epinette*, *de clavessin*, ein Stimmhammer.

Climax, ein Schlüsselcanon, nämlich ein Canon zu vier Stimmen, in welchem jede Stimme dieselben Noten, aber nach dem ihr zugehörigen Schlüssel (Sopran, Alt, Tenor, Bass) zu singen hat. Der Sopran wird also vom Alt in der Unterquint, vom Tenor in der Unterseptime und vom Bass in der unteren Undecime (Quart) nachgeahmt. Einen solchen Canon geschickt zu verfertigen, galt ehemals für das Probestück eines guten Contrapunktisten. — Eine andere Bedeutung des Wortes s. Gradation.

C moll, diejenige der modernen zwölf Molltonarten, welche den Ton *C* zum Grundtone hat. Damit die Stufenfolge ihrer Scala oder überhaupt ihr Toninhalt der Natur der weichen Tonart entspreche, müssen die Töne *H*, *E* und *A* durch ein ♭ um einen halben Ton erniedrigt, in *B*, *E*♭ und *A*♭ verwandelt werden: *C D E*♭ *F G A*♭ *B C*. Demnach wird die C moll Tonart mit drei Been am Schlüssel notirt. Dass aber die siebente Stufe, wie aller anderen Molltonarten so auch dieser, als grosse Septime ausgeübt wird, wenn sie als Leitton zu dienen hat, ist hier als bekannt vorauszusetzen.

Coda. *a*) Ein Anhang, welcher Tonstücken, deren Hauptperioden wiederholt werden, zuweilen noch als letzte Schlussperiode angefügt wird. So der dem *Canon infinitus* angehängte Schluss; ferner zuweilen im Scherzo, auch im älteren Rondo, überhaupt in Tonstücken, die aus mehreren Reprisen bestehen, deren letzter es sich anschliesst. — *b*) Der Schwanz oder Haken an den geschwänzten Achtel-, Sechszehntheil- etc. -Noten.

Cölestin, Cölestinzug, eine an Clavichorden gebräuchlich gewesene Vorrichtung zur Veränderung des Klanges, die nach Adlung (Anl. zur musikal. Gel., S. 681)

1) Martin Agricola, Ein kurtz deudsch Musica, Wittenberg G. Rhaw, 1528: *Clauis* ist ein Buchstaben zusammen gesetzt, mit einem odder mehr zeychen der stymmen (Solmisationssilben). — — Sie werden aber darümb schlüssel genant, zu gleicher weise, wie man mit eyssern schlüsseln, verschlossene gemach auff schleust, Also kömmt man auch durch diese schlüssel ynn der Musica, zum erkentnis dieser dinge, das ist, der noten. — — Es sind aber zwentzig Schlüssel ynn gemeinem gebrauch, Als, *Γ ut*, *A re*, ♮ *mi* etc. Man mag yhr auch mehr brauchen, ynn dem Figural gesang, Vnd auff den Instrumenten sonderlich etc.

mit dem Pantalonzuge (s. daselbst) identisch zu sein scheint. In vervollkommneter Form wurde sie auch von Hähnel in Meissen auf Silbermann's *Cembal d'Amour* angewendet.

Cölestine, ein vom Conrector Zink zu Hessen-Homburg 1800 erfundenes Instrument von Flügelform mit drei Claviaturen, worauf man ein Positiv, eine Harmonika, Flöte, ein Fortepiano, ein gewöhnliches Clavier und mehrere Blas- und Saiteninstrumente in sehr vielfachen Veränderungen hat darstellen können. Haydn, Salieri, Weigl u. A., die das Instrument 1801 in Wien sahen, sollen es für das vollständigste in seiner Art erklärt haben.

Col (zusammengezogen aus *con il*) oder **con**, mit; wird manchen Nennwörtern, durch welche man gewisse Vortragsarten der Tonstücke anzeigt, vorangesetzt, z. B. *con brio, con spirito, con anima.*

Colascione, *Colachon*, ein in Neapel (nach Bonanni auch in der Türkei und in Arabien unter dem Namen Dambura, besonders bei den Frauen) sehr gebräuchliches Saiteninstrument. Es hat ein kleines rundes Lautencorpus mit etwa 5 Fuss langem Halse und durch 16 Bünde getheiltem Griffbrette, und ist mit zwei bis drei Saiten bezogen, welche in der Quint oder Quint und Octav gestimmt sind und entweder mit den Fingern oder mit einem Plectrum, etwa einer Federspule, gerissen werden. Im Jahre 1767 liessen sich die Gebrüder Cola in Deutschland mit vielem Beifalle auf diesem Instrumente hören. Jedenfalls ist das Colascione sehr alt; vergl. Forkel, Gesch. d. Mus. Bd. I. 83, über die Aehnlichkeit einer Figur auf dem ägyptischen Obelisk *guglia rotta* in Rom mit dem Colascione. Beschreibung und Abbildung bei Mersenne, *Harmon. univ.*, Paris, Ballard (*Seconde Partie*, 1637, *Traité des Instrumens à Chordes*, Proposition XVI. Fol. 99 *b*). S. auch La Borde, *Essai* etc. Bd. I. 293. *Colascione Turchesco* hat bei Bonanni (*Gab. armon.* auf der Abbildung Platte 55) fünf Saiten und achtundzwanzig Bünde.

Colla parte, mit der Hauptstimme. Man zeigt den begleitenden Stimmen damit an, dass die Hauptstimme die betreffende Stelle in Hinsicht auf Zeitmaass und Ausdruck völlig frei vortragen werde und die Begleitung nach ihr sich zu richten habe.

Coll'arco (abbr. *arco*), mit dem Bogen. Ein Ausdruck, welcher den Geigeninstrumenten anzeigt, dass, nach vorangegangenem *pizzicato*, die Töne wiederum mittels des Bogens intonirt werden sollen.

Collecte, Collectenton, *Tonus collectarum*, die zum kirchlichen Lesevortrag (*modus legendi choraliter*, *Accentus ecclesiasticus*, s. daselbst) gehörende, die Mitte zwischen Declamation und Gesang haltende Recitation der Segensformel *Dominus vobiscum et cum spiritu tuo* und des darauf folgenden Gebetes. In der protestantischen Kirche hat sich der Collectenton noch in den Altargesängen des Priesters bei der Communion und den Responsorien erhalten.

Collegium musicum, eine ehemals namentlich in Hofcapellen gebräuchliche wöchentliche Zusammenkunft der Musiker, welche keine öffentliche Aufführung vorstellte, sondern nur den Zweck hatte, das Orchester im Zusammenspiele in Uebung zu erhalten. Unter anderen richtete Johann Friedrich, Fürst zu Rudolstadt, ein guter Kunstkenner, im Jahre 1756 ein solches *Collegium musicum* unter Leitung des Capellmeisters Scheinpflug bei seiner Hofcapelle ein, welches auch die Verbreitung theoretischer Kenntnisse unter den Mitgliedern zur Absicht hatte. Der Capellmeister hatte die Instruction, sowohl zwischen den ausgeführten Tonstücken als auch nach beendigter Musik, freundschaftliche Gespräche sowohl über die vorgetragenen Tonstücke als auch über allgemeine theoretische und practische Gegenstände der Kunst zu veranlassen, um die Mitglieder unvermerkt zum Nachdenken und zur Lectüre der älteren und neueren Schriften über Musik, welche in der fürstlichen Handbibliothek angeschafft waren und jedem zum Gebrauche mitgetheilt wurden, anzuleiten. Jedenfalls verdient diese Einrichtung Nachahmung, um der Unwissenheit zu steuern, an der viele Fachmusiker in den über ihren speciellen Wirkungskreis hinausgehenden Gegenständen der Kunst leiden. Wenngleich jenes Rudolstädter Collegium nach dem 1767 erfolgten Tode des Fürsten ins Stocken gerieth, so sind doch die guten Folgen davon noch mehrere Jahre lang unverkennbar gewesen, wodurch Beweis genug für die Nützlichkeit solcher Veranstaltung geliefert ist. — Uebrigens findet man die Benennung *Collegium musicum* auch ganz allgemein auf

Capellen, überhaupt öffentliche und private Concerte und Zusammenkünfte zu musikalischen Zwecken, angewendet. Ein *Collegium musicum* wurde von Jodocus Willichius (geb. 1501) auf der Universität Frankfurt a/O gestiftet; es bestand aus 9 Personen »nach Anzahl der Musen«. Ihre mit einem Mahle verbundenen Zusammenkünfte, bei denen neben der Musik auch Fragen aufgeworfen und besprochen wurden, nannten sie auch *Symposia*. Nach Willichius' Tode 1552 ist das Collegium zwar wieder eingerichtet worden, hat aber nur noch kurze Zeit bestanden. — Das Grosse *Collegium musicum* zu Hamburg im Reventer oder Refectorium des Domes wurde 1668 von Weckmann, Organist zu St. Jacobi, errichtet; es blühete eine Reihe von Jahren und genoss eines ausserordentlichen Rufes. S. Ehrenpforte S. 397. — Zu Prag hatten die besten Musiker wöchentliche Zusammenkünfte, in denen Musiken aufgeführt wurden und auch auswärtige Künstler Gelegenheit hatten zu hören und sich hören zu lassen. Während der Jahre 1715—1717 war der Freiherr von Hartig Protector. — Zu Leipzig bestand ein *Collegium musicum*, welches in der Neukirche an hohen Festtagen und zur Messzeit mit stark besetzten Musikaufführungen sich hören liess, wobei auch Dilettanten mitwirkten. — Telemann meldet in seiner Selbstbiographie (Ehrenpforte) von grossen wöchentlichen Concerten, die zu Frankfurt a/M um 1717 im Frauenstein gehalten wurden.

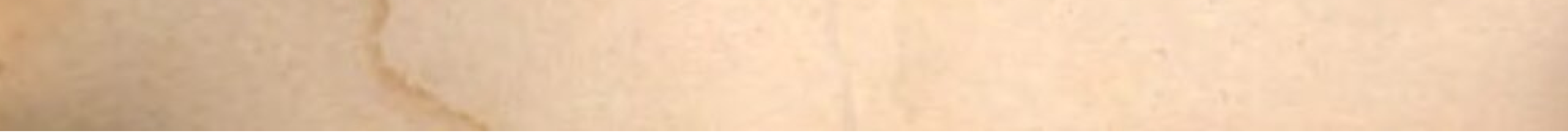
Collet de violon, die Schnecke an den Geigeninstrumenten.

Colophonium, *Colofone*, Geigenharz. Das bekannte Harz, womit der Pferdehaarbezug des Geigenbogens gestrichen wird, damit er die Saite angreife und nicht über sie hinweggleite (s. Geige A *a* 1). Wenn es gut sein und der damit angeriebene Bogen nicht kratzen soll, muss es eine solche Härte haben, dass man, nachdem man den Bogen damit gestrichen hat, den Strich der Haare nicht darauf bemerkt. Diese Güte besitzt es aber von Natur nur selten, daher muss es meistentheils noch besonders (durch Kochen in Weingeist) zubereitet werden; man macht es auch aus Terpentin. Das beste kommt aus Paris. Der Name stammt von Colophon, einer der bedeutenderen ionischen Zwölfstädte an der Küste Lydiens, welche schon frühe durch dieses Harz Berühmtheit erlangt hatte.

Color, *a*) in der Mensuralmusik die Färbung oder Schwärzung der Noten, wodurch ihr Werth, wenn die Messung perfect war, um den dritten Theil, und wenn imperfect, um den vierten Theil vermindert wurde. Eine ganze Reihe geschwärzter Noten zeigte, sowohl unter perfectem als imperfectem Taktzeichen, eine dreitheilige Taktart mit zweitheiligen Notenwerthen an (*proportia hemiola*). Schwärzung dreier Breves oder einer Anzahl an Werth ihnen gleicher kleinerer Noten im *Tempus perfectum* bedeutete, dass jede dieser drei Breves zweitheilig gemessen und inmitten des dreitheiligen Taktes statt zweier dreitheiligen, drei zweitheilige Takte markirt werden sollten. Im *Tempus imperfectum* kam eine einzelne geschwärzte Note einer mit dem *Punctum additionis* versehenen Note der nächst kleineren Gattung gleich, verlor also ein Viertel ihres Werthes. Schwärzung einer längeren Reihe von Noten im *Tempus imperf.* zeigte, ohne ihren Werth zu ändern, einen Uebergang ins *Tempus perf.* an. S. Mensuralnotenschrift I G 3; Bellermann, Mensuralnoten etc., und seine Uebersetzung und Erklärung von Tinctoris, *term. mus. diff.* in den Jahrb. f. musikal. Wissensch. von Chrysander, Bd. I. 74. — Tinctoris erklärt das Wort Color *b*) für die Bewegung einer Stimme in Noten und Pausen von gleichem Werthe und gleicher Gestalt (*identitas particularum in una et eadem parte cantus existentium quoad formam et valorem notarum et pausarum suarum.* S. daselbst). Nach Galliculus, *Libell. de comp. cant.*, 1538 Bl. 2, haben die Noten des *Contrapunctus coloratus* verschiedenen Werth: *Coloratus vero est, qui in singulis notulis, prout signorum et figurarum diversitas magna resurgit, diversam sortitur sonorum mensurationem.* — *Colorato Contrappunto*, der figurirte Contrapunkt.

Coloratur, Dehnung, Silbendehnung, Melisma, Diminution; Terminus der Vocalmusik, eine Tonreihe von grösserer oder geringerer Ausdehnung, die auf einem Vocale oder auf einer Silbe (daher die Benennung Silbendehnung) gesungen wird, z. B.

Samson. Händel.



Der freud'gen Schalls ——————————

Den Namen **Diminution** führt die Coloratur als Zerlegung melodischer Hauptnoten in eine gewisse an Summe ihnen gleichgeltende Anzahl kleinerer Noten; die Benennung Coloratur selbst bezieht sich auf die mannigfaltigere Färbung, welche ein Gesang durch die Silbendehnungen erhält. Nur auf solchen Worten eines Redesatzes, die für den Inhalt eine wesentliche Bedeutung haben, darf man Silbendehnungen überhaupt anbringen. Denn sollen sie dem Ausdrucke der vorhandenen Empfindung nicht mehr nachtheilig als vortheilhaft sein, so dürfen sie auch nur auf solchen wesentlich zur Sache gehörenden Bildern, bei denen die Empfindung ihrer Natur nach gern verweilt, erscheinen. Man darf sich hierbei nicht durch das einzelne Wort leiten lassen, denn solches kann im vollkommensten Gegensatze zu der dem Satze eigentlich zu Grunde liegenden Empfindung stehen; es ist lächerlich, etwa auf dem Worte Liebe, wenn es in einer sonst hasserfüllten Stimmung ausgesprochen wird, Silbendehnungen anzubringen. Ausserdem müssen die betreffenden Wörter klangbare Vocale haben; die besten sind *a* und *e*, sowie die Diphthongen *ae* und *oe*; auch der Vocal *o* geht an, *u* und *i* hingegen sind, wenn möglich, zu vermeiden; bei *au*, *aeu*, *ai* und *ei* bildet der Sänger den Ton auf dem ersten Vocal; *ü* ist unklangbar und unbequem. — In neuerer Zeit betrachtet man es als einen entschiedenen Fortschritt, dass die Dehnungen fast verbannt oder wenigstens sehr beschränkt sind, und zwar soweit mit vollem Recht, als man sich erinnert, welch geschmacklosen Unfug selbst bedeutende Componisten und Sänger ehedem, von der Macht des Zeitgeschmackes und der Gewohnheit fortgerissen, damit getrieben haben. Doch berechtigt dieser Missbrauch noch keineswegs, die Coloratur durchaus zu verwerfen, denn es fehlt nicht an zahlreichen Beweisen dafür, dass sie sowohl zur Verstärkung des Ausdruckes als auch zur rein melodischen Verschönerung des Gesanges erheblich beitragen kann. In diesen beiden Fällen hat sie auch entschieden ästhetische Geltung, im ersteren die höhere. Es ist durchaus nichts gegen die Dehnung einzuwenden, wenn sie gleich wie ein unwillkürlicher Erguss eines gehobenen Gefühles erscheint, welches seine Bewegungen unmittelbar in Tönen und Tonwendungen ausströmt, ohne nach Worten zu suchen. Die Coloratur in diesem Sinne ist so alt wie Gesang überhaupt und kein Product irgend eines Zeitgeschmackes (wir begegnen ihr bereits in den Neumen des Gregorianischen Gesanges), sondern erste und natürliche Grundlage aller freien Melodie und von ächt musikalischer Natur. Nebendem kann sie auch mehr nur der formalen Schönheit im Gesange dienen, indem die Melodie durch sie biegsamer gemacht, reicher ausgestattet und durch den Schmuck feiner melodischer Wendungen belebt wird. Und auch in solcher, vorausgesetzt geschmackvollen, Anwendung der Dehnungen liegt nichts der Natur des Gesanges Widersprechendes. Wohl aber in dem Missbrauche, den geschmacklose Virtuoseneitelkeit damit mehr als zu häufig getrieben hat, indem der Sänger, ohne alle Rücksicht auf Inhalt und natürliche Bestimmung des Gesanges, in allerhand Rouladen, Passagen, Trillerfiguren, Manieren u. dergl. über jeden Sinn und Verstand sich hinwegsetzte, den Componisten, der ihm in der Grossen Arie häufig so zu sagen nur das Schema für seine Kunststücke vorzeichnete, sich unterwarf und mit allen möglichen Aeusserlichkeiten dem galanten Zeitgeschmacke huldigte und so das Kunstgefühl des Publicums demoralisiren half, statt auf Veredlung desselben hinzuwirken. Die Grosse Arie[1]) (s. **Arie**) war der eigentliche Tummelplatz für alles, was die Technik nur erfinden und die Kehle nur hergeben mochte; dass die wahre Kunst daneben bescheiden im Winkel steht, kann auch heutzutage noch passiren. Aber selbst der Wettstreit des berühmten Castraten **Farinelli** mit dem Trompeter (in Rom etwa 1723), der für letzteren mit einer Niederlage endete (**Burney**, Tagebuch I. 153), sowie auch **Burney**'s Vergleich zwischen **Farinelli** und den übrigen Sängern mit dem Rennpferde Childers und den übrigen Rennern, kann uns von der Bedeutsamkeit solcher Künste schwerlich überzeugen; und für »die glänzende rasche Fertigkeit«, mit welcher **Farinelli** eine Arie seines Bruders vortrug, »so dass es dem damaligen Orchester schwer wurde, mit ihm Takt zu halten«, würde er heutzutage eher wohlverdientem Tadel sich aussetzen als Beifall ernten. Gegen diesen rein äusserlichen Missbrauch der menschlichen Stimme um keines höheren Zweckes willen als Herab-

1) In der Arie taucht die Coloratur bereits um 1640 oder etwas später auf; sie findet sich schon in den Opern des **Cavalli** und **Cesti** zu Venedig, wennauch die Form der Arien selbst von der späteren noch ziemlich weit entfernt ist.

setzung und Verunstaltung des Gesanges zu instrumentalen Virtuosenkunststücken erklärt sich die Gegenwart allerdings mit vollstem Rechte. Die Silbendehnung überhaupt zu verwerfen, ist aber durch den damit getriebenen Unfug noch durchaus nicht hinlängliche Veranlassung gegeben. Wir dürften dann im weiteren auch keinen Figuralgesang dulden, womit nichts Geringeres als ein Verdammungsurtheil über die grössten Meisterwerke ausgesprochen wäre. Ueber die Unterscheidung des Gesanges als melismatischen oder colorirten und syllabischen Gesang s. den Art. Melisma.

Coloratur- (Bravour-) Arie, s. Arie.

Comarchios, ein gewisser Nomos für die Flöte bei den alten Griechen.

Combinationston, Tartinischer Ton. Ein akustisches Phänomen, nämlich ein Ton, der aus den in gewissen Zeiträumen zusammentreffenden Wellenzügen zweier (oder mehrerer) höheren Töne als ein dritter tieferer in der Luft sich bildet. Das Gehör empfindet nicht nur das Verhältniss der Schwingungen der beiden wirklich angegebenen Töne, sondern auch das in periodisch regelmässigen Abständen wiederkehrende Zusammentreffen ihrer Klangpulse, in ähnlicher Weise wie es einen selbständigen Ton empfinden würde, dessen Schwingungen in den Zeiträumen jenes Zusammentreffens geschähen. Verhalten sich z. B. zwei Töne wie 4 : 5, also wie Grundton und grosse Terz, so wird jeder Anfang einer neuen Pulsreihe von fünf Schwingungen bei Fig. *A* und von vier Schwingungen bei Fig. *B*, wegen des Zusammenfallens zweier den beiden Reihen angehörenden Pulse, durch besondere Intensität sich auszeichnen, so dass das Gehör das aus dem Zusammentreffen jedes ersten der fünf und vier in gleicher Zeit ausgeführten Pulse der Reihen *A* und *B* entstehende Pulsverhältniss *C* als eine dritte eigene Wellenreihe empfängt. Dieser Wellenreihe *C* kommt die Schwingungszahl 1 zu, sie verhält sich zur Wellenreihe *B* wie 1 : 4, folglich ist der durch sie erzeugte Ton um zwei Octaven tiefer als der durch die Wellenreihe *B* entstehende.

A ● • • • • ● • • • • ● • • • • ● • • • • ● Grosse Terz.
B ● • • • ● • • • ● • • • ● • • • ● Grundton.
C ● ● ● ● ● Combinationston.

Verhalten sich die den Combinationston erzeugenden Töne wie 2 : 3, also wie der Grundton zur Quint, so bilden sich die intensiven Pulse durch das Zusammentreffen der dritten Welle der Reihe *A* mit der zweiten der Reihe *B*, der Combinationston steht zum Grundton im Verhältniss 1 : 2, ist also um eine Octav tiefer.

A ● • • ● • • ● • • ● • • ● • • ● • • ● Quint.
B ● • ● • ● • ● • ● • ● • ● Grundton.
C ● ● ● ● ● ● ● Combinationston.

Das Verhältniss 1 kommt dem Combinationston überhaupt zu, wenn das Pulsverhältniss der erzeugenden Töne in den kleinsten ganzen Zahlen gegeben ist. — Es entsteht aber der Combinationston nicht nur aus der Verbindung zweier Töne, sondern auch aus der Verbindung mehrerer, aus Akkorden. Ist z. B. der erklingende Akkord c_1 e_1 g_1, dessen Töne in den Verhältnissen 4 : 5 : 6 zu einander stehen, so fällt jede vierte Schwingung des Grundtons c_1 mit der fünften der Terz e_1 und zugleich mit der sechsten der Quint g_1 zusammen; der Combinationston verhält sich wiederum wie 1 : 4, ist also um zwei Octaven tiefer als der Grundton des angegebenen Dreiklangs:

Quint g_1 ● • • • • • ● • • • • • ● • • • • • ●
Gr. Terz e_1 ● • • • • ● • • • • ● • • • • ●
Grundton c_1 ● • • • ● • • • ● • • • ●
C ● ● ● ●

Beim Erklingen desselben Akkordes kann aber neben dem *C* noch ein zweiter Combinationston sich bilden, nämlich dessen höhere Octav *c*, aus der Verbindung von c_1 g_1, welche als Grundton und Quint im Verhältniss 2 : 3 stehend, nur den um eine Octav tieferen Combinationston erzeugen, während das in demselben Akkorde liegende Terzenverhältniss c_1 e_1, 4 : 5, den um zwei Octaven tieferen ergiebt, so dass also der Combinationston *C* durch seine höhere Octav *c* verdoppelt erklingt. — Kützing (Handb. der Orgelbaukunst, 1843) giebt S. 51 folgende Intervalle zur Erzeugung des *C* 32 Fuss an:

$C_1\ G_1$; $G_1\ C$; $E\ G$ ($b\ c_1$) und den Dreiklang $C\ E\ G$. Keineswegs sind aber alle Schwingungsverhältnisse geeignet, vernehmbare Combinationstöne zu erzeugen. Stehen die Töne, aus deren zusammentreffenden Klangpulsen der Combinationston sich bilden soll, in solchem Verhältniss zu einander, dass ihre Wellenzüge nur in grösseren Zeiträumen zusammentreffen, so werden nur zusammenhangslose Stösse vernommen, es erscheint aber kein andauernder Ton. Ausserdem dürfen die erzeugenden Töne nicht zu tief sein, weil sie sonst zu wenig Klangwellen innerhalb einer Secunde haben, folglich ein noch tieferer Ton unmöglich wird. Der tiefste Ton der Orgel, C_2 32 Fuss, macht 16,5 Schwingungen in der Secunde, wäre also, mit seiner Terz oder Quint combinirt, nicht mehr fähig, einen Ton zu bilden, der noch eine oder zwei Octaven unter ihm sich befände. Und endlich müssen die erzeugenden Töne hinlängliche Dauer haben, weil im entgegengesetzten Falle, etwa bei nur kurz angeschlagenen und schnell abdämpfenden Saiten, jene Reihe intensiver Klangpulse, welche den Combinationston bildet, nicht entstehen kann. Am besten lässt er sich daher auf der Orgel hervorrufen, weil ihr Ton in gleicher Stärke beliebig lange ausgehalten werden kann, und hier hat man auch versucht, practischen Nutzen daraus zu ziehen; Abt Vogler behauptete sogar, dass ein so akustisch erzeugter Ton noch grössere Wirkung thue, als ein durch eine reelle Pfeife hervorgebrachter. Am Conservatorium zu München soll ein von Walcker akustisch ausgeführter Sechszehnfuss (8 Fuss und 5⅓ Fuss) sich befinden, welcher einem reellen Sechszehnfuss vollkommen die Waage halten soll. Doch hat dieses System, grosse Pedalbässe akustisch herzustellen, bisjetzt noch keine weitere Verbreitung gefunden, und es steht auch nicht zu erwarten, dass es geschehen wird. Für die Orgel namentlich wäre zwar an Raumersparniss und Kosten viel gewonnen, sicher aber nicht an Wirkung. Denn es ist fast ausser aller Frage, dass der Combinationston jederzeit bedeutend schwächer ist als ein auf gewöhnliche Weise hervorgebrachter gleichtiefer reeller Ton. Ueber sein Wesen sind auch noch keineswegs alle Akustiker vollständig einverstanden, nämlich ob er seinen Ursprung unmittelbar einem schwingenden Körper verdanke, oder ob es dem Ohre, indem es die intensiven Pulse wie eine selbständige Schwingungsreihe empfindet, nur so scheine als klinge ein solcher Ton mit. Auf letztere Ansicht, eben dass dieser Ton ein subjectiver sei, wird man auch durch Versuche, die man sehr leicht an der Orgel anstellen kann, hingewiesen, so dass man zu der Annahme geneigt ist, bei Vogler und anderen, die diesem akustischen Phänomen einen bedeutenderen Werth für die Praxis beilegen wollen, habe das Gehör doch unter etwas zu lebhaftem Einfluss der Phantasie gestanden. — Den Namen Tartinischer Ton führt der Combinationston hie und da, weil Tartini, der, in ähnlicher Weise wie Rameau auf die Obertöne, ein Harmoniesystem darauf zu gründen versuchte, für dessen Entdecker gilt, wenngleich Johann Andreas Sorge ihn zuerst in seinem »Vorgemach musikalischer Composition«, im Jahre 1745, bekannt machte[1]) und von den Franzosen Romieu, um 1743, als dessen Entdecker angegeben wird, während Tartini erst in seinem *Trattato di Musica* 1754 davon spricht, allerdings aber das Jahr 1714 als den Zeitpunkt angiebt, von wo ab er seine Aufmerksamkeit darauf gerichtet habe.

Comes, Gefährte in der Fuge, s. Fuge A *b*.

Come sopra, wie oben, wie vorhin; wird angewendet, wenn entweder das erste Zeitmaass des Tonstückes, nachdem es durch ein anderes unterbrochen worden, oder eine gewisse Vortragsart wieder eintreten soll. — In der Partitur, s. daselbst Anm. 1.

Come sta, wie es dasteht; *come sta in Parte*, wie es in der Hauptstimme steht.

Comma, ein kleines Intervall, welches in der practischen Musik keine Anwendung findet, sondern nur in der Canonik bei Vergleichung und Berechnung der Intervalle der reinen diatonischen Scala zum Vorschein kommt. Es giebt folgende Arten: —— I. Das *Comma ditonicum* oder Pythagorische Comma ist der Unterschied zwischen der reinen Octav und demjenigen Tone, der sich ergiebt, wenn man, um die Octav zu

1) S. 13, Th. II: „Wenn man in einer Orgel eine Quinte, z. B. $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{\overline{g}}}$, rein gestimmt, so wird sich das $\overline{c}$ auch ganz gelinde mithören lassen, welches auch bei Stimmung der grossen Terz wahrzunehmen, wenn man die *Sexquialter*, so aus einer Quint und Terz bestehet, stimmet. Ja sogar zwei *Flutes douces* geben, wenn man $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{\overline{a}}$ rein zusammen bläset, noch den dritten Klang, nemlich ein *f*, welches zu probiren stehet“.

finden, zwölf reine Quinten oder Quarten zusammenaddirt. Im Artikel Addition der Verhältnisse findet man diese Rechnung ausgeführt, die zwölf Quinten addirt, und daselbst kann man sehen, dass das Ergebniss der zwölf addirten Quinten um ein kleines Intervall grösser ist als die reine Octav des Tones *C*, von dem die Addition angefangen hat. Die Octav beträgt 524288 : 262144 (oder 2 : 1), die Summe der zwölf Quinten aber 531441 : 262144; hiervon die Octav abgezogen, bleibt das Verhältniss 531441 : 524288 übrig, um welches also der Ton, den die zwölfte Quint giebt, grösser ist als die reine Octav. Dieses Verhältniss $\frac{531441}{524288}$ ist eben das Pythagorische oder ditonische Comma[1]. Rechnet man mit einfachen Zahlen, setzt für den Grundton 0 und für die Octav die Proportionalzahl 1000, so findet man für das Pythagorische Comma die Zahl 20. Zwölf Quinten sollen sieben Octaven ausmachen, so dass die zwölfte Quint mit der siebenten Octav zusammenfällt. Sieben Octaven betragen 1000 · 7 = 7000; zwölf Quinten aber (die Quint = 585) ergeben 585 · 12 = 7020, demnach bleibt die Zahl 20 als ditonisches Comma, wenn man die Summe von sieben Octaven (7000) von der aus der Addition von zwölf Quinten resultirenden Summe (7020) abzieht. — Kleiner als das ditonische Comma ist

—— II. das *Comma syntonum*, Comma des Didymus oder auch das grosse Comma genannt. Es beträgt $^{81}/_{80}$ (18), die Differenz, um welche es kleiner ist als das ditonische Comma, ist das Schisma (32805 : 32768). Denn wenn man das syntonische Comma mit dem Schisma zusammenaddirt, erhält man das ditonische Comma:

das Schisma =	32805	:	32768	(2)
und das syntonische Comma =	81	:	80	(18)
	2657205	:	2621440	
5				
ergeben das ditonische Comma =	531441	:	524288	(20)

Das syntonische Comma ist nun der Unterschied zwischen 1) dem grossen und kleinen ganzen Ton (*c d*—*d e*, oder *f g*—*a h*). Es stellt sich heraus, wenn man vom grossen ganzen Ton den kleinen abzieht:

vom grossen ganzen Ton . . . =	9	:	8	(170)
abgezogen den kleinen =	9	:	10	(152)
bleibt das syntonische Comma =	81	:	80	(18)

2) dem grossen Limma und dem grossen halben Ton. Zieht man den grossen halben Ton (16 : 15) vom grossen Limma (27 : 25) ab, so bleibt als Rest ebenfalls das syntonische Comma:

vom grossen Limma =	27	:	25	(111)
abgezogen den grossen halben Ton =	15	:	16	(93)
	405	:	400	
5				
bleibt	81	:	80	(18)

3) dem kleinen Limma (135 : 128) und dem kleinen halben Ton:

vom kleinen Limma =	135	:	128	(77)
abgezogen den kleinen halben Ton =	24	:	25	(59)
	3240	:	3200	
4				
bleibt	81	:	80	(18)

4) der grossen Diesis 128 : 125 und dem Diaschisma (oder kleinen Comma 2048 : 2025):

von der grossen Diesis . . =	128	:	125	(34)
abgezogen das Diaschisma =	2025	:	2048	(16)
	259200	:	256000	
32				
bleibt	81	:	80	(18)

Zusammengesetzt ist das syntonische Comma aus dem Diaschisma (2048 : 2025) und dem Schisma (32805 : 32768), denn aus der Addition beider Verhältnisse geht es als Resultat hervor:

1) Den Namen ditonisches Comma hat es von der um $^{81}/_{80}$ erhöhten grossen Terz $^{81}/_{64}$, deren Pythagoras sich bediente und welche grosser Ditonus genannt wurde, weil sie aus zwei grossen ganzen Tönen $^{9}/_{8}$ besteht. Drei solche grosse Terzen übersteigen die Octav ebenfalls um soviel, als dieses Comma beträgt.

Das Schisma = 32805 : 32768 (2)
addirt mit dem Diaschisma = 2048 : 2025 (16)

67184640 : 66355200
6| 1119744 : 1105920
6| 186624 : 184320
8| 23328 : 23040
8| 2916 : 2880
6| 486 : 480
6|
giebt das syntonische Comma = 81 : 80 (18)

Endlich machen das syntonische Comma und das Diaschisma die grosse Diesis:

Das syntonische Comma = 81 : 80 (18)
und Diaschisma = 2048 : 2025 (16)

165888 : 162000
8| 20736 : 20250
6| 3456 : 3375
9| 384 : 375
3|
geben die grosse Diesis = 128 : 125 (34)

Im Sprachgebrauch sagt man oft, der Ton $e^\flat$ sei (im diaton. Syst.) um ein Comma höher als $d^\sharp$, oder $a^\flat$ um ebensoviel höher als $g^\sharp$ etc. So lange man unter diesem Comma eines der beiden Intervalle versteht, von welchen hier die Rede gewesen, so lange ist es falsch. Denn der Unterschied zwischen $d^\sharp$ $e^\flat$ und $g^\sharp$ $a^\flat$ ist das Verhältniss 128 : 125, also die grosse Diesis (34); zwischen $c^\sharp$ $d^\flat$, $f^\sharp$ $g^\flat$ und $a^\sharp$ b beträgt er den Dritttheilston 648 : 625 (52) und zwischen $f^\flat$ e und $c^\flat$ h die kleine Diesis 3125 : 3072 (25). Die Anwendung der Benennung Comma auf diese Intervalle kann also nur schlechthin gelten. — Uebrigens wird auch das Diaschisma (2048 : 2025, Log. 16, grosse Diesis — grosses Comma) zuweilen das kleine Comma genannt.

Commissura, ein stufenweis fortschreitender dissonirender Durchgang von einer consonirenden Note zu einer andern; also z. B. die Fortschreitung von *c* nach *e* durch ein dazwischenliegendes *d*. Steht die dissonirende Note in eben angeführter Weise auf Arsis, so heisst die Fortschreitung *Commissura cadens*. Steht hingegen die dissonirende Note (als Vorhalt oder Wechselnote) auf Thesis und die consonirende auf Arsis, so heisst die Fortschreitung *Commissura directa*.

Commodamente, *commodo, in tempo commodo*, Vortragsbez., bequem, in gemächlicher Bewegung.

Compagnia del Gonfalone, eine im Jahre 1264 zu Rom gegründete Brüderschaft, welche die Leidensgeschichte Christi in der Charwoche dramatisch und mit Gesang vermischt darstellte. Ihr Schauplatz war das Coliseum; die Vorstellungen sollen bis 1549 gedauert haben, in welchem Jahre Papst Paul III. sie verbot.

Comparation der Verhältnisse, *Comparatio intervallorum*, s. Vergleichung der Verhältnisse.

Compensationsmixtur, eine Pedalmixtur in der Orgel, welche den Zweck hat, der untersten Pedaloctav vollkommene Deutlichkeit und leichte Ansprache auch in schnellen Sätzen zu geben. Sie ist fünfchörig und besteht aus Tertie $3\frac{1}{5}$, Quint $2\frac{2}{3}$, Prinzipal 2, Quint $1\frac{1}{3}$ und Sifflöte 1 Fuss, geht jedoch nicht durch das ganze Pedal, sondern nur durch einen Theil der tiefen Octav, und zwar so, dass die Chöre nicht zugleich, sondern einer nach dem andern aufhören und immer schwächer intonirt sind, je weiter sie vom C_1 sich entfernen, so dass die letzten Töne eines jeden Chores so schwach werden, dass man ihr Fortbleiben den folgenden höheren Tönen nicht anmerkt. Die Tertie geht von $C_1 - G_1$, die Quint $2\frac{2}{3}$ von $C_1 - A_1$, der Prinzipal von $C_1 - G^\sharp_1$, die Quint $1\frac{1}{3}$ von $C_1 - F^\sharp_1$ und die Sifflöte von $C_1 - F_1$. Erfunden ist diese Mixtur von Fr. Wilke und zuerst von Fr. Turley 1838 im Pedal der Catharinen-Orgel zu Salzwedel ausgeführt.

Compiacevole, Vortragsbez., gefällig, angenehm.

Completorium, *Completa*, der letzte Abendgottesdienst in den Klöstern nach der Abendmahlzeit, als Vollendung des geistlichen Tagewerkes.

Complexio, die Zusammenfassung einer Periode durch Wiederholung ihres Anfangs am Schlusse.

Componist, *Compositore*, *Compositeur*, von *componere*, *comporre*, *composer*, zusammensetzen, ein Tonsetzer (s. daselbst); *componimento*, *composizione*, eine musikalische Composition, ein Tonsatz; *componicchiatore*, ein Componaster, ein abgeschmackter Schreiber; *composto*, componirt.

Composition, ein Tonwerk, im weiteren die Tonsetzkunst, s. daselbst.

Con, mit; *con affetto*, *affettuoso*, mit Leidenschaft; *con afflizione*, mit Rührung, mit bewegtem Vortrage; *con agitazione*, *agitato*, mit Lebhaftigkeit; *con allegrezza*, mit Munterkeit; *con amarezza*, mit Betrübniss; *con brio*, *brioso*, kräftig, männlich.

Concentus. *a*) In der alten Musik der Gesang verschiedener Stimmen im Einklange und in Octaven. Beda venerabilis, ein englischer Priester (686), schreibt, dass zu seiner Zeit die Musik *concentu*, *discantu atque organis* ausgeübt worden sei (s. Discantus und Organum). — *b*) Eine der beiden Hauptgattungen, in welche man die Ritualgesänge des Gregorianischen Kirchengesanges einzutheilen pflegt. Zum Concentus gehören diejenigen Gesänge, welche eine wirkliche zusammenhängende Melodie haben und auch vom Chore gesungen werden, nämlich 1) die grösseren und kleineren Responsorien; 2) der Antiphonien- oder Wechselgesang; 3) Psalmodie und Hymnodie; zur Psalmodie gehörend die *Cantica majora et minora*; 4) die Messgesänge des Gesammtchores, als *Kyrie* (Litanei); *Gloria* (englische Lobgesang); *Graduale; Alleluia* mit und ohne Neuma; *Tractus; Prosa* (*Sequentia*); Glaubensbekenntniss; *Offertorium; Sanctus; Agnus dei;* Communion; 5) die rhythmische Recitation der Gesänge in den *horae canonicae* oder Tagzeiten der *Officii ecclesiastici* (der täglich festgestellten sieben Bet- und Singestunden), die Mitte zwischen feierlichem Gesange und Lesevortrage haltend (*canere indirectum*, accentuiren, auch cursiren genannt). Die übrigen Gesänge, welche nicht eigentlich gesungen, sondern nach dem *Modo legendi choraliter* vorgetragen wurden, machen den Accentus aus (s. daselbst). — *c*) Ein Akkord, ein Zusammenklang verschiedener Intervalle (in älterer Zeit ganz besonders der Consonanzen). Daher auch — *d*) ein mehrstimmiger Satz, ein Concert, sowohl für Gesang als auch für Instrumente. »*Cantio, Concentus, seu Symphonia est diversarum vocum modulatio*, — — *germanice* ein Concert«, erklärt Melchior Vulpius (*Musicae compend. lat. germ. M. Henrici Fabri* etc. Jenae 1653) wörtlich nach Prätorius (*Syntagma* III. 5), der weiter unten (a. a. O. S. 9) noch über Gabrieli's *Symphoniae sacrae* bemerkt, dass sie auch recht und billig *Symphonia*, »das ist ein lieblicher *Concentus*, zusammenstimmung und anmuthige *Harmonia*« genannt würden. So dient das Wort für jeden mehrstimmigen Satz als Allgemeinausdruck, sowohl für das eigentliche Concert als auch für die Motette und alle übrigen Arten mehrstimmiger Tonstücke. — *e*) Die Capelle oder der Chor der Ausführenden selbst, z. B. der ganze Concentus, wie wir sagen der ganze Chor oder das ganze Orchester.

Concert, *Concerto*. I. Eine Musikaufführung, welche entweder privatim vor einem gewählten Zuhörerkreise, oder öffentlich für Jedermann gegen Erlegung eines Eintrittsgeldes veranstaltet wird. Nach den Hauptgattungen der aufzuführenden Tonwerke unterscheidet man verschiedene Arten von Concerten, nämlich: geistliche, in denen Tonwerke religiösen, und weltliche, in denen Tonwerke weltlichen Inhaltes und Stiles vorgetragen werden; Vocalconcerte, in denen Vocalwerke, Instrumentalconcerte, in denen Instrumentalwerke ausschliesslich oder doch überwiegend zur Darstellung gelangen. Religiöse Concerte finden meist in der Kirche statt und werden davon Kirchenconcerte genannt; Oratorienconcerte in der Kirche oder im Saale. Ferner giebt es hinsichts der Besetzung Grosse Concerte, worin das ganze Orchester mit grösseren Instrumental- oder auch der Chor mit dergleichen Vocalwerken, sowie auch Solospieler und Sänger mitwirken; Kammerconcerte, in denen nur Kammermusiken vorgetragen werden; Symphonieconcerte, die für den Vortrag von Symphonien und anderen grösseren Instrumentalmusiken ausschliesslich, ohne Gesang und Solospiel, bestimmt und gemeinhin mit zwei Symphonien und ebensoviel Ouvertüren ausgefüllt sind; Virtuosenconcerte, Vorträgen im Solospiele hauptsächlich

gewidmet. Ferner werden die aufzuführenden Tonwerke entweder, wie meistentheils der Fall, von wirklichen Fachmusikern vorgetragen, oder von Kunstliebhabern; jene Concerte nennt man Künstler-, diese Dilettantenconcerte. Alles, die Anordnung eines Concertes in Betreff des Orchesters, dessen Besetzung und Aufstellung, sowie des Chores, liegt ausser Bereich dieses Artikels und ist an anderen Orten, soweit möglich, in Betracht gezogen; nur einige Worte über Wahl und Folge der Tonstücke in Musikaufführungen, und zwar nicht in einzelnen Musikaufführungen, sondern in den Concertcyclen grosser Musikinstitute. Dass die Geschmacksrichtung, die man hier zu verfolgen hat, durchaus eine reine sein muss, versteht sich von selbst; aber keine einseitige, wie man an Concertdirectionen, namentlich wenn sie wie gewöhnlich aus Dilettanten bestehen, und auch an Capellmeistern selbst erleben kann. Mangel an Umsicht, Beschränktheit des Gesichtskreises oder Einseitigkeit der Richtung sind hier oft Veranlassung zu unendlichen Wiederholungen derselben bis zum Auswendigwissen bekannten Tonstücke, während andere ebenfalls beachtenswerthe Kunstwerke, die aber der Empfindungsweise oder dem Verständnisse der Leitung entfernter liegen, unberücksichtigt bleiben. Grosse Concertinstitute sollen aber auch die Verbreitung wahrer Musikbildung zum Zwecke haben, und daher erscheint es nothwendig, nicht nur Producten der nächsten, sondern auch der entfernteren Vergangenheit, ebenso wie denen der Gegenwart, vorausgesetzt, dass jene wie diese überhaupt Ansprüche auf Kunstgeltung machen können, die Aufmerksamkeit zuzuwenden. Namentlich Vocalmusik anbelangend, lassen es die früheren Perioden an Stoff wahrhaftig nicht fehlen. Statt aber durch eine Auswahl des Schönen und Bedeutenden aller Zeiten erfreut und an Einsicht in das ganze Kunstgebiet bereichert zu werden, wird das Publicum in sehr vielen Fällen mit längst ausgelebten Virtuosenkünsten und anderen auf äusserliche Unterhaltung hinauslaufenden Dingen immer wieder von neuem abgespeist. Man hat hie und da Versuche mit sogenannten historischen Concerten gemacht, in denen ältere und neuere Werke nach einer gewissen chronologischen Ordnung auf einander folgten, und ein jedes wahrhaft für die Kunst eingenommene Publicum kann solche Einrichtung nur mit weit grösserem Dank aufnehmen als unausgesetzte Wiederholungen ebenderselben Werke. Allerdings ist die Aufgabe, ein gutes Programm zu machen, schon für ein einzelnes Concert nicht leicht; denn es ist eine Art Kunstwerk, von welchem Mannigfaltigkeit und Einheit zugleich gefordert werden. Jene besteht aber nicht darin, dass man das Allerverschiedenartigste durcheinanderwirft, diese nicht in der Ausfüllung des einen Abends durch Mendelssohn und Spohr, des zweiten durch Schumann und Gade etc. Ein Concert von vorneherein interessant zu machen und doch eine Steigerung hervorzubringen, welche den Zuhörer immer frisch und belebt erhält, die Tonsätze so zu wählen, dass der folgende die durch den vorangehenden empfangene Anregung entweder durch einen noch stärkeren Eindruck vermehrt, oder, wennauch beruhigt, so doch nicht aufhebt und jedenfalls die Theilnahme nicht sinken lässt, — ist freilich eine Aufgabe, die schon bei einem einzelnen Concerte viel Geschmack und Kenntniss der Wirkungen der Musik voraussetzt, um so mehr noch bei einer Reihe von Concerten. Unter zwei unmittelbar auf einander folgenden Stücken von ganz ähnlichem Character verliert jederzeit, wenn beide wirklich inneren Werth haben, das zweite gegen das erste an Wirkung; ist das erste von geringerem, das zweite von überragendem Werthe, so wird jenes durch dieses vollständig aufgehoben, während es in passender Umgebung doch noch eher seinen Eindruck hätte machen können. Werke von verschiedenem Werthe schaden sich gegenseitig ebenfalls, besonders wenn sie sehr ausgedehnt sind; geht das geringere vorauf, so spannt es den Zuhörer ab statt ihn anzuregen, oder veranlasst ihn, sich zu schonen und es nicht zu beachten, um seine Kräfte für das zu erwartende bedeutendere aufzusparen. Ebenso beeinträchtigen sich zwei gleichbedeutende Werke von durchaus entgegengesetztem Character; die durch das voraufgehende nach einer gewissen Richtung in Schwung gesetzte Empfindung wird durch das folgende mit Gewalt in eine andere Bahn gedrängt.

II. Eine Gattung von Tonstücken, gegenwärtig nur für ein oder mehrere Soloinstrumente mit Begleitung des Orchesters, in der älteren Zeit auch für Gesang. Es giebt mehrere Arten: Das alte Vocalconcert, *Concerto da chiesa*, Kirchen- oder geistliches Concert; — das Kammerconcert, *Concerto da camera;* es ist eine Instrumentalhauptstimme vorhanden, welche von einem Solospieler ausgeführt, vom Orchester

begleitet und durch Ritornelle desselben abgewechselt wird. — Zum Kammerconcert gehörend das Doppel- und Tripelconcert; es sind zwei oder mehrere Hauptstimmen oder concertirende Instrumente vorhanden, die von ebensovielen Spielern ausgeführt und vom Orchester begleitet werden. — Das *Concerto grosso*, gegenwärtig ganz ausser Gebrauch gekommen; mehrere Instrumente gleicher oder verschiedener Gattung concertiren zwischen Sätzen des vollen Orchesters bald wechselweis, bald vereint mit einander. —— *a*) Ehedem gehörte das Wort Concert keineswegs der Instrumentalmusik allein an, sondern wurde schon, bevor diese noch irgendwie selbständig entwickelt war, auf Vocalsätze, und erst in weit späterer Zeit, als Instrumentaltechnik und Formen zum Concertiren hinlänglich frei waren, auf Instrumentalsätze insbesondere und endlich ausschliesslich angewendet. Das *Concerto da chiesa*, geistliche Concert, wurde von Ludovico Viadana aufgebracht. In den mit allen möglichen Künsten des Contrapunktes häufig mehr als zu reich ausgestatteten Motetten kam schliesslich der Text sehr schlecht weg; »es entstund eine solche Confusion und Gezerre, dass man fast nicht ein Wort, will geschweigen den ganzen Contextum vernehmen konnte«, bemerkt Printz (histor. Beschr. 133). Um dem Texte mehr gerecht zu werden und zu mehrer Verständlichkeit zu verhelfen, kam Viadana auf die Monodien und Concerte. Der Ausdruck Concert, *Concentus* (s. daselbst), kommt übrigens schon vor ihm vor; doch nicht als Name einer speciellen Tonform, sondern für eine mehrstimmige Composition ganz im allgemeinen. Die einfachste Art seiner Concerte setzte Viadana für nur eine Singstimme mit einem Orgelcontinuo, andere für 2, 3 und 4 Stimmen, ebenfalls mit Orgelbegleitung (Frankfurt 1612, 100 Gesänge; 1615, 1620, 146 Gesänge enthaltend). Später kamen dann auch andere Instrumente hinzu, das Concert wurde *senza e con stromenti* gesetzt. Uebrigens waren diese ersten geistlichen Concerte kurz, und mit dem, was wir heute Concert nennen, nicht zu vergleichen; doch sind alle Stimmen als Hauptstimmen behandelt, durchaus obligat gehalten. Den Text bilden für gewöhnlich Psalmenverse, aber auch andere Sprüche aus der heiligen Schrift. — Ausserdem hat man unter dem Namen *Concerto da chiesa* oder Kirchenconcert auch eine Art Instrumentalstücke, von dem nachfolgend unter *b* beschriebenen Kammerconcert dadurch sich unterscheidend, dass sie kürzer, ferner in einen Satz, dessen Bewegung aber mit *Adagio* und *Allegro* wechselt, zusammengezogen und stets in einem ernsten Stil gearbeitet sind. —— *b*) Das Kammerconcert, *Concerto da camera*. Der Sache nach das noch heutzutage gebräuchliche Concert für ein Soloinstrument mit Begleitung des Orchesters, wenngleich wir es nicht mehr Kammerconcert benennen und nicht mehr zur eigentlichen Kammermusik, sondern zur Concertmusik rechnen. Der Form nach ist es eine Gattung der Sonate, gewöhnlich aus drei (seltener aus vier) Sätzen bestehend, von denen der erste und dritte breit ausgeführt und von schneller Bewegung sind, der mittelste meist kurz ist und langsames Tempo hat. Im ersten Satze geht in älteren Concerten dem Eintritte der Solostimme meist ein langes Ritornell des Orchesters voraus, in welchem die Hauptgedanken vorgeführt werden. In neuerer Zeit fällt dieses Ritornell häufig fort, die Solostimme tritt bald ein und bringt die Hauptgedanken gleich mit dem Orchester gemeinschaftlich. Das zweite Thema steht wie im Sonatensatze in der Dominant- oder Paralleldurtonart, in welcher der erste Theil, mit einem Orchesterritornell, auch schliesst. Dann folgt die Durchführung und die Repetition des ersten Theiles; vor dem Schlusse tritt auf der Dominant eine länger oder kürzer ausgearbeitete oder vom Spieler improvisirte Cadenz des Soloinstrumentes ein, aus fantasieartig behandelten thematischen Gestaltungen über die Hauptmotive bestehend. Wenn der letzte Satz ein Rondo ist, so richtet er sich nach dessen Form, die man im Artikel Sonate (I A 4 *c*) beschrieben findet. — Giuseppe Torelli, 1701 Concertmeister zu Anspach, ist nach Quantz' Angabe der erste Begründer der Form des Concertes; Vivaldi, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blühend, bildete sie in seinen zahlreichen Werken dieser Gattung weiter aus. Seine von Quantz und Franz Benda angenommene Art das Concert zu behandeln, ist über 30 Jahre lang besonders zu Berlin beliebt gewesen. — Neben ihrem allgemein ästhetischen Zweck hat diese Tonform noch den besondern, den technischen und Charactereigenthümlichkeiten eines Instrumentes sowie der Leistungsfähigkeit des Spielers Gelegenheit zu vielseitiger Entfaltung zu bieten. Vieles in dieser Gattung von Tonstücken geschieht daher im Interesse der Kunsttechnik; es kommt aber darauf an, dass diese nicht zur

Aeusserlichkeit wird, sondern eine ästhetische Berechtigung gewinnt, dadurch, dass sie als die dem betreffenden Instrumente characteristisch eigene Ausdrucksweise erscheint und auch an sich musikalischen Gehalt hat. Setzt daher das Concert in den meisten Fällen eine höhere Virtuosität beim Spieler voraus, so soll es doch nicht um dieser allein willen vorhanden sein, sondern es soll ebensogut wie jedes andere Tonwerk einen bedeutenden musikalischen Inhalt haben, nur dass dieser hier nicht so frei, sondern durch das Wesen des Instrumentes immerhin erheblich bedingt und aus demselben heraus zur Ausgestaltung kommt. Statt dessen haben allerdings verschiedene Umstände sich vereinigt, diese Tonform sehr häufig zu einem Product der Taschenspielerei und einer Jagd nach mechanischen Schwierigkeiten zu erniedrigen, wobei das *Concertare*, das Wettstreiten, wovon es den Namen trägt, in der Probe zu bestehen scheint, welcher von den concertirenden Künstlern mit unverrenkten Fingern oder, wenn man an die Coloraturarie denkt, die ja auch ein Concertstück ist, mit gesunder Stimme davon komme. Der mit dem Vortrage einer Concertstimme verbundene Begriff des Sichhörenlassens, dem man unvermerkt einen falschen Sinn beigelegt hat; der Beifall des grossen Haufens, der durch mechanische Fertigkeit leichter als durch tiefe Empfindung und Feinheit des Kunstgeschmackes zu erlangen ist; oder vielmehr der fatale Umstand, dass jedes Glied dieses Haufens als Kunstkenner sich behaupten kann, wenn es bloss auf Beurtheilung mechanischer Fertigkeit ankommt und ebendeswegen geneigt ist, demjenigen Künstler, der die meisten Seiltänzersprünge macht, den meisten Beifall zu spenden, wodurch auf Seiten der Virtuosen der Hang zu eben solchen mechanischen Kunststücken genährt wird, — solche und dergleichen andere äusserliche Umstände haben veranlasst, dass mit dem Concertspielen früher und auch gegenwärtig noch viel Unfug getrieben ist und wird, so dass dieser Missbrauch sogar als ein Hinderniss der allgemeineren Verbreitung des guten Geschmackes in der Musik angesehen werden muss. Kein Wunder daher, wenn Männer von feinem Geschmacke, wie u. A. Sulzer (Allgem. Theorie, Art. Sonate), verleitet worden sind, das Concert zu einer blossen Parade für Setzer und Spieler herabzusetzen. So gerechtfertigt dieses ist, wenn es nur die obigen Eigenschaften hat, so wenig folgt daraus, dass es überhaupt ungeeignet wäre, ein bedeutendes und gehaltreiches Kunstwerk sein zu können. Mozart's, Beethoven's, auch Mendelssohn's Concerte, sowie Schumann's Amoll Concert sind Beweise genug für die hohe ästhetische Berechtigung auch dieser Formgattung und zeigen, dass der Tonsetzer der Instrumentaltechnik vollkommen gerecht werden kann, ohne der Bedeutsamkeit der Gedanken und dem Ernst des Stiles etwas zu vergeben. — Das Orchester soll nicht nur vorhanden sein, um auszufüllen, Akkorde auszuhalten oder das Soloinstrument mit an sich gleichgültigen Begleitungsfiguren zu unterstützen, sondern es soll an der Durchführung der Gedanken seinen wesentlichen Antheil haben, gleichsam ausfüllend und ergänzend, was das Soloinstrument nicht alles auszudrücken vermag, sonach mit diesem zu einem einheitlichen Tongemälde sich zusammenschliessen. — Das Concertino (Concertstück) hat kleine Form, meist aus nur einem längeren Satze bestehend, in dem die Bewegung wohl einmal wechselt, ein Mittelsatz in einem langsamen Tempo vorkommt. — Was nun das gewöhnliche Concert für ein Soloinstrument, sind —— *c*) das Doppel- und Tripelconcert für zwei und drei Soloinstrumente, von denen jedes dem andern gleichberechtigte Hauptstimme ist. Entweder gehören die Soloinstrumente einer und derselben Gattung, oder verschiedenen Gattungen an und sind entweder rein monodisch, als Geige, Bratsche, Oboe, Violoncello etc., oder mehrstimmig, wie das Clavier. Es versteht sich also von selbst, dass der Tonsatz, wie im Duo und Trio, polyphon ist. Vom Orchester gilt das soeben beim einfachen Concert Bemerkte. —— *d*) Das *Concerto grosso*, eine ältere, ehedem vielfach gepflegte, zu Anfang dieses Jahrhunderts aber schon selten gewordene und gegenwärtig nicht mehr gebräuchliche Art des Concertes, ist ein Tonstück für eine Anzahl Soloinstrumente, häufig Violinen allein oder auch mit Blasinstrumenten verbunden und mit dem grossen Orchester abwechselnd. Es erfordert einen Tonsetzer von Geschick und Geschmack, denn es soll nicht aus blosser Vertheilung einer Hauptmelodie unter die concertirenden Instrumente bestehen, sondern wirklich polyphon, mit Bewahrung des Characters als Hauptstimme für ein jedes Instrument, gearbeitet sein. Die Form war sonatenartig, »ihre Affecten sind mancherlei und wechseln ab, wie in der Sonate, doch nicht so häufig: Denn die Wollust führt in den Concerten überflüssig die Herrschaft«, sagt Mattheson (Kern

melod. Wissensch. S. 125). Und in der That verwahrloste diese Gattung von Concerten auch bald unter starkem Auftragen der Farben und Ueberladen mit Effecten und allerhand Spectakel. Die *Concerti grossi* von Vivaldi, Corelli, Geminiani genossen zu ihrer Zeit hohen Ruf und grosse Beliebtheit.

Concertando, concertant, concertirend, nennt man diejenigen Stimmen eines Tonstückes, welche die Melodien entweder mit der Hauptstimme abwechselnd vortragen und verarbeiten, oder zwischen den Sätzen der Hauptstimme mit Solosätzen sich hören lassen, um gleichsam unter sich selbst oder mit der Hauptstimme zu wettstreiten (concertiren, von *concertare*). Wenn z. B. in einer Symphonie ausser den gewöhnlichen Ripienstimmen noch etwa zwei Violinen vorhanden sind, die wechselweise oder vereint zwischen den vollen Sätzen des ganzen Orchesters sich hören lassen; oder wenn ein Soloinstrument, etwa eine Oboe, in einer Arie die Singstimme theils mit einer untergeordneten Melodie begleitet, theils wechselweis die Hauptmelodie übernimmt, so nennt man diese Stimmen concertirend, pflegt im ersten Falle zu sagen, das Tonstück sei eine Symphonie mit zwei concertirenden Violinen, im zweiten eine Arie mit concertirender Oboe. Wenn hingegen die zur Begleitung eines Tonstückes vorhandenen oder zum ganzen Orchester gehörenden Instrumente nur hie und da mit einem Ritornell oder kurzen Solosatze sich hören lassen, oder wenn sie eine solche Melodie haben, die der Hauptstimme zwar untergeordnet ist, aber ohne das ganze Tonbild zu beeinträchtigen doch nicht fortbleiben kann, so nennt man sie nicht concertirend, sondern obligat. In der älteren Vocalmusik heisst ein Complex von solchen recitirenden oder concertirenden Stimmen der *Chorus recitativus*, zum Unterschiede vom grossen Chore, der *Chorus pro capella* oder Capellenchor genannt wurde. — **Concertante**, eine Art mehrstimmiger Kammerstücke, entweder für Soloinstrumente allein oder, nach Art des *Concerto grosso*, mit Orchester.

Concert-Arie, s. Aria D 3.

Concertina, s. Ziehharmonika.

Concertmeister, Titel des nach dem Capellmeister die nächsthöhere Stellung bekleidenden Vorgeigers in grossen Orchestern. Er hat im wesentlichen die Winke und Wünsche des Capellmeisters dem Orchester zu vermitteln und ist bei der Leitung desselben fast ebenso betheiligt wie der Dirigent selbst, indem er die präcise Befolgung der Forderungen desselben mit zu überwachen, für Einhaltung des richtigen Zeitmaasses, Vortrages etc. mit zu sorgen hat. In grossen mit einem Gesangchore verbundenen Capellen ist er vorzugsweise Anführer der Instrumentalmusik, wie in früheren Zeiten auch der Dirigent der Instrumentalwerke den Titel Concertmeister führte, während der Capellmeister hauptsächlich bei der Kirche, dem Theater und anderen aus Gesang allein bestehenden oder mit Gesang verbundenen Aufführungen fungirte. Gewöhnlich pflegt er ein Violinspieler zu sein, weil von der ersten Geige aus, als der Hauptstimme in Orchestersachen, jene ihm obliegende secundäre Leitung am besten vollzogen werden kann. Ist er ein bedeutender Solospieler, so um so besser, doch wird dieses nicht gerade als zu seinen Concertmeisterpflichten nothwendig gefordert; wohl aber, dass er ein ausgezeichneter Ripien- oder Orchesterspieler sei und ausserdem richtiger Kenner und Beurtheiler der Kunst und alles dessen, was die Wirkung eines Kunstwerkes erhöhen oder schwächen kann. Der beste Solospieler aber ist, wie bekannt, häufig ein schlechter Ripienspieler, und das Ziel seines Bestrebens, wenn es von ihm auch noch so richtig erkannt und abgesteckt wird, ist demnach sehr häufig viel zu einseitig, als dass er den höheren Pflichten eines Anführers ohne besonderes Studium derselben Genüge leisten könnte. Als selbständiger Dirigent an Stelle des Capellmeisters pflegt der Concertmeister nur in den vom Orchester begleiteten Concertvorträgen der Virtuosen zu fungiren. Aber auch hier kann man hie und da die Bemerkung machen, dass Concertmeister, die mit der Geige in der Hand das Orchester bis in die kleinsten Bewegungen hinein völlig in ihrer Gewalt haben, unzulänglich sind, sobald sie als selbständige Dirigenten auftreten. Es gehört zu diesem Amte also eine ganz eigene, und keineswegs gering anzuschlagende Art von Befähigung. — Hin und wieder giebt man in grossen Orchestern den Titel Concertmeister auch den ersten Spielern anderer Instrumente, imgleichen ordnet man dem eigentlichen (ersten) Concertmeister auch noch einen zweiten Concertmeister bei und unter; doch ist dieser Titel dann eben nur ein solcher und nicht mit eigentlichen Functionen verbunden, sondern mehr nur eine Auszeichnung, die man tüchtigen Orchestermitgliedern zu Theil werden lässt.

Concerto grosso, s. Concert II *d.*

Concert spirituel, geistliches Concert. Ein zu Paris im Jahre 1725 vom Königl. Capell- und Kammermusikus Philidor begründetes und gegenwärtig noch bestehendes Concertinstitut, ursprünglich eine Abzweigung der *Académie royale* (grossen Oper) und als solche ihr auch untergeordnet. Philidor musste an dieselbe jährlich 6000 Livr. zahlen, um 1734 nahm sie ihr Privilegium zurück, übertrug es jedoch um 1748 wieder an zwei andere Unternehmer (Royer und Cappran). Das *Concert spirituel* veranstaltet an solchen Festtagen, an denen die grosse Oper und übrigen Theater geschlossen bleiben, auch andere öffentliche Unterhaltungen nicht stattfinden dürfen, unter Mitbetheiligung einer grossen Anzahl Tonkünstler in einem Saale der Tuilerien Aufführungen von geistlichen Vocal-, sowie auch von Instrumentalwerken der besten fremden und einheimischen Meister.

Concitato, Vortragsbez., aufgeregt, zu rascher und heftiger Bewegung angestachelt.

Concordant, *Basse Taille,* franz. der Bariton, s. daselbst.

Concordanz, *Concordantia*, gleichbedeutend mit Consonanz, s. daselbst.

Con diligenza, mit Fleiss, mit sorgfältigem Vortrage.

Con discrezione, Vortragsbez., mit Bescheidenheit. Man gebraucht den Ausdruck sowohl in Beziehung auf den Vortrag überhaupt, als auch insbesondere auf die Ausführung der Begleitung einer Solostimme. Ein Vortrag *con discrezione* ist ein solcher, der überhaupt eine bescheidene Haltung hat, nicht zu stark aufträgt, mehr einem ruhigen und feinen als einem starken und markirten Ausdruck nachgeht; ferner mit einer aus feinem Verständnisse hervorgehenden Objectivität durchaus nur den Intentionen des Tonsetzers folgt, nichts nach eigener Willkür hinzu- noch hinwegthut. Eine discrete Begleitung ordnet sich dem Gange der Solostimme unter, vermeidet sie durch übertriebene Stärke im Anschlage und Ueberfüllung mit unnöthigen Nebenstimmen zu verdunkeln, giebt nur das wirklich Sachgemässe und Sinnentsprechende, und zwar in einer Weise, die dem Sänger den Vortrag erleichtert, indem sie ihn trägt und an schwierigen Stellen unterstützt, ohne jedoch seine Freiheit irgendwie zu beeinträchtigen. S. Begleitung.

Con dolcezza, Vortragsbez., mit Süssigkeit, s. Dolce.

Conducimento, *Agoge*, *Ductus*, eine stufenweise Tonfortschreitung; — *retto, rectus*, aufsteigend, *C D E F;* — *ritornante*, *revertens*, absteigend, *F E D C;* — *circoncorrente*, *circumcurrens*, auf- und wieder absteigend, *C D E F — F E D C.*

Conducten, in der Orgel. S. Orgel I C *m.*

Conductus, eine Art *Canticum*, welche Franco von Cöln (*Musica et cantus* etc., Gerbert, *script.* III. 12) erwähnt.

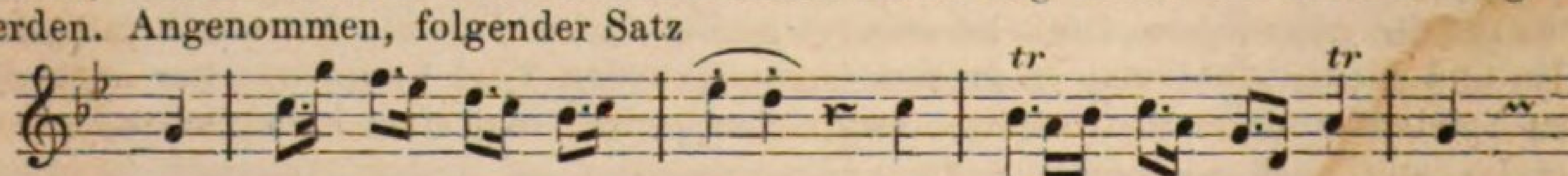
Con espressione, Vortragsbez., mit Ausdruck, s. Espressivo.

Confrérerie de la Bazoche. Eine der für Aufführungen geistlicher Schauspiele organisirten und königlich privilegirten Gesellschaften zu Paris im 13. Jahrhundert. Sie bestand aus Gerichtsschreibern und ist merkwürdig durch Einführung der Moralitäten, einer Art geistlicher Mysterien, in welchen nicht nur die Personen der heiligen Geschichte auftraten, sondern auch die biblische Moral in ihren Beziehungen zum Leben, scholastische Lehrsätze und sittliche Zustände und Begriffe überhaupt abgehandelt wurden.

Confrérerie de St. Julien des Menestriers, s. Menestrels.

Con fuoco, Vortragsbez., mit Feuer, mit kräftigem lebhaftem Vortrage.

Con gravità, Vortragsbez., mit Würde, mit Ernst; erfordert einen markigen Ton und gewichtigen, bedeutenden Anschlag oder Bogenstrich. Obgleich Tonstücke von diesem Character gewöhnlich in mehr langsamem als schnell bewegtem Zeitmaasse stehen, dürfen dennoch die Noten (etwaige schnelle Figuren ausgenommen) nicht ineinandergeschleift, sondern müssen durch nachdrückliche Markirung etwas von einander abgesetzt werden. Angenommen, folgender Satz



käme in einem Tonstücke von dem in Rede stehenden Character vor, so müssen die darin enthaltenen punktirten Achtel nicht allein mit vollem Nachdrucke intonirt, sondern auch

etwas länger als ihre eigentliche Geltung erfordert ausgehalten und die darauf folgenden Sechszehntheile (von Geigeninstrumenten im Hinaufstriche) abgestossen werden. Noch bemerkbarer wird die Eigenthümlichkeit des *grave* bei solchen Noten, wie die Viertel im zweiten Takte: dass sie nicht zusammengeschleift werden dürfen, wenn der Satz nicht lahm klingen soll, ist fühlbar; sie dürfen aber auch ebensowenig mit einem scharfen spitzen Anschlage oder Bogenstriche abgefertigt, sondern sie müssen kräftig angezogen und dann nachgelassen und etwas abgesetzt werden. Wer diese Strichart nicht kennt, versuche jedes der beiden Viertel mit einem kräftigen Herunterstriche zu spielen, so wird er am leichtesten von der richtigen Vortragsart derselben einen Begriff sich machen können.

Con grazia, Vortragsbez., mit Anmuth.

Con gusto, Vortragsbez., mit Geschmack, d. h. das in dem Tonstücke Enthaltene mit seinem ihm eigenthümlichen Ausdrucke vortragen, ohne durch Uebertreibung oder Ausdruckslosigkeit die Grenzen diesseits und jenseits der Schönheit zu verletzen.

Conjuncta erklärt Tinctoris (*Term. mus. diff.*) für das Verwandeln eines regulären (leitereigenen) Ganztones oder Halbtones in einen irregulären (leiterfremden) Halbton oder Ganzton durch Hinzusetzen des ♭ *rotundum* oder ♮ *quadratum*.

Conjunctarum *tertia*, *extenta* und *ultima*, heissen die drei obersten Töne (b c_1 d_1) des Tetrachordes *Synemmenon*. S. Tetrachord I C Beisp. 3.

Conjunctio heisst bei den Theoretikern des Mittelalters das Intervall in seiner melodischen Wesenheit, also als Nacheinander seiner beiden Glieder, nicht als gleichzeitiges Erklingen derselben. Tinctoris, *Term. mus. diff.*

Con moto, Vortragsbez., mit Bewegung, in belebtem, nicht schleppendem Zeitmaasse und mit frischem kräftigem Ausdrucke.

Con osservanza, Vortragsbez., mit Aufmerksamkeit, nämlich auf alles, was zur richtigen Ausführung der Notirung und zum richtigen Ausdrucke des Inhaltes gehört.

Conseguente, der *Comes* in der Fuge, die nachahmende Stimme (*Risposta*) im Canon.

Conservatorium. Eine höhere Lehranstalt für Musik, in welcher junge Leute zu Tonkünstlern ausgebildet werden; der Name (von *conservare*, erhalten) bezeichnet die wesentliche Aufgabe solcher Institute, nämlich die Bewahrung und Reinerhaltung der Tonkunst durch die von ihnen ausgesendeten Zöglinge. Ursprünglich stammt die Einrichtung solcher Musikschulen aus Italien, und dieses Land hatte ihnen auch in der That die Bildung einer grossen Anzahl von Künstlern und Künstlerinnen sowohl als auch überhaupt die Verbreitung guten Gesanges und guter Musik unter der ganzen Nation zu verdanken. Die ältesten Conservatorien waren mit Einkünften reich dotirte und unter der Pflege angesehener Privatpersonen stehende Stiftungen, Hospitäler, Waisen- oder Findelhäuser, mit denen Institute verbunden waren, in welche musikalisch begabte Zöglinge aufgenommen und sowohl in der Musik ausgebildet, als mit Wohnung, Kost und was sonst zur leiblichen Verpflegung gehört, versehen wurden. Die Zöglinge konnten beiden Geschlechtern angehören, doch fanden Knaben und Mädchen nicht in derselben Anstalt Aufnahme. In Venedig befanden sich vier zu ihrer Zeit sehr berühmte Conservatorien für Mädchen, das *Ospedale della Pietà*, *gli Medicanti*, *gli Incurabili* und *Ospedaletto a Giovanni e Paolo*. Je nach ihren Anlagen wurden die Schülerinnen nicht nur im Gesange, sondern auch im Spiele auf allen Instrumenten, und zwar von den besten Meistern, unterrichtet. Ein Capellmeister stand dem Institute vor; unter seiner Leitung wurden jeden Sonnabend und Sonntag, sowie an den grossen Festtagen Musiken aufgeführt, in denen auch sämmtliche den Gesang begleitenden Instrumente, Orgel, Violine, Violoncello, Contrabässe, Hörner, von den Schülerinnen gespielt wurden. Nähere Nachrichten über diese venetianischen Conservatorien findet man in Burney's Reisetagebuch I. 103, und in Maier's Beschr. von Venedig, woraus auch ein Auszug in das 14. Stück der musikal. Realzeitung von 1788 (Speier) eingerückt ist. In Neapel bestanden drei Conservatorien, an Einrichtung denen zu Venedig ähnlich (die Anzahl ihrer Gesetze belief sich übrigens auf dreissig), nur dass hier nur Knaben Aufnahme fanden. Sie hiessen *S. Onofrio*, *S. Pietà* und *Maria di Loretto*, und zu Burney's Zeit hatte das erste 90, das zweite 120 und das dritte 300 Zöglinge. Jedes stand unter Leitung zweier Obercapellmeister, wovon

der eine die Compositionen der Schüler nachsah und corrigirte, der andere Lectionen gab und den Gesang unter sich hatte. Ausserdem waren Lehrer (*Maestri scolari*) für den Unterricht auf Instrumenten angestellt. Angenommen wurden nur Knaben von 8 bis 20 Jahren und, wenn sie jung hinkamen, auf 8 Jahre verpflichtet, jedoch nach einigen Jahren entlassen, wenn man kein Talent an ihnen entdecken konnte. Als Burney das Conservatorium *Onofrio* besuchte, fand er auf dem ersten Treppenabsatze einen Trompeter, »der auf seinem Instrumente so lange kreischte, bis er beinahe zerplatzte«, auf dem andern einen Waldhornisten, »der ebensolaut bellete«, im gemeinsamen Uebungssaale sieben bis acht Flügel, ebensoviele Geigen und mehrere Sänger, die alle verschiedene Stücke aus verschiedenen Tonarten übten; andere Knaben schrieben in demselben Zimmer. Eine Scenerie, zu der man ziemlich passende Seitenstücke auch in Deutschland finden kann; man erlebt auch in deutschen Conservatorien, dass, während rechts, links, oben und unten Clavierspieler, Geiger und Sänger ihre Kräfte an den verwegensten Turnübungen auf möglichst energische Weise zu stählen bemüht sind, mitten in solchem Höllenscandal, dem jedermann, der nur ein gesundes, geschweige denn musikalisches Gehör hat, baldmöglichst zu entfliehen sucht, Compositionsunterricht ertheilt oder der Schleier von den Geheimnissen des doppelten Contrapunktes gezogen wird. Das *Conservatorio Maria di Loretto* war das älteste in Italien, 1537 gegründet, und nach seinem Vorbilde wurden die anderen zwei zu Neapel, sowie auch die venetianischen eingerichtet. Der Stifter desselben, ein Geistlicher Namens Tappia, hatte nicht nur sein eigenes Vermögen dazu hergegeben, sondern auch, da dieses nicht reichte, die noch fehlende Summe, neun Jahre hindurch von Haus zu Haus und Ort zu Ort gehend, erbettelt. Ausser dem erwähnten Tagebuche von Burney giebt noch ein Aufsatz in der Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung (VIII. S. 289, 502) Nachrichten über die Conservatorien zu Neapel. Ferner besteht in Italien noch ein Conservatorium zu Mailand. Doch scheint es, dass sowohl dieses als auch die Conservatorien zu Neapel und Venedig gegenwärtig sehr gesunken, theils sogar eingegangen sind; denn man erfährt nichts mehr darüber. —— Die grösste derartige Anstalt älterer und neuerer Zeit ist das *Conservatoire* zu Paris, hervorgegangen aus der von der grossen Oper angelegten und unter dem besonderen Schutze des Baron v. Breteuil 1784 zur *Ecole royale de chant et de déclamation* erhobenen Gesang- und Declamationsschule. Nachdem inzwischen um 1793 das Institut auch den Instrumentalunterricht als Lehrgegenstand aufgenommen hatte und vom Convent in *Institut national de Musique* umgetauft worden war, erhielt es 1795 unter dem Namen *Conservatoire* seine endgültige feste Einrichtung. Die Administration besteht aus sechs Vorstehern (Director, Secretair, Chef du Matériel, Cassirer, Bibliothekar und Pensionsvorsteher), welche sämmtlich Tonkünstler von Distinction, die durch ihre Künstlerschaft den Beifall der Nation erworben haben, sein müssen. Im Jahre 1800 waren darunter Cherubini, Gossec, Méhul, Martini und Le Sueur. Den männlichen Zöglingen wird in 44 Klassen Unterricht in allen zur Composition und practischen Musik gehörenden Gegenständen, im Gesange, auf allen Instrumenten, sowie auch in der Declamation, französischen Sprache und im theatralischen Anstande ertheilt; den weiblichen in 22 Klassen im Gesange und in der Aussprache, in der Harmonie, im Accompagnement, Clavier, theatralischen Anstande und in der Declamation. Die Zahl der Lehrer belief sich 1835 auf 60, die der Zöglinge etwa auf 300. Vor dem 10. und nach dem 20. Jahre kann niemand aufgenommen werden. Der Cursus beginnt den 1. October. Jährlich finden 4 Examina statt (am 15. Oct., Januar, April und 1. Juli). Zöglinge, die den ersten Preis in einer Klasse erhalten, werden für ein Jahr als Hülfslehrer angestellt. Mitte Juli ist ein Concurs um den ersten Preis in der Composition, die Preisvertheilung erfolgt im Laufe des November im grossen Theater; wer den ersten Preis erhält, wird nach Aufführung seines Werkes durch ein grosses Orchester öffentlich gekrönt. Die von den Schülern veranstalteten öffentlichen Concerte sind berühmt. Fast in allen Fächern der Musik hat das Conservatorium werthvolle Lehrbücher herausgegeben. — Eines gleichfalls längeren Bestehens und einer bedeutenden Thätigkeit in der Ausbildung einer sehr grossen Anzahl, zum Theil geachteter und namhaft gewordener Künstler erfreut sich das —— Prager Conservatorium. Am 25. April 1808 erging von den Grafen Wrtby, Sternberg, Johann und Friedrich Nostiz, Clam-Gallas, Firmian, Pachta und Klebelsberg ein Aufruf zur Betheiligung bei Errichtung eines Musikinstitutes, welches den Zweck verfolgen

sollte, »die in Böhmen sonst blühende, nun aber sehr gesunkene Tonkunst wieder emporzubringen«. Es sollte für jedes Instrument ein tüchtiger Künstler auf mehrere Jahre contractlich engagirt werden, mit der Verbindlichkeit, nicht allein im Orchester zu spielen, sondern auch einige eigens ihm zugewiesene Schüler zu bilden. 1810 constituirte sich die Gesellschaft unter dem Namen »Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen«; Dionys Weber (gestorben 1842) wurde zum Director gewählt, ein Local im Altstädter Dominikanerkloster eingerichtet. Die erste Aufnahme zählte 34 Eleven. Der Anhang zu den Statuten von 1853 enthält folgende Bestimmungen: Das Lehrinstitut besteht aus einer Instrumental- und Gesang- (Concert- und Opern-) Schule, womit öffentliche Productionen verbunden sind. Unterricht wird ausserdem ertheilt in der Harmonie und Composition, sowie in der Geschichte und Aesthetik der Musik, ferner in Schulwissenschaften, als Religion, Arithmetik, Calligraphie, deutscher und französischer Sprache, Mythologie und Metrik etc. In der Instrumentalschule findet alle drei, in der Gesangschule alle zwei Jahre eine Aufnahme von neuen Schülern statt, doch galt diese vorläufig nur provisorisch für 8 Wochen, nach welcher Zeit erst die Immatriculation erfolgte. Der vollständige Cursus der Concertgesangschule dauerte 2, der der Opernschule 3 Jahre. Strafen (darunter auch körperliche Züchtigung; als höchste, öffentliche Ausstossung aus der Anstalt) sind eingeführt. Bei Gelegenheit der 1858 veranstalteten Jubelfeier des 50jährigen Bestehens des Institutes ist von A. W. Ambros eine Schrift (Das Conservatorium in Prag) erschienen, aus welcher man alles Nähere erfahren kann. —— Das Conservatorium zu Wien, entstanden 1816, war ursprünglich eine nach einem Plane des Hofrath v. Mosel von der »Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates« eingerichtete Gesangschule. Zwei Jahre später kam Violinunterricht, nach und nach auch der Unterricht auf Blasinstrumenten, sowie im Generalbasse hinzu. Der ganze Lehrcursus dauert 6 Jahre. Die Composition wird nur als Nebenfach betrieben, die ganze Richtung der Anstalt geht mehr auf äusserliche Virtuosität als wirklich musikalische Durchbildung. —— Alle übrigen Conservatorien in Deutschland sind neueren Ursprungs, und zwar bestehen solche zu Leipzig, Stuttgart, Dresden, Cöln, Berlin und München, unter denen das zu Leipzig (von Mendelssohn 1843 gegründet) im allgemeinen den ersten Rang einnimmt, schon weil alle Schüler ohne Ausnahme wenigstens am Harmonieunterricht theilnehmen müssen, überhaupt die Composition besonders gepflegt, mithin eine tiefer gehende Kunstbildung wenigstens principiell angestrebt wird. Nächstdem zeichnet das Conservatorium zu Stuttgart vortheilhaft sich aus. Die Statuten aller dieser Conservatorien sind überall zu haben und können daher von jedem, den es interessirt, selbst eingesehen werden. Die Lehrgegenstände sind in allen wesentlich die nämlichen. Auch der »Geschichte und Aesthetik« begegnet man darunter, oder richtiger wohl nur dem was der eine oder andere zum Vortrage derselben Angestellte davon sich einbildet und seinen Schülern (wenn er deren hat) weismacht. Auf welcher Stufe z. B. die Geschichte im Leipziger Conservatorium steht, kann man sich hinlänglich vergegenwärtigen, wenn man die daselbst als Leitfaden eingeführten »Grundzüge der Geschichte etc.« von Franz Brendel auf einen Moment zur Hand nimmt. Der Passus, dass zur Aufnahme »entschiedenes musikalisches Talent« erforderlich sei, findet sich selbstverständlich in den Programmen aller Conservatorien an erster Stelle. Wenn man nun aber die ziemlich bedeutende Anzahl junger Kunstaspiranten, welche diese Anstalten besuchen, in Erwägung zieht, so muss man unsere Gegenwart wohl glücklich schätzen um des Besitzes einer solchen Summe »ausgezeichneter Talente« willen, sich selbst aber unverzeihlicher Unwissenheit anklagen, da man doch thatsächlich von neun Zehntheilen dieser ausgezeichneten Talente niemals etwas erfährt, es sei denn innerhalb der Anstalten selbst. Es ist viel und genug über die Vortheile und Nachtheile der Conservatorien geschrieben und ihre Vortheile dürfen nicht verkannt werden, sobald sie ihre Grenzen nicht überschreiten und nicht mehr sein wollen als allgemeine Musikschulen, in denen der angehende Künstler eine gute mechanische Vorbildung erhalten kann, namentlich durch das Hören vieler Musikwerke in den gemeinsamen Uebungen und Vorträgen einen gewissen Ueberblick bekommt, auch durch gemeinschaftliches Streben mit Fachgenossen von gleichem Alter sich angeregt sieht. Eine höhere Stufe wirklicher Künstlerschaft aber wird im Conservatorium ebensowenig wie ausserhalb desselben erreicht, wenn nicht durch eigene Thätigkeit des Schülers selbst. Der Gesammtunterricht hat wie

seine anregenden Vortheile, so auch seine in die Augen fallenden Nachtheile; der einen einzelnen Schüler unterrichtende Meister kann nothwendigerweise mit diesem beiweitem eingänglicher sich beschäftigen, als wenn er seine Stunde zugleich an vier oder fünf andere vertheilen muss, in welchem Falle überdies ein wirklich inniges Verhältniss zwischen Meister und Schüler, worauf es beim Unterrichte doch wesentlich mit ankommt, verhältnissmässig nur sehr selten zu Stande kommen wird. Zusammenpferchen von mehr Schülern als der Lehrer auch nur nothdürftig versehen kann in einer Klasse, ist aber der schreiendste Missbrauch, durch den die Schüler geradezu betrogen werden. Auf Beschäftigung mit der Kunstwissenschaft und Literatur, die doch entschieden zum gebildeten Künstler gehört, wird meist garnicht gesehen; es herrscht in Dingen, die nicht speciell die technischen Fächer der Composition und des Instrumentenspieles betreffen, für gewöhnlich eine beispiellose Unwissenheit unter Conservatoriumszöglingen. Möglich, dass man daselbst noch der Ansicht ist, der Künstler brauche nichts zu wissen, oder die Wissenschaft sei der Unbefangenheit seiner Kunstübung schädlich. Und endlich sollte man, die vertretenen Kunstrichtungen anbelangend, über die Einseitigkeit derselben und nebendem über den durchaus »modernen« Character der Kunsterziehung selbst in namhafteren Musikschulen erstaunen; als ob denn eine allgemeine musikalische Vorbildung, wie die Conservatorien sie doch anzustreben haben, etwa aus einer fast ausschliesslichen Pflege Mendelssohn's oder eines anderen einzelnen Meisters gewonnen werden könnte.

Consonante, nach Walther ein grosses vom Abt Du Mont erfundenes Saiteninstrument mit auf einem Fussgestelle aufrecht stehendem Corpus, welches eine doppelte Decke (doch wohl Resonanzboden) hatte und auf jeder Seite mit Saiten, die wie bei der Harfe tractirt wurden, bezogen war. Näheres darüber hat sich nicht auffinden lassen, doch mag es eine Art Doppelharfe (s. Harfe, zu Ende des Artikels) gewesen sein.

Consonantiae compositae, die zusammengesetzten, d. h. von ihrem Grundtone durch eine dazwischenliegende Octav getrennten; *simplices*, die einfachen, d. h. die über dem Grundtone unmittelbar liegenden Consonanzen. S. Zusammengesetzte und Einfache Intervalle.

Consonanz und **Dissonanz** werden hier vereinigt abgehandelt, indem ihre gegensätzlichen Begriffe gegenseitig sich aufklären helfen. *Consonantia*, von *consonare*, heisst wörtlich Zusammenklang, Uebereinstimmung, Einklang; *dissonantia*, von *dissonare*, Nichtübereinstimmung, Verschiedenheit (Disharmonie in diesem Sinne). Beide, Consonanz und Dissonanz, setzen gleichzeitiges Erklingen zweier oder mehrerer Töne voraus; in der allgemeinen Bedeutung aber, für blossen Zusammenklang überhaupt, wird das Wort Consonanz in der Musik niemals gebraucht, sondern nur zur Unterscheidung einer gewissen Klasse von Zusammenklängen von anderen, welche Dissonanzen sind. Für manche Intervalle erscheint übrigens das Zusammenerklingen nicht gerade erforderlich, um sie als Consonanzen oder Dissonanzen zu kennzeichnen; denn den dissonanten Character übermässiger und verminderter Intervalle, der grossen und kleinen Septime etc. erkennen wir auch aus melodischer Aufeinanderfolge ihrer Glieder, ebenwie wir Octav- und Quintschritte auch in der Melodie, wennauch als wenig melodisch, so doch als Consonanz empfinden. Es prägt sich jedoch der Character der Intervalle im Zusammenklange entschiedener aus, imgleichen kann ihre harmonische Bedeutung im Zusammenklingen eine von ihrer melodischen im Nacheinander verschiedene sein. Die Secund z. B. ist, melodisch genommen, engste Verbindung, fasslichste und sangbarste Tonfolge; harmonisch zusammenklingend hingegen Dissonanz und das allen Dissonanzen überhaupt zu Grunde liegende dissonante Tonverhältniss. — Von den Begriffen aber, welche die musikalische Theorie mit den Wörtern Consonanz und Dissonanz verbindet, haben wir vor allen Dingen 1) den Gegensatz von Wohlklang und Missklang, als mit ihnen keineswegs identisch, auszuscheiden, wenngleich viele ältere Theoretiker (z. B. Heinichen, Generalb. in der Comp. 1728, S. 106, und viele Andere) und auch noch Schriftsteller der neuesten Zeit die Ausdrücke Wohlklang und Missklang geradezu für Consonanz und Dissonanz setzen, während bei den alten Schriftstellern schon viel bessere Erklärungen sich finden[1]). Den

1) Nikomach z. B. in seiner Anleitung zur Harmonik sagt, dass „Consonanzen, wenn sie zusammen angeschlagen würden, dergestalt unter einander sich vermischten, dass sie gleichsam zu einem Tone zu werden scheinen. Dissonanzen aber erscheinen gleichsam gespalten und nicht mit einander sich vermischend“. *Soni*

Begriff des Wohlklanges aber dürfen wir ebensowenig der Dissonanz entgegensetzen, wie den des Missklanges der Consonanz. Wohlklang sind beide, sowohl Consonanz als Dissonanz, unsere schärfsten Dissonanzen nicht ausgeschlossen, vorausgesetzt, dass sie überhaupt richtig verwendet sind; beide sind etwas durchaus Rationales, als der Praxis unentbehrlich durch Theorie und Gesetze Begründetes. Demnach kann nicht die Rede davon sein, die Dissonanz als Missklang aufzufassen, da sie dessen Gegensatz, den Wohlklang, in sich begreift. Von Missklängen will die Musik überhaupt nichts wissen, weil die Kunst alles Irrationale, worunter auch der Missklang gehört, von vorne herein ausschliesst. Sänger oder Spieler auf Streichinstrumenten, welche kein reines Gehör haben und falsch intoniren, unrein gestimmte Instrumente etc. fördern Missklänge zu Tage; und ebenso kann auf Unwissenheit beruhende ungeschickte Anwendung an sich rationaler Tonverhältnisse, also der Consonanzen ebensogut wie der Dissonanzen, unfassliche irrationale Verhältnisse, Missklänge, Disharmonie hervorbringen, worunter überhaupt alle Erscheinungen, welche dem Gehör und Tongefühl als Widersprüche gegen ein Richtiges und Vernunftgemässes sich aufdrängen, zu rechnen sind. Consonanz und Dissonanz aber unterscheiden sich in erster Reihe durch die Beschaffenheit ihrer Zahlenverhältnisse, indem jene auf einfacheren, diese auf zusammengesetzteren beruht, jene ohne weiteres fasslich ist, diese einer gewissen Reflexion des Gehöres zu ihrem Verständniss bedarf. Ferner durch Selbständigkeit und den Mangel einer solchen; die Consonanz kann für sich selbst bestehen, die Dissonanz bedarf des Anschlusses an andere vorangehende und folgende Tonverhältnisse. Die Consonanz tritt beliebig frei auf und keines ihrer Intervalle ist an und für sich an eine bestimmte stufen- oder sprungweise Fortschreitung gebunden, obwohl gleichzeitige Fortschreitung vollkommener Consonanzen gewissen Bedingungen unterworfen ist. Die Zahlenverhältnisse sämmtlicher Consonanzen sind so einfach, dass sie von dem unbewusst rechnenden Gehör ohne alle Reflexion verstanden und mit Ruhe festgehalten werden können. Sämmtlichen Dissonanzen hingegen liegen weniger einfache Zahlenverhältnisse zu Grunde, deswegen bedürfen sie der Einführung durch und des Ueberganges in solche Intervalle, die eben auf einfacheren Zahlenverhältnissen beruhen, der Vorbereitung und Auflösung. Das dissonirende Glied eines auf accentuirtem Takttheile auftretenden dissonanten Intervalles soll auf dem vorangehenden accentlosen Taktgliede schon als Consonanz vorausgehört worden sein, bevor es Dissonanz wird. Dieses Gebundensein der Dissonanz an eine Consonanz ist die Vorbereitung. Ebenso bedingt wie ihr Auftreten ist auch ihre Fortschreitung; das Tongefühl fordert Lösung der Verwickelung durch Verwandlung des zusammengesetzteren Verhältnisses in ein einfacheres, es fordert, dass die Dissonanz in eine Consonanz fortschreite. Und zwar erfolgt die Fortschreitung theils abwärts, theils aufwärts, regulär aber jederzeit stufenweise, indem die Dissonanz von derjenigen Consonanz, welche durch sie verhalten wird und in die sie sich aufzulösen hat, stets um eine Secund abweicht. Diese bedingte Fortschreitung der Dissonanzen nennt man, zum Unterschiede von der beliebig stufen- oder sprungweisen Fortschreitung der Consonanzen, die Auflösung. Einiges näher noch weiter unten, nachdem wir die Intervalle nach ihrer con- und dissonanten Eigenschaft betrachtet haben, ausserdem im Artikel Fortschreitung der Intervalle (zu Anfang desselben die Trennung der Begriffe Auflösung und Fortschreitung, ferner unter *C*). — 2) Aus dem Artikel Klang I B *b* ist bekannt, dass zwei Saiten von gleicher Länge, Schwere und Spannung im Schwingungsverhältnisse 1 : 1 stehen, den Einklang geben; dass ferner die Hälfte einer Saite doppelt so schnell oscillirt als die ganze, und in ihren Schwingungszahlen 2 : 1 die Octav gegeben ist; und dass als Product von zwei Drittheilen der Saite das Schwingungsverhältniss 3 : 2, die Quint erscheint. Diese drei Tonverhältnisse, Einklang, Octav und Quint, sind vollkommene Consonanzen. Als viertes Verhältniss erscheint die Quart 4 : 3. Indem ihre Schwingungszahl ebenfalls noch sehr einfach ist, und Consonanzen in der Umkehrung wiederum Consonanzen geben, müsste sie demnach auch eigentlich für eine Consonanz angesehen werden, bei den Griechen und den ihrer Theorie folgenden Schriftstellern des Mittelalters galt sie auch dafür. Dem entgegen aber wird sie in der Harmonie

sunt consoni, qui diversi magnitudine exsistentes, una pulsi, aut quomodocunque aliter sonantes, inter se ita commiscentur, ut, quae ex ipsis est, unius formae vox evadat, et quasi una; dissoni vero, cum diffissa quodommodo et impermista ex ambobus vox auditur.

und im Contrapunkt in vielen Fällen als Dissonanz behandelt, wie man aus den Artikeln Quart, Quartsextakkord, Contrapunkt etc. sich erinnern wird. Einen passenden Ausdruck, um ihre Mittelstellung zwischen Consonanz und Dissonanz zu kennzeichnen, haben wir nicht, und auch die Benennung mittlere Consonanz, welche Franco v. Cöln für die Quart gebraucht, hat für das Wesen derselben im hier in Rede stehenden Sinne nichts speciell Characterisirendes, da er der von uns jederzeit als vollkommene Consonanz behandelten Quint die gleiche Benennung zuertheilt. — Nach der Quart erscheint die grosse Terz 5 : 4, deren Umkehrung die kleine Sext 8 : 5 ergiebt; und demnächst die kleine Terz 6 : 5, aus deren Umkehrung die grosse Sext 5 : 3 resultirt. Grosse und kleine Terz und grosse und kleine Sext sind unvollkommene Consonanzen. Alle übrigen in der Musik gebräuchlichen Intervalle, nämlich alle grossen und kleinen Secunden, Septimen[2]) und Nonen, sowie alle verminderten und übermässigen Intervalle sind Dissonanzen, und zwar die grossen und kleinen Secunden und Septimen *Dissonantiae per se*, weil sie schon an sich von vorne herein dissoniren (*per se et absolute dissonant*). Die verminderten und übermässigen (*diminuta* und *superflua*) Intervalle, welche durch Erhöhung oder Erniedrigung eines Gliedes der vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen um einen halben Ton entstehen, sind *Dissonantiae per accidens*, »*quae prima fronte quidem a Consonantiis non discrepant, eosdem enim locos linearum et spaciorum, ut Consonantiae solent, in notulis occupant, atque ita imperitioribus facile imponunt. Verum cum vel Semitonio minore abundent, vel deficiant, si diligenter attendas, facile se produnt*«. Sethus Calvisius, *Melopoeia, sive melodiae condend. rat.* Magdeb. 1630, Cap. VI u. VII. — Es folgt eine Uebersicht der con- und dissonanten Tonverhältnisse:

Consonanzen.

Vollkommene	Unvollkommene
Einklang *c c* — Octav *c* c_1	Terz, grosse, *c e* — Sext, kleine, *e* c_1
Quint *c g* — (Quart *g* c_1)	Terz, kleine, *c* $e^{\flat}$ — Sext, grosse, $e^{\flat}$ c_1

Dissonanzen.

(Quart)

Prime, überm., *c* $c^{\sharp}$ — Octav, verm., $c^{\sharp}$ c_1	Secund, grosse, *c d* — Septime, kleine, *d* c_1
Quint, überm., *c* $g^{\sharp}$ — Quart, verm., $g^{\sharp}$ c_1	Secund, kleine, *c* $d^{\flat}$ — Septime, grosse, $d^{\flat}$ c_1
Quint, verm., $c^{\sharp}$ *g* — Quart, überm., *g* $c_1^{\sharp}$	Secund, überm., *c* $d^{\sharp}$ — Septime, verm., $d^{\sharp}$ c_1

Terz, verm., $c^{\sharp}$ $e^{\flat}$ — Sext, überm., $e^{\flat}$ $c_1^{\sharp}$.

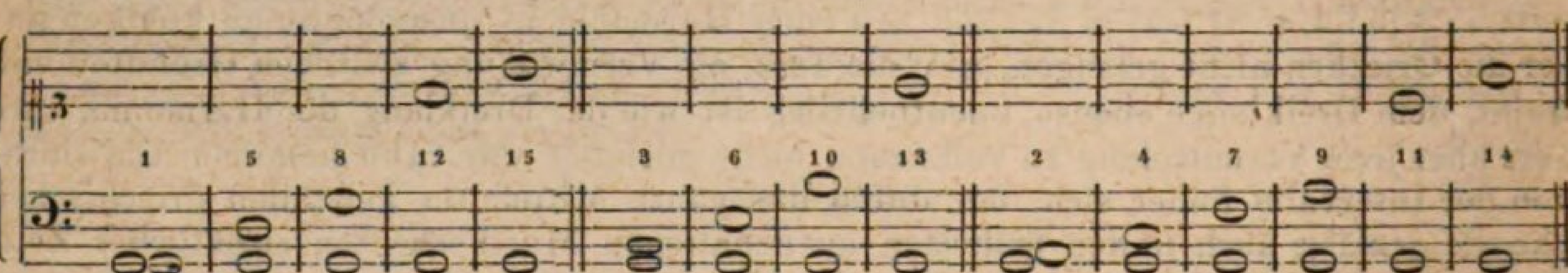
Einklang, Octav und Quint werden vollkommene oder[3]) reine Consonanzen genannt, weil sie, zwar verschieden, doch im Zusammenklange einander sehr ähnlich scheinen; ferner keine chromatische Verengerung oder Erweiterung erleiden können, ohne sogleich ihre Kategorie zu wechseln, aus Consonanzen Dissonanzen zu werden. Erhöht oder erniedrigt man eines der beiden Glieder der vollkommenen Consonanzen um einen halben Ton, so erfolgt daraus nicht etwa nur eine Modification der Consonanz, sondern es entstehen sogleich verminderte oder übermässige Intervalle, welche Dissonanzen sind. Dasselbe gilt auch von der Quart, welche, wenn sie nicht Dissonanz ist, für eine vollkommenere Consonanz als die Terzen und Sexten zu gelten hat. Unvollkommene Consonanzen hingegen können in zwei Grössen, gross und klein, erscheinen, ohne den Character der Consonanz aufzugeben; die grosse Terz und kleine Sext bleiben Consonanzen, wenn sie in kleine Terz und grosse Sext verwandelt werden, und umgekehrt. Ebenso bleiben die Secunden und Septimen Dissonanzen, wenn sie aus gross in klein etc. und umgekehrt verändert werden. Die Temperatur der Töne anbelangend, dulden von den vollkommenen Consonanzen die vollkommensten, Einklang und Octav, durchaus keine, die weniger vollkommene Quint und Quart nur sehr geringe Abweichung von der natürlichen Reinheit. Je zusammengesetzter aber die Intervalle werden, je mehr sie also von der natürlichen Einfachheit vollkommener Consonanzen sich entfernen, desto weniger wird ihre musikalische Brauchbarkeit durch selbst erheblichere Abweichungen von der ursprünglichen Reinheit beeinträchtigt, indem das Gehör solche, auch bei der grössten Abweichung

2) Ueber das zwischen Consonanz und Dissonanz schwebende Verhältniss der natürlichen Septime 7 : 4 s. Septime A *b*. — 3) Vergl. Intervall B. Anmerk. 3.

immerhin noch sehr kleine Unterschiede, an Intervallen, welche an sich schon schwerer fasslich sind, weniger leicht bemerkt. Alle consonanten Intervalle sind in den Verhältnissen 1—6 gegeben; das musikalisch unbrauchbare Verhältniss 7 (s. Septime, A *b*; Ton *i*) schwebt zwischen Consonanz und Dissonanz; sämmtliche höheren Verhältnisse erzeugen entschiedene Dissonanzen. —— 3) Bei den Griechen war die Ordnung der Intervalle in Bezug auf Consonanz und Dissonanz folgende: Consonanzen, *Symphona*[*]) — Uebereinstimmung zweier Töne, die, zugleich oder nach einander angeschlagen, auf das Gehör eine angenehme Wirkung machen — sind: *Diapason*, die Octav; *Diapente*, die Quint; *Diatessaron*, die Quart; *Disdiapason*, die Doppeloctav; *Diapason cum Diapente*, die Duodecime, und *Diapason cum Diatessaron*, die Undecime. Die Terzen und Sexten sowie alle übrigen Intervalle waren *Diaphona*, Dissonanzen. Die Terz findet sich erst viel später, und noch später die Sext, als (unvollkommene) Consonanz anerkannt. Bei den Griechen mussten die Terzen nach der Berechnung des Pythagoras nothwendigerweise dissoniren und in Zusammenklängen unbrauchbar sein; ihre grosse Terz betrug 81 : 64, war mithin gegen 5 : 4, die einfachere Bestimmung des Zarlino im 16. Jahrhundert, um das Syntonische Comma 81 : 80 zu scharf. Um ebensoviel zu tief war die kleine Terz, 32 : 27 + 81 : 80 = 6 : 5. Da die Octav rein sein muss, dissonirten selbstverständlich auch die Octavcomplemente der Terzen, die Sexten, um dasselbe Comma. Die kleine Sext betrug statt 8 : 5 nur 128 : 81 (8 : 5 — 81 : 80 = 128 : 81), die grosse hingegen 27 : 16 statt 5 : 3 (5 : 3 + 81 : 80 = 27 : 16). Zu einer Harmonie in unserem Sinne konnten daher die Griechen nicht gelangen, weil die Terz, als Vermittelung zwischen Grundton und Quint, dem Dreiklange ebenso unentbehrlich ist wie der Dreiklang der Harmonie, ihre Terz aber jene Vermittelung zu vollziehen nicht geeignet war. Die nämliche Classification der Intervalle findet sich, der durch das ganze Mittelalter geltenden griechischen Theorie gemäss, auch in den frühesten aufbehaltenen Musikschriften christlicher Zeit. Hucbald (*de Musica*, Gerbert I. 107) sagt: *Sunt autem ipsae Consonantiae sex, ut tres quidem simplices, tres vero compositae, quae propriis nominibus nuncupantur: Diapason, Diapente, Diatessaron, et Diapente diapason, et Diapason diatessaron, bis Diapason.* Seine Erklärung des Consonanzbegriffes lautet: *Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem conveniant, ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit; vel etiam in eo, quod consuete organizationem vocant.* Mehr oder weniger gleichlautende Definitionen geben auch andere gleichzeitige Schriftsteller. Unserer modernen Con- und Dissonanzenordnung bereits weit näher steht Franco v. Cöln (*Musica et cantus mensurabilis* Cap. XI, Gerbert III. 11): *Concordantia dicitur esse, quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia vero e contrario dicitur, scilicet quando duae voces sic conjunguntur quod discordant secundum auditum. Concordantiarum tres sunt species, scilicet perfecta, imperfecta et media.* Perfecte, nämlich solche, deren eines Glied von dem anderen kaum unterschieden werden kann, giebt es zwei, den Einklang und die Octav; Imperfecte, deren Glieder schon erheblich sich unterscheiden ohne jedoch zu dissoniren, ebenfalls zwei, die grosse und kleine Terz; Mittlere, deren Glieder zwar noch mehr consoniren als die der letztgenannten, ohne jedoch perfecte Consonanzen zu sein, wiederum zwei, die Quint und Quart. *Dissonantiarum duae sunt species, perfecta et imperfecta.* Perfecte, nämlich solche die dem Gehör nach sich nicht vertragen (*quod se compati non possunt secundum auditum*), sind vier, der halbe Ton, die übermässige Quart und die grosse und kleine Septime; Imperfecte, solche die einigermassen sich vertragen, die grosse und kleine Sext. Die Terzen finden wir hier zwar schon als Consonanzen aufgeführt, die Sexten hingegen noch als Dissonanzen, was der damaligen Tonbestimmung zufolge auch nicht gut anders möglich sein mochte. Denn schon die Terz (81 : 64) kann nach unseren Begriffen, als zu hoch, nicht consonirt haben, wenn man sie in der Praxis nicht willkürlich abgeändert hat, um so schwerer verständlich aber mag die von ihr abstammende Sext gewesen sein. Tinctoris (*Term. mus. Diff.*, um 1477) nennt ebenwie die grosse und kleine Terz so auch die

*) Die von den alten Schriftstellern gebrauchten Ausdrücke *Symphonia* und *Concordantia* sind gleichbedeutend mit *Consonantia*; *Diaphonia* und *Discordantia* gleichbedeutend mit *Dissonantia*. Eine noch andere Bedeutung des Wortes *Diaphonia* s. im gleichn. Art.

kleine und grosse Sext bereits Consonanzen, obgleich er sonst in Berechnung der Halbtöne und übrigen Intervalle den Griechen folgt. Zu Anfang und am Schlusse eines Tonstückes machte man vor Mitte des 16. Jahrhunderts von der Terz keinen Gebrauch, wennauch im Verlaufe des Tonsatzes; nach Marpurg, histor. krit. Beiträge II. 305, soll Orlando Lasso zuerst die Terz am Schlusse zu verwenden angefangen haben. Doch ist es auch schon von anderen Tonsetzern vor ihm geschehen. Scheint dieses auch Beweis genug dafür, dass ihr Wesen als Consonanz zu Franco's Zeit wenigstens noch sehr zweifelhafter Natur gewesen sein muss, so hat doch Glarean immerhin nicht zuerst gelehrt, dass sie Consonanz sei, wie man bei Printz (histor. Beschr. der edeln Sing- und Klingkunst 1690, S. 122) und nach ihm bei Marpurg (a. a. O.) und Dehn (theoret. pract. Harmonielehre S. 73) angeführt findet. Nur führt Glarean (*Dodecachordon*, Basel 1547, *Lib.* I, 26) wohl mit mehr Recht als Franco die Terz und demnach auch die Sext als Consonanzen auf, während er zugleich die Quart, der modernen Praxis entsprechend, unter die Dissonanzen zählt. Die Consonanzen theilt er, wie wir heutzutage, in vollkommene und unvollkommene. Vollkommene sind: *Unisonus, Quinta, Octava* und deren Zusammensetzungen mit der Octav, *Duodecima* und *Decimaquinta;* unvollkommene: *Tertia, Sexta, Decima* und *Decimatertia;* Dissonanzen (*quae auditum vehementer turbant offenduntque*) sind sechs: *Secunda, Quarta, Septima, Nona, Undecima* und *Decimaquarta:*



4) Die vollkommenen Consonanzen sind in Betreff gleichzeitiger Fortschreitung ihrer beiden Glieder mehr eingeschränkt als die unvollkommenen. Diese können stufen- und sprungweise in allen Arten der Bewegung auf einander folgen, jene sind manchen Regeln unterworfen. Der richtige Gebrauch der Con- und Dissonanzen ist unstreitig einer der wichtigsten Gegenstände der Setzkunst, weil davon nicht allein grossentheils die grammatikalische Richtigkeit des Satzes, sondern auch die ästhetische Wirkung und ein grosser Theil des Ausdruckes selbst abhängt. Den grammatikalisch richtigen Gebrauch lehrt der Contrapunkt, für die beste Verwendung im ästhetischen Sinne aber sind allen einzelnen Fällen geltende Regeln weder vorhanden noch überhaupt möglich; Genie und durch Studium entwickeltes Kunstgefühl haben hier allein zu entscheiden. Die Dissonanzen sind ein wichtiges bewegendes Element der Musik, eine Toncharacteristik in modernem Sinne wäre ohne sie völlig undenkbar. Da es eben keinem Zweifel unterworfen ist, dass sie in unserem Gefühl eine gewisse Art von Unruhe und ein Verlangen nach Ausgleichung der durch sie herbeigeführten Unterbrechung der abgeschlossenen Vollkommenheit consonanter Zusammenklänge erwecken, so folgt hieraus im Allgemeinen, dass ihr Gebrauch bei Darstellung angenehmer und gemässigter Empfindungen sparsamer als bei Darstellung unruhiger und stürmischer Leidenschaften sein müsse, und dass, wenn die Erwartung des Gefühls in eine gewisse Spannung versetzt werden soll, die Zurückhaltung der Auflösung oder eine andauernde Folge von Dissonanzen ein sehr schickliches Hülfsmittel zu solchem Zwecke sei. — Ueber Auflösung der Dissonanz ist im Artikel Fortschreitung der Intervalle an den vorhin angeführten Stellen, und über die Behandlung der verschiedenen dissonirenden Intervalle im Einzelnen, in den nach ihnen benannten Artikeln Ausführlicheres gegeben. Es bleibt hier nur noch der Eintheilung der Dissonanzen in wesentliche (harmonische) und zufällige (melodische) zu gedenken. Wesentlich oder harmonisch dissonirend sind nur die Septime, wenn sie wirklicher Bestandtheil des Septimenakkordes und nicht bloss Vorhalt ist; und die verminderte Quint des verminderten Dreiklanges, sammt den Umkehrungen beider. S. die Artikel Akkord I *b*, harmonische Dissonanz, Septimenakkord. Alle übrigen Dissonanzen, und auch die Septime in solchen Fällen, in denen sie nur als Vorhalt erscheint, sind melodische Dissonanzen, d. h. solche, die durch Verzögerung des Eintrittes, oder durch chromatische Veränderung eines Akkordbestandtheiles, oder auf dem

Wege melodischen Durchganges von einer Consonanz zur anderen entstehen: also die Vorhalte, alterirten Intervalle, durchgehenden und Wechselnoten. Indem wir diesen auf melodischem Wege entstandenen Dissonanzen keine eigene harmonische Geltung zuerkennen, sondern sie gleichsam nur als zufällig, durch Bewegung der einen oder anderen Stimme veranlasst, ansehen, sind wir nicht genöthigt der älteren Theorie zu folgen, welche die durch eben diese melodischen Dissonanzen entstehenden Akkordbildungen als selbständige Akkorde betrachtete. Ueber Marpurg's Ausdruck Alterirte Dissonanzen s. den betreffenden Artikel.

Con sordino, *con sordini*, mit dem Dämpfer, mit Dämpfern. S. Sordino, Senza sordino.

Con spirito, *spiritoso*, *spirituoso*, mit begeistertem feurigem Vortrage.

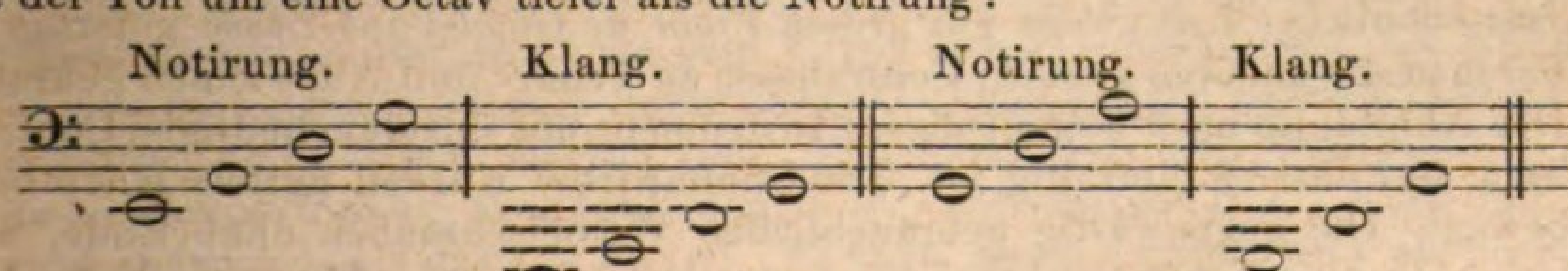
Contano, *Comptent* (sie zählen, d. i. pausiren); in Instrumentalpartituren zuweilen vorkommender technischer Ausdruck, der um Mitte des vorigen Jahrhunderts gebräuchlich geworden zu sein scheint. Wenn einzelne Instrumente längere Zeit zu pausiren haben, so lässt man bis zu ihrem Wiedereintritte entweder ihr Liniensystem ganz fort, oder wennauch dieses nicht, so doch die Pausen, und setzt dafür obigen Terminus, z. B. *Tromboni contano*, die Posaunen zählen oder pausiren.

Con tenerezza, mit Zartheit.

Continuo, s. Basso continuo und Generalbass A.

Contr' Alto, *Haute-contre*, *Contra-Tenore*, Benennungen der Altstimme, als der gegen den Tenor, die ehemals den *Cantus firmus* führende Hauptstimme, zunächst gesetzten höheren Gegenstimme. Tinctoris (*Term. mus. diff.*) erklärt den Contratenor für die *principaliter contra Tenorem* sich bewegende Stimme, welche tiefer ist als die Oberstimme, aber höher als der Tenor (wenngleich sie periodisch auch tiefer als dieser oder von gleicher Tonhöhe mit ihm sein konnte).

Contrabass, *Contrabbasso*, *Violone*, Contraviolon, Grosse Bassgeige, die grösste Gattung der Geigeninstrumente, im Sechszehnfusston stehend, das tiefste aller Streichinstrumente und Fundament des Orchesters. Sein zwar etwas dumpfer, dabei aber sehr markiger und durchdringender Klang giebt der ganzen Tonmasse des Orchesters einen kräftigen Untergrund, hebt die Grundstimme fest und selbständig heraus und ertheilt ihr eine Gravität, welche sie in ähnlicher Weise durch kein anderes Instrument irgendwelcher Art empfangen kann. Der Resonanzkörper des Contrabasses ist nicht allemal von ganz gleicher Grösse, doch kann man wohl das Maass von 39 Zoll 8 Linien als Durchschnittsmaass annehmen. Gegenwärtig ist er meistentheils mit vier Saiten bezogen, welche in Quarten gestimmt sind: E_1 A_1 D G; doch kommt es auch vor, dass die Contra-E-Saite um einen Ton tiefer, nach D_1, gestimmt wird, um noch zwei Töne in der Tiefe zu gewinnen. Dreisaitige Contrabässe finden sich in Süddeutschland und Frankreich; ihre drei Saiten sind in Quinten gestimmt und heissen gleich den drei oberen des Violoncello G_1 D A. An beiden Arten, sowohl an der drei- als viersaitigen, klingt der Ton um eine Octav tiefer als die Notirung:

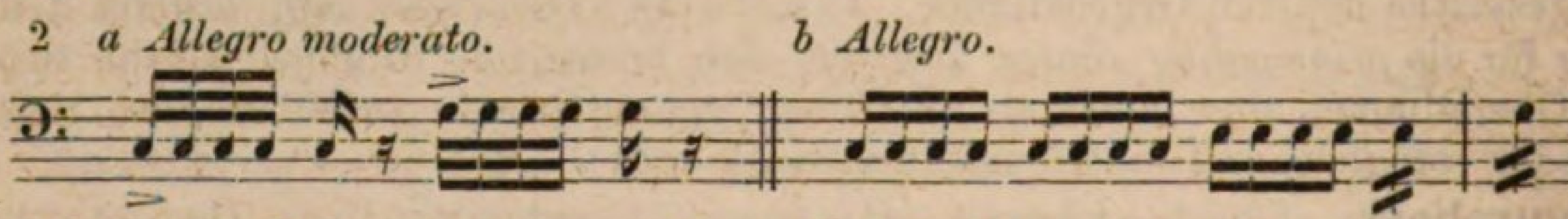


Unter allen Umständen verdient der viersaitige Contrabass vor dem dreisaitigen den Vorzug, weil er sowohl drei Töne in der Tiefe mehr hat, als auch bequemer spielbar ist. Anfangs dieses Jahrhunderts kamen auch noch fünfsaitige Contrabässe vor; Berlioz spricht in seiner Instrumentationslehre auch von Contrabässen, die bis ins C_1 gehen, Octobässe genannt; dass man die E_1-Saite nach $E^\flat$ oder D herunterstimmt, kommt auch wohl in Deutschland vor. — Die Spielgeläufigkeit dieses Instrumentes hat in neuerer Zeit erheblich sich entwickelt, im Solospiel kann man auch wohl manche Künste hören, deren im Orchester sich zu bedienen niemandem einfallen wird, so z. B. Doppelgriffe, Flageolettöne, die übrigens sehr gut ansprechen. Doch sind Virtuosenstückchen seinem ernsten und etwas schwerfälligen Naturel entgegen und werden sehr leicht lächerlich, während hingegen mässig bewegte Melodien mit Ausdruck und Würde sich ausführen lassen.

Uebrigens sind manche Arten von Figuren auch in schnellem Tempo leicht herauszubringen und auch im Orchester von grossem Nutzen; so z. B. kurze Arpeggien, wenn sie häufig mit leeren Saiten untermischt sind und nicht in gar zu schnellem Tempo gefordert werden; kurze schnelle Anläufe zu accentuirten Noten, bei deren Ausführung die Hand auf der Saite fortgleitet, ohne auf Reinheit und Deutlichkeit der Zwischentöne, die nicht einzeln gegriffen werden, besondere Rücksicht zu nehmen (1 *a*); schnelle diatonische Tonfolgen von vier bis fünf Noten, wenn die Figur wenigstens eine leere Saite enthält (1 *b*):



Tüchtige Spieler aber können auch schnelle Gänge von grösserem Umfange gut bewältigen, wie z. B. die Contrabassisten des Leipziger Gewandhauses die schwierige Partie im Trio des Scherzo der Cmoll Symphonie von Beethoven mit gewaltiger Wirkung vortragen. Das Pizzicato ist von grosser Wirkung, auch das Tremolo macht bedeutenden Effect; wenn es nicht sehr lang ist, etwa aus nur vier oder fünf Noten besteht, so kann es mit springendem Bogen gemacht werden, nur die erste Note wird scharf angeschlagen, die übrigen giebt der auf der vibrirenden Saite hüpfende Bogen (2 *a*). Ein längeres Tremolo in schnellem Tempo ist nur in weniger kleinen Notengattungen möglich (2 *b*):



Meistentheils erhält der Contrabass, seiner dunkeln Klangfarbe und des in der Tiefe undeutlichen Tones wegen, Instrumente von verwandtem Klangcharacter zur Verschärfung und Verdoppelung im Einklange oder in der Octav beigegeben. Schreibt man ihn allein, ohne Verdoppelung durch ein anderes Instrument, so pflegt es nur um besonderer Klangmalereien willen, denen die Unbestimmtheit und Dumpfheit seiner tiefen Töne zu statten kommt, zu geschehen (z. B. im Gewitter in der Pastoralsymphonie). Vereinzelten Tonsetzern, die das Bedeutungsvolle mit dem Wunderlichen verwechseln, ist es auch wohl einmal eingefallen, den Contrabass im Orchester sogar in mehrere Stimmen getheilt zu schreiben. — Sordinen pflegt man bei ihm nicht anzuwenden, dumpf genug ist sein Klang ohnehin und sie schwächen ihn nur, ohne auf seinen Character einen merklich vortheilhaft verändernden Einfluss zu üben. — Ueber die technische Construction des Contrabasses s. Einiges im Artikel Geige. — Vorläufer desselben waren die fünfsaitige Bassgeige *da braccio* und der sechssaitige und mit Bünden versehene *Violone* oder Gross *Viol da Gamba* Bass (*Contrabasso da Gamba*). Ferner schreibt Prätorius 1619 (*Syntagma* II. 46), dass »neulicher Zeit zween gar grosse *Violn de Gamba Sub*-Bässe gefertigt worden, darbei man die anderen grossen Contrabässe zu Tenor- und Altstimmen gebrauchen kann«. Der Abbildung nach kommt dieses Instrument mit unserem heutigen Contrabass ganz überein, nur dass es fünfsaitig ist. Die Stimmwirbel wurden mittels eines Schlüssels fortbewegt. Die gegenwärtig gebräuchlichen Wirbelschrauben ohne Ende, welche das Reinstimmen ungemein erleichtern, sind vom königl. preuss. Kammermusikus C. L. Bachmann zu Berlin um das Jahr 1778 erfunden.

Lehrbücher: Wenzeslas Hause, *Méthode complète de Contrebasse.* Zwei Partien. Mainz; Hause, Uebungen für den Contrab. über die Dur- und Molltonleiter in Secundenfortschreitungen. Supplem. zur Contrabassschule. 2 Bde. Prag; Fröhlich, Contrabassschule nach den Grundsätzen der besten über dieses Instrument bereits erschienenen Schriften bearbeitet. Bonn.

Contrabass, Grosssubbass, Untersatz, Violone, in der Orgel; eine grosse, meist gedeckte, hin und wieder aber auch offene Pedalstimme im 32 Fusston.

Contrabasstuba, die grösste Gattung der Tuba; ein grosses Blechinstrument, dem ganzen Umfange nach vier Octaven, von C_1 bis c_2, enthaltend; die tieferen Töne unter F_1 sprechen aber nur langsam und schwer, die höheren über f_1 unsicher an. Da das Instrument Ventile hat, lassen chromatische Tonfolgen sich ausführen, an sich giebt

es die Naturtöne. Die Beweglichkeit aber ist selbstverständlich nicht gross und der Klang schwerfällig und brüllend, deshalb wird es in Concertorchestern nur selten verwendet. Transposition findet nicht statt, Notirung und Ausführung kommen an Tonhöhe überein.

Contrafagott, die grösste Gattung des Fagott. S. daselbst *b*.

Contrainte, s. Basse contrainte.

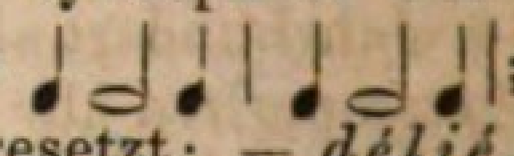
Contra-Octav, Benennung der Octav 16 Fusston, welche von C_1 (16 Fuss offener Pfeifenlänge, 33 Schwingungen in der Secund) bis ausgeschlossen *C* (8 Fuss offener Pfeifenlänge, 66 Schwingungen) sich erstreckt. Sie ist also die der Grenze des Tonumfanges der menschlichen Stimme (gross *C*) nach der Tiefe hin nächstgelegene Octav. Die unterhalb der Contraoctav befindliche tiefste Octav der Orgel (32 füssige Octav, von C_1 abwärts bis C_2, 32 Fuss offener Pfeifenlänge, 16,5 Schwingungen) heisst Subcontra- oder Grosse Contraoctav.

Contra-Posaune, die Posaune 32 Fuss in der Orgel.

Contrappunto alla mente, *Contrapunctus a mente non a penna*, war ein mehrstimmiger Contrapunkt, der von den Sängern frei improvisirt, aus dem Stegreif gesungen, nicht aber vorher ausgearbeitet und aufgeschrieben wurde. Die Erklärungen, welche man für diese ausserordentlich klingende Sache auffindet, sind alle ziemlich dunkel. Es scheint dieser Contrapunkt auf mehrere Arten ausgeübt worden zu sein. Die eine bestand nach Baini (Palestrina, herausgeg. von Kiesewetter 1834, S. 14) aus Diminutionen und melismatischen Progressionen, die von einem Soprane, Alte oder Tenor aus dem Stegreife gemacht wurden, während die übrigen Stimmen des Chores die vorgeschriebenen Noten sangen (das Musikstück soll durch diesen Contrapunkt schwerfällig, verworren und dunkel geworden sein, weil die übrigen Sänger dem Improvisirenden nachgeben mussten). Demnach scheint diese Art in nichts weiter bestanden zu haben, als in einem Auszieren und Coloriren der planen Noten in der betreffenden Stimme, ähnlich dem späteren in der römischen Kirche beim Psalmenvortrage gebräuchlichen *Falso bordone*. Der französische *Fleurtis* mag auch hierzu gehört haben. Ebenso scheint der *Canto piano maggiore*, welcher seit Anfang des 15. Jahrhunderts an allen Festtagen in der päpstlichen Capelle gebräuchlich gewesen, ungeachtet schon Papst Johann XXII. in seiner berühmten Bulle *Docta Sanctorum* alle improvisirten Contrapunkte verboten hatte, eine ähnliche Art Contrapunkt *a mente* oder improvisirter *Discantus* gewesen zu sein[1]), Baini wenigstens bezeichnet ihn als einen improvisirten Contrapunkt. Im 16. Jahrhundert aber, als die Sänger zugleich mehr vom Tonsatze verstanden, soll dieses Extemporiren alle Grenzen der Mässigung und Bescheidenheit überstiegen haben, indem man sich nicht begnügte, nur den gewöhnlichen einfachen Gesang zu verzieren, sondern auch nach Art der Figuralmusik Melodien auf Melodien setzen wollte. Bei dieser künstlicheren Art figurirte man also in mehreren Stimmen zugleich gegen einander, während wahrscheinlich eine Stimme den *Cantus firmus* hielt. Die Instrumentisten machten es denn auch bald den Sängern nach, und schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts soll es ihnen geglückt sein, mit den Sängern gleichzeitig über einem Basse zu extemporiren. Hierbei müssen freilich Dinge zum Vorscheine gekommen sein, die Baini's Ausspruch, dass dieser mehrstimmige improvisirte Contrapunkt die schimpflichste Ausartung der Musik sei, vollkommen rechtfertigen. Einen dem letzteren ähnlichen Contrapunkt *a mente* beschreibt Pater Martini (*Saggio di Contrappunto* I. 57), doch fällt sein Urtheil ganz anders aus als das des Baini. Er sagt, dieser Contrapunkt sei besonders gebräuchlich in Cathedralen und anderen Kirchen bei grossen Feierlichkeiten und bestehe darin, dass über einen, am häufigsten von den Bässen geführten, *Canto fermo* die anderen Stimmen ihre Partien aus dem Stegreife componiren, derart dass sie mit dem Basse einen vierstimmigen Contrapunkt formiren. Martini erklärt einen solchen Gesang mit Ver-

1) *Sed nonnulli novellae Scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant novis notis intendunt fingere, suas, quam antiquas cantare malunt, in semibreves et Minimas Ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur; nam melodias hoquetis* (s. Hocetus) *intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant, adeo ut interdum antiphonarii et graduarii fundamenta despiciant, ignorent super quoque aedificant, tonos nesciant, quos non discernunt, imò confundunt: quum ex earum multitudine notarum ascensionis pudicae, descensionesque temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur, ad invicem obfuscentur: currunt enim et non quiescunt, aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant, quod depromunt: quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur etc.*

gnügen und Bewunderung 1747 am Auferstehungstage von den päpstlichen Sängern im Lateran gehört zu haben. Auf eine nähere Aufklärung der Sache lässt er sich aber nicht ein, und Rousseau (Art. *Chant sur le livre*) trägt ebenfalls nichts dazu bei, indem er den Contrapunkt *a mente* als einen vierstimmigen Contrapunkt folgender Art beschreibt: Eine ausgeschriebene Partie wird, wohl als *Cantus firmus*, gewöhnlich vom Tenor gesungen, während die mit den drei anderen Partien beschäftigten Sänger keine andere Anleitung haben als das Chorbuch, welches auf dem Dirigentenpult liegt, und ihre Partien sogleich im Singen componiren. Sie mögen also ebenfalls den *Cantus planus* figurirt haben; dass viel Wissen, Gehör, Gewohnheit etc. dazu gehört haben muss, kann man mit Rousseau schon glauben, noch sicherer aber, dass trotz alledem der Effect jämmerlich genug gewesen sein mag. Das Wunder oder Rousseau's verworrene Geheimnisskrämerei erreicht aber den höchsten Grad, indem er erzählt, es gäbe Kirchenmusiker, die so bewandert in dieser Art des Gesanges seien, dass sie selbst Fugen darin anfangen und fortsetzen, wenn das Subject es gestattet, ohne die Partien zu verwirren oder einen Fehler in der Harmonie zu machen. Möglicherweise aber hat dieses ganz ausserordentliche Wunderwerk darin bestanden, dass, während die Stimmen eine nach der anderen fugenartig einsetzend einen bekannten *Cantus firmus* vortragen, eine oder auch mehrere der übrigen eine Art Contrapunkt, der auch danach gewesen sein mag, dagegen gemacht haben, so dass das Ganze für einen, der nicht viel von der Sache verstanden hat, einer Fuge äusserlich ähnlich gesehen haben kann. Vergl. auch André, Lehrb. d. Tonsetzkunst, Bd. II, Abth. I, S. 12. — Joh. Andreas Herbst giebt in seiner *Arte prattica et poetica*, Frankfurt 1653, S. 39–42 einen kurzen Tractat: »Wie man einen Contrapunkt *à mente non à penna*, das ist: Im Sinne und nicht mit der Feder suchen, componiren und setzen solle«. Er führt ihn in der Octav, Decime und Duodecime an. Seine gegebenen Beispiele sehen, wie sie da auf dem Papiere stehen, sehr unschuldig aus; als freie Improvisationen eines Chores aber gewinnen sie ein bedenklicheres Ansehen. Nähere Erklärungen giebt er auch nicht. Vergl. auch den Artikel Discantus.

Contrapunctus, **Contrappunto**, *Contrepoint; — aequalis*, in Noten von gleichem Werthe mit dem *Cantus firmus; inaequalis*, in Noten, welche an Werth von denen des *Cantus firmus* verschieden sind; — *alla diritta* (*gradativus, per gradus conjunctus*), in beständig stufenweiser Fortschreitung; — *a mente non a penna*, *Contrepoint sur le champ*, *Sortisatio*, aus dem Stegreif, nicht auf dem Papier ausgearbeitet; — *claudicans*, *alla zoppa*, *boiteux*, hinkend; ein syncopirter Contrapunkt, in dem eine lange Note zwischen zwei halb so langen steht: ; — *compositus*, *composto*, aus Con- und Dissonanzen zusammengesetzt; — *délié*, *libre* (franz.), freier, ohne Bindungen und Rückungen; — *d'un sol passo*, *d'un sol passaggio*, *perfidiato*, *ostinato*, aus einer Melodie von zwei oder drei Takten bestehend, welche beständig wiederholt, versetzt und imitirt wird, während der *Cantus firmus* weiter geht; — *diminutus*, in allerhand kleinen Noten fortschreitend; — *duplex*, *doppio*, doppelter; — *extemporalis* (*a mente*), aus dem Stegreif; — *floridus*, *figuratus*, *coloratus*, *fractus*, *ornatus*, Arten des *C. inaequalis*, in Noten von unter sich und zum *Cantus firmus* verschiedenem Werthe; — *hyperbatus*, *sopra il soggetto*, über dem *Cantus firmus* liegend; — *hypobatus*, *sotto il soggetto*, unter dem *Cantus firmus* liegend; — *in motu contrario*, in der Gegenbewegung; — *in saltarello*, von hüpfender Bewegung; — *in tempore ternario*, in gedritter Bewegung, einfache und zusammengesetzte Taktart mit einander verbunden; — *obligatus*, eine dem *Cantus firmus* entlehnte oder frei erfundene Figur festhaltend; — *ostinato*, *pertinace*, s. d'un sol passo; — *phantasticus*, *mixtus*, *solutus*, *liber*, aus willkürlichen Figuren bestehend; — *punctatus*, durch Punkte syncopirt; — *retrogradus*, in rückgängiger Bewegung; — *retrogradus in motu contrario*, verkehrt rückgängig; — *simplex*, einfach, die Stimmen werden nicht umgekehrt; — *saltativus*, *per gradus disjunctus*, *di salto*, in sprungweiser Fortschreitung; — *sopra il Soggetto* und *sotto il Soggetto*, gleichbedeutend mit *Hyper-* und *Hypobatus; — syncopatus*, *ligato*, syncopirter, gebundener; — *triplex*, dreifacher; — *vulgaris*, *planus*, s. aequalis.

Contrapunkt, *Contrapunctus*, *Contrappunto*, *Contrepoint*. Man ver-

bindet mit diesem Wort bald einen weiteren bald einen engeren Begriff. Jenem nach versteht man darunter die Setzkunst überhaupt, und meint mit dem Ausdruck »den Contrapunkt studiren« nichts anderes als den Tonsatz erlernen. Der engeren und eigentlichen Bedeutung nach, mit der wir es hier zu thun haben, ist der Contrapunkt die Kunst des reell mehrstimmigen (polyphonen) Satzes, das Verbinden einer Mehrheit von gleichzeitig erklingenden Melodien. Ein contrapunktischer Satz entsteht folgendermassen: Es wird zuerst eine Melodie gefunden, oder, als sogenannter *Cantus firmus*, gegeben; gegen diesen *Cantus firmus* contrapunktirt eine zweite Stimme, dann eine dritte, so dass also der zuerst einstimmige Satz durch den ersten Contrapunkt zweistimmig, durch den zweiten dreistimmig etc. wird. Hierbei ist es gleichgültig, ob der Contrapunkt von einer über oder unter dem *Cantus firmus* liegenden Stimme ausgeführt, oder ob, wenn der Satz drei- und mehrstimmig ist, der *Cantus firmus* von zwei Contrapunkten in die Mitte genommen wird. — Als Unterscheidung zwischen Contrapunkt und einfacher Harmonieverbindung ist Folgendes festzuhalten: Das Wesen des Contrapunktes ist reelle Mehrstimmigkeit und auf die Melodie begründet, wennauch in den anfänglich darin vorzunehmenden Uebungen das Wort Melodie nur im weiteren Sinne, eben nur als melodisch fliessende Fortschreitung der Stimmen von einem Tone zum anderen, zu nehmen ist, und erst späterhin von wirklicher ausgebildeter Melodie die Rede sein kann. Jederzeit aber stehen Fortschreitung und melodische Durchbildung der einzelnen Stimmen in erster Reihe, und wennauch aus dem Zusammentreffen der in mehreren Stimmen gleichzeitigen Töne wenigstens auf den guten Takttheilen jederzeit harmonische Verhältnisse entstehen müssen, so haben diese doch weniger als Folge einer vorausbestimmten Harmonisirung, denn als Ergebniss des Zusammentreffens mehrerer gleichzeitigen melodischen Fortschreitungen zu Zusammenklängen zu erscheinen. Derjenige Theil der Tonsetzkunst aber, den wir Harmonielehre nennen, berücksichtigt zwar auch die Melodie, und ebenfalls eine bestimmte Stimmenmehrheit, jene aber nur, insofern sie als natürliche Fortbewegung und Auflösung der Intervalle des gegenwärtigen Akkordes in die des folgenden sich ergiebt, diese, indem eine jede Harmoniefolge nothwendigerweise aus einer gewissen Anzahl Stimmen bestehen muss. In der Harmonie entstehen demnach auch die verschiedenen Stimmen gleichzeitig, im Contrapunkt eine nach der anderen. Und kurz ausgedrückt kann man sagen, dass beim letzteren die Zusammenklänge der Ausdruck des in den contrapunktirenden Melodien liegenden harmonischen Inhaltes, die Harmonie also eine Folge der Melodie; in der Harmonieverbindung hingegen die melodische Fortschreitung der Stimmen durch die Akkordfolge bedingt sei. — Die Ableitung des Wortes Contrapunkt ist leicht gefunden, da man bei den älteren Mensuralisten dem Ausdrucke *punctus* für Note häufig begegnet, demnach also Contrapunkt *punctum contra punctum*, Note gegen Note bedeutet. Darum ist aber noch nicht nöthig, dass man zur Zeit der Entstehung dieser Benennung auch in der That Punkte als Noten gebraucht haben muss; die Notation mit Punkten ist weit älter, und als der Name Contrapunkt gegen Ende des 14. oder zu Anfang des 15. Jahrhunderts aufkam, war an die alte Punktnotirung nicht mehr zu denken. Die ersten Versuche mehrstimmiger Setzart, das Organum oder die Diaphonie, welche man eigentlich doch nicht anders als eine Art Contrapunkt nennen kann, datiren um vieles weiter zurück als der Name; auch in der älteren Mensuralmusik gebrauchte man dafür noch das Wort *Discantus* (s. daselbst). —— Je nach dem Verhältniss der Lage, welche die Stimmen des Contrapunktes zu einander einnehmen können, unterscheidet man zwei Gattungen: *a*) den einfachen Contrapunkt, wenn die Stimmen in dem Verhältnisse, in welchem sie gegen einander gesetzt sind, auch verbleiben, d. h. wenn die Stimmen nicht umgekehrt werden, sondern die obere oder untere Stimme stets nur obere oder untere Stimme bleibt; — *b*) den doppelten Contrapunkt, wenn die Stimmen ihre Lagen vertauschen können, so dass ohne weitere Abänderung des Tonganges und ohne Beeinträchtigung des Wohlklanges, die untere, mittlere und obere Stimme, obere, untere oder mittlere etc. werden kann. Diese Versetzung der Stimmen ist die Umkehrung, *rivolgimento*, *evolutio*. — Gegenwärtige Abhandlung beschäftigt sich nur mit der ersten Gattung, dem einfachen Contrapunkt, der doppelte ist in einem besonderen Artikel erklärt. — Zu den Uebungen wählt man gewöhnlich eine einfache Melodie als *Cantus firmus* — sogenannt, weil die alten Tonsetzer häufig Melodien des, seiner Unabänderlichkeit wegen *Cantus firmus* heissenden,

Gregorianischen Kirchengesanges (s. daselbst) ihren contrapunktischen Sätzen als gegebene Stimme zu Grunde legten. Später übertrug sich dann der Name auch auf andere zu diesem Zwecke gebrauchte, wennauch dem Gregorianischen Gesange nicht angehörende Melodien. Die gegen diesen, auch wohl Subject (*soggetto*), Hauptsatz, oder einfach Satz genannten *Cantus firmus* contrapunktirende Stimme nennt man gewöhnlich insbesondere den Contrapunkt, oder auch Contrasubject oder Gegensatz. Wenn der Contrapunkt über dem *Cantus firmus* liegt, heisst er *Contrapunctus hyperbatus* (*sopra il soggetto*), wenn unter demselben, *C. hypobatus*, und ein Satz, in welchem er inmitten mehrerer Contrapunkte sich befindet, führte ehemals auch den Namen *falso bordone*, *faux bourdon* (noch mehrere andere Bedeutungen, welche dieser letztere Ausdruck hatte, sind im gleichnamigen Artikel erklärt). Ausserdem theilt man den Contrapunkt noch in folgende Arten: 1) Nach dem Werthverhältniss der Noten des Contrapunktes zu denen des *Cantus firmus*; entweder gehen beide in Noten von gleicher (*C. aequalis, vulgaris, planus*) oder von ungleicher Dauer (*C. inaequalis*, *figuratus, floridus, ornatus*). 2) Nach der melodischen Bewegung des Contrapunktes, jenachdem er stufenweise (*C. gradativus, alla diritta*) oder sprungweise fortschreitet (*C. saltativus, di salto, in saltarello*). — Ferner kann der Contrapunkt 3) aus Ligaturen bestehen (*C. syncopatus, ligato*); und 4) in willkürlichen Gängen fortschreiten (*C. phantasticus, mixtus*), oder 5) aus einer kurzen, entweder dem *Cantus firmus* entnommenen oder freien Figur gebildet sein (*C. obligatus*). Im *Contrappunto ostinato* ist der *Cantus firmus* ein kurzer Satz, gegen den die contrapunktirenden Stimmen in stets neuen Wendungen sich bewegen. — Mehrere Arten sind noch ungenannt geblieben, man kann darüber in Marpurg's Abh. v. d. Fuge S. 93 nachlesen. Je nach Anzahl der bei einem contrapunktischen Satze betheiligten Stimmen wird derselbe ein zwei- drei- vier- oder mehrstimmiger Contrapunkt genannt. Zwei Fortschreitungsarten kann eine Stimme annehmen, nämlich die erwähnte *a*) schrittweise, wenn sie durchgehend keine grösseren Intervalle als grosse und kleine Secunden enthält; und *b*) sprungweise, wenn sie durch Intervalle sich bewegt, welche grösser sind als die grosse Secund. Das Verhältniss, in dem zwei sich fortbewegende Stimmen zu einander stehen können, ist dreifacher Art: *a*) Parallelbewegung, wenn beide Stimmen gleichlaufend steigen oder fallen; *b*) Seitenbewegung, wenn eine Stimme liegt, die andere auf sie zu oder von ihr hinwegschreitet; *c*) Gegenbewegung, wenn beide Stimmen auf einander zugehen oder von einander sich entfernen. Bei drei und vier Stimmen können zwei dieser Bewegungsarten, oder auch alle drei gleichzeitig vorkommen. Die Gegenbewegung ist die vorzüglichste, denn sie bewahrt die Selbständigkeit der Stimmen am sichersten, lässt ihre Fortschreitung am deutlichsten erkennen und verhütet Stimmführungsfehler. An Werth ihr zunächst steht die Seitenbewegung. Die Parallelbewegung hingegen kann leicht Fehler hervorrufen, ausserdem aber, wenn sie längere Zeit andauert, wenigstens da wo auf Selbständigkeit der Stimmen Anspruch gemacht wird, langweilig werden. Parallelen zwischen gleichen Stimmen in vollkommenen Consonanzen, ebenso in grossen Terzen (*Tritonus*) schliessen sich selbst vom reinen Satze aus; aber auch fortlaufende Terzen- und Sextenfolgen sind, wenngleich nicht verboten, so doch unbedeutend, weil nichts als harmonische Verstärkung einer Melodie durch eine begleitende Stimme. Mehr als drei gleichlaufende Terzen und Sexten nach einander wendet man nicht gerne an, denn der in andauernden Parallelen neben dem *Cantus firmus* einhergehende Contrapunkt opfert eben seine Selbständigkeit dem Verhältniss einer begleitenden Stimme zur herrschenden. — Rufen wir uns ferner ins Gedächtniss zurück: Einklang, Octav, Quint (und Quart) sind vollkommene Consonanzen, die grossen und kleinen Terzen und Sexten unvollkommene Consonanzen, und die (Quart,) Secunden, Septimen und Nonen Dissonanzen. Es ist schon am betreffenden Orte (s. Intervall, Quart) erklärt, dass die Quart von der Theorie zwar als Consonanz angenommen, von der Praxis aber in vielen Fällen, im zweistimmigen Contrapunkt jederzeit, als Dissonanz angesehen und demnach behandelt wird. Schreiten nun zwei Stimmen aus einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen fort, so muss es jederzeit in Gegen- oder Seitenbewegung, darf niemals in Parallelbewegung geschehen. Näheres s. Fortschreitung der Intervalle. Betrachten wir jedoch die einzelnen Arten des Contrapunktes und die ihnen geltenden Gesetze etwas näher, wobei

noch vorauszubemerken, dass die Uebungen stets auf Gesang und nicht auf Instrumente sich beziehen, indem jener als die sichere Grundlage aller Tonsetzkunst angesehen werden muss.

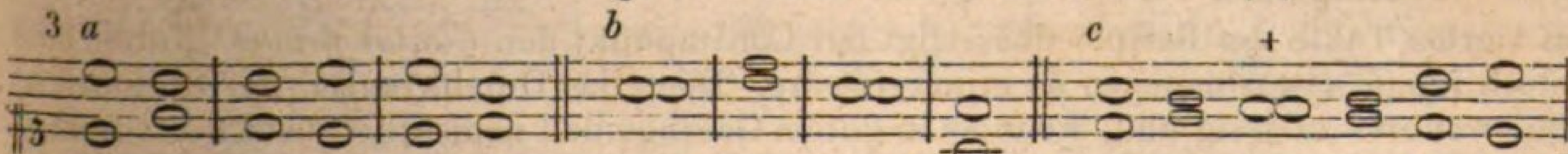
A. **Zweistimmiger Contrapunkt.** *a*) Die Noten des Contrapunktes und *Cantus firmus* von gleicher Dauer. In Anbetracht der Geltung der Fortschreitungsregeln ist der zweistimmige Satz die strengste von allen Setzarten, aus dem natürlichen Grunde, weil bei zwei Stimmen alle Unvollkommenheiten oder Unrichtigkeiten deutlicher vernehmbar sind, als wenn sie durch andere Stimmen möglicherweise verdeckt werden. Man hat Folgendes zu beobachten: Ein zweistimmiger Contrapunkt schliesst jederzeit mit dem Einklange oder mit der Octav; hat der *Cantus firmus* einen aufwärtssteigenden Schluss, so erhält der Contrapunkt einen abwärtssteigenden, und umgekehrt; geht also der *Cantus firmus* *c♯ d* oder *e d*, so der Contrapunkt *e d* oder *c♯ d:*

1


Beginnen muss der Contrapunkt mit der Octav, dem Einklang oder der Quint; in freier Schreibart kann das erste Intervall auch eine Terz oder Decime sein, die von der Oberstimme gegen den Grundton gemacht wird. In strenger Schreibart sollen die Stimmen jederzeit durch Consonanzen fortschreiten; doch sollen unvollkommene nicht als andauernde Parallelen vorkommen, sondern unter einander gemischt sein, also Terzen und Sexten, und zwar grosse und kleine beider Gattungen abwechselnd. Zwei stufenweise sich fortbewegende grosse Terzen sind, wegen des darin enthaltenen Tritonus (der übermässigen Quart), verboten, und ebenso zwei um eine grosse Terz springende grosse Terzen und kleine Sexten, wegen der übermässigen Quint und verminderten Quart; imgleichen zwei um einen ganzen Ton steigende und fallende kleine Sexten, wegen der verminderten Quint, welche in den bezeichneten einander gegenüberstehenden Intervallen sich bilden. Allen diesen Fortschreitungen fehlt die harmonische Vermittelung. Beisp. 2. S. Querstand.

2


Treten die Stimmen aus einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene, so darf solches nur in Gegen- oder Seitenbewegung (Beisp. 3 *a*), nicht aber in Parallelbewegung geschehen, indem sonst die im Artikel Fortschreitung der Intervalle *B.* erklärten fehlerhaften Parallelen entstehen. Hingegen können die Stimmen bei der Fortschreitung aus einer vollkommenen Consonanz in eine unvollkommene alle drei Bewegungsarten einschlagen, doch ist der Eintritt aus dem Einklang in ein anderes consonirendes Intervall in paralleler Bewegung verboten (*b*). Inmitten eines Satzes soll übrigens auch der Einklang selbst vermieden werden, weil auf demselben Tone die Stimmen nicht mehr als selbständige Stimmen zu unterscheiden sind (*c*):

3 *a* *b* *c* +


Dissonanzen sind vom strengen Contrapunkt (besonders in dieser langsamen Bewegung in ganzen Noten) ausgeschlossen, doch in der freieren Behandlung desselben gestattet, wenn sie an sich leicht fasslich und gebunden sind, ausserdem in gutem Stimmenflusse sich ergeben. Unter diesen Umständen finden auch die kleine und verminderte Septime, die Secund, besonders die verminderte Quint (welche von den älteren Tonsetzern übrigens nicht jederzeit als wirkliche Dissonanz angesehen wurde), sowie auch die übermässige Quart (am unteren Ende gebunden) Verwendung, z. B.

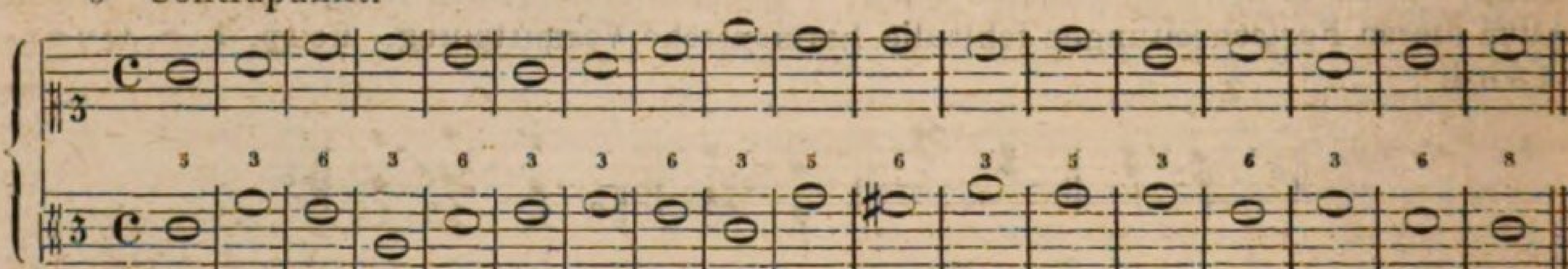
4 7♭ 7⁻ 2 5⁻ 4⁺


Im freieren Contrapunkt dürfen einzelne leicht fassliche Dissonanzen, wenn sie in gutem Stimmenflusse und namentlich in Gegenbewegung erscheinen, sogar frei, ohne Bindung, eintreten. So die kleine und verminderte Septime, die verminderte Quint und übermässige Quart (Beisp. 5 *a b c d*). Die im mehrstimmigen Satze häufig geduldete Folge einer verminderten Quint auf eine reine, oder auch einer reinen Quint abwärtssteigend auf eine verminderte, ist im freien zweistimmigen Contrapunkt nicht zulässig (*e*):



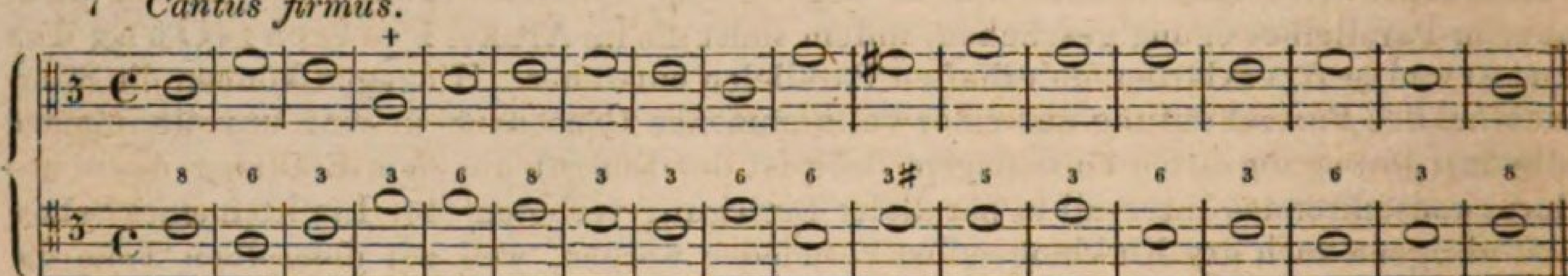
Alle Fortschreitungen der Melodie sollen natürlich und fliessend sein; im strengen Stil ist der stufenweise Gesang dem sprungweisen, wenigstens wenn die Sprünge häufig kommen, vorzuziehen. An sich jederzeit zu billigen sind, nächst der grossen und kleinen Secund, die Tonschritte durch die grosse und kleine Terz und Sext, reine Quint, Quart und Octav auf- und absteigend. Doch wird man hier und in allen anderen Arten des Contrapunktes in den meisten Fällen zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Quartensprünge zu vermeiden haben. Im freien Contrapunkt unter Umständen zulässig sind Sprünge in die kleine, auch in die verminderte Septime und verminderte Quint und Quart, als sehr wohl sangbare Intervalle; verboten jedoch die grosse Septime, sowie alle übermässigen Tonschritte, und wenngleich man die letzteren auch bei guten Meistern angewendet findet, so soll man derer in seinen Anfangsübungen jederzeit strenge sich enthalten, bis man hinlängliches eigenes Urtheil hat, wo solche mit Wirkung oder wenigstens ohne Nachtheil anzubringen sind. Ueberhaupt thut man besser, die contrapunktischen Uebungen im strengen Stil vorzunehmen, man wird alsdann die Licenzen des freien mit um so mehr Maass und Verständniss anwenden. Im strengen Contrapunkt möge hier wenigstens ein Beispiel folgen (aus Cherubini, *Cours de Contrepoint et de Fugue*):

6 Contrapunkt.



Cantus firmus.

7 *Cantus firmus.*



Contrapunkt.

Im vierten Takte des Beisp. 7 übersteigt der Contrapunkt den *Cantus firmus*[1]), ohne dass jedoch irgend etwas dagegen zu erinnern wäre. Denn das Durchkreuzen der Stimmen ist ohne weiteres zulässig und, wenn es in gutem Gesange und namentlich zwischen verschiedenen Stimmengattungen, deren melodische Fortschreitung man leicht verfolgen kann, geschieht, dem zu weiten Auseinanderliegen der Intervalle vorzuziehen. Die besten alten Meister haben auch keinen Anstoss daran genommen, sondern die Stimmen ohne weitere derartige Einschränkungen ihrem ganzen von ihnen überhaupt verwendeten Umfange nach benutzt. Einen grossen, etwa die Decime überschreitenden, Zwischenraum zwischen den Stimmen hat man beiweitem eher zu vermeiden, denn solche zerstreut liegenden Intervalle sind (wenn Dissonanzen) schwerer fasslich, ausserdem ohne Mittelstimmen von leerer und nüchterner Klangwirkung. — Bei den Uebungen muss man nicht damit sich begnügen, zu einem *Cantus firmus* einen oder zwei Contrapunkte gesetzt zu haben; son-

1) Bei Cherubini ist der Contrapunkt und im voranstehenden Beispiel der *Cantus firmus* im Bassschlüssel eine Octav tiefer notirt.

dern man muss einen und denselben *Cantus firmus* so oft bearbeiten, als Geschick und Erfindung es nur irgend zulassen. Nach kurzer Zeit wird man sehen, dass beide bedeutend sich erweitert haben, vorausgesetzt, dass man es richtig angreift und eine Sache, die des bescheidenen Anfanges ungeachtet zu wichtigen Resultaten führt und Geist und musikalischen Sinn beansprucht und schärft, nicht zu einem mechanischen und dann allerdings nüchternen Rechenexperiment herabsetzt. Die ersten Contrapunkte wird man wohlthun, rein diatonisch zu halten, alle Modulation, wenn der *Cantus firmus* selbst sie nicht direct fordert (wie Beisp. 6), auszuschliessen und erst in den ferneren Beispielen hinzuzuziehen. Man wählt am besten einen *Cantus firmus*, der nur diatonische Stufen enthält, so dass die Modulation dann dem Contrapunkt überlassen bleibt. Und zwar soll man in der Modulation den Kreis der leitereigenen Tonarten nicht überschreiten. In Dur kann man also modulиren nach den Durtonarten der IV. und V. und nach den Molltonarten der II., III. und VI. Stufe. Also angenommen von der Haupttonart C dur, nach F dur, G dur, D moll, E moll und A moll; doch liegt die Molltonart der III. (E moll) bereits entfernter. In Moll kann man moduliren nach den Molltonarten der IV. und V. und nach den Durtonarten der III., VI. und VII. Stufe. Also angenommen von A moll, nach D moll und E moll, C dur, F dur und G dur. Näheres s. **Ausweichung** u. **Nebentonarten**.

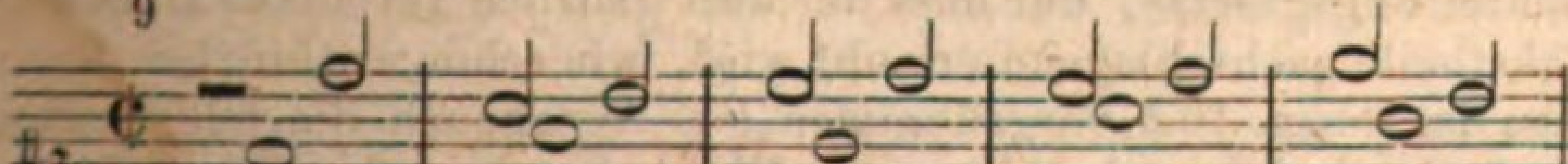
b) Zwei halbe Noten des Contrapunktes gegen eine ganze Note des *Cantus firmus*. In dieser Art des Contrapunktes soll im strengen Stil der gute Takttheil eine Consonanz haben (mit Ausnahme der Vorhalte, wovon nachher beim syncopirten Contrapunkt mehr zu sagen ist), auf dem schlechten Takttheile kann eine Consonanz oder eine Dissonanz stehen. Die Consonanz auf dem schlechten Takttheile kann entweder eine in demselben Akkorde nachschlagende harmonische Nebennote sein (Beisp. 8 *a*), oder eine solche, durch deren Eintritt ein anderes Akkordverhältniss vorgestellt wird (*b*). Die Dissonanz ist entweder eine durchgehende Note, welche von einer harmonischen Note zur andern stufenweise auf- oder abwärts geht (*c*), oder eine melodische Nebennote, welche die nächst über oder unter der harmonischen Note liegende Stufe betritt, dann aber zu jener wieder zurückkehrt (*d*). Es kommt auch vor, dass solche melodische Nebennoten, ohne in ihre harmonische Note zurückzukehren, sogleich in ein Intervall des nächstfolgenden Zusammenklanges abspringen (Beisp. *e*, aus Zusammenziehung von *f* entstanden):

8



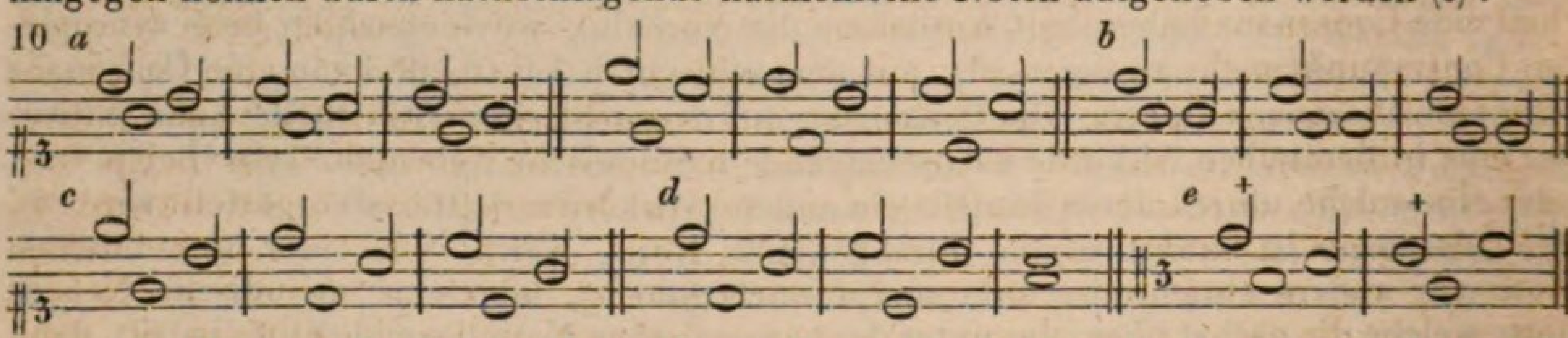
Im strengen Stile soll jedes Beispiel in dieser Gattung des Contrapunktes stets mit einer vollkommenen Consonanz beginnen, im freien darf der erste Zusammenklang auch eine Terz sein. Es ist aber nicht nothwendig, dass der Contrapunkt mit dem *Cantus firmus* zugleich anhebe, sondern als freier und selbständiger sogar vorzuziehen, dass jener diesem erst nach einer halben Pause, im strengen Contrapunkte jedoch ebenfalls mit einer vollkommenen Consonanz, nachfolge:

9

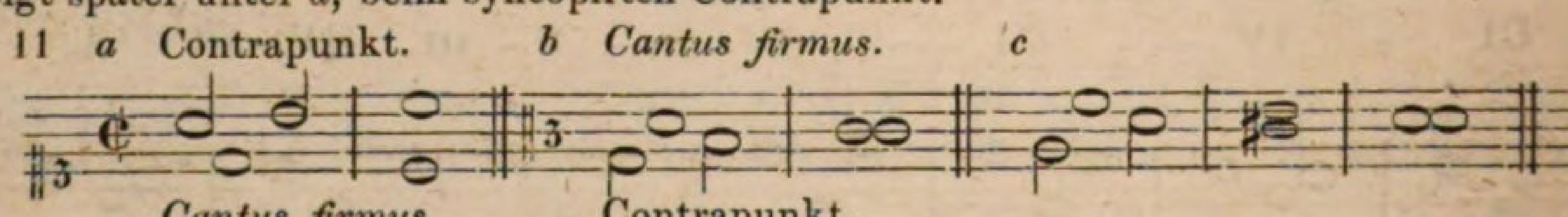


Fehlerhafte Parallelfortschreitungen vollkommener Consonanzen auf gutem Takttheile werden durch die nachschlagenden Noten, welche auf schlechtem Takttheile dazwischen-

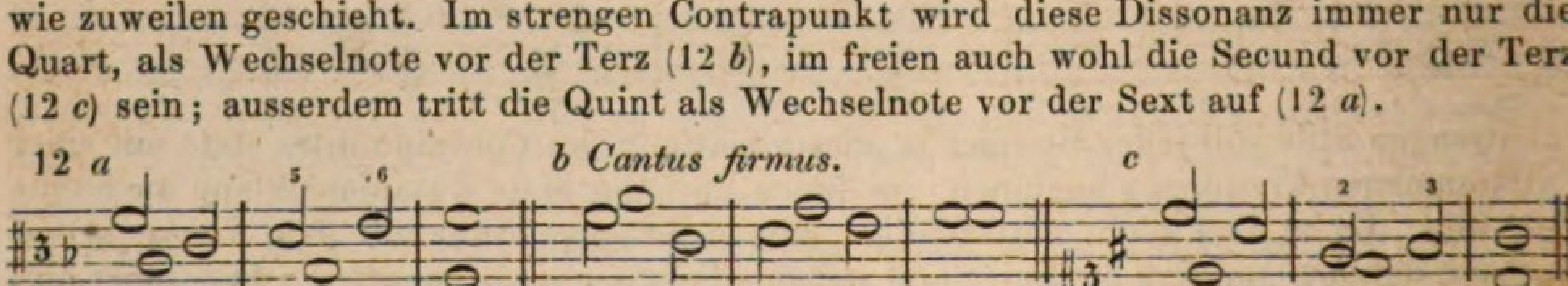
treten, nicht allemal verdeckt. Denn der auf Thesis stehende accentuirte Zusammenklang hat mehr Gewicht und wird vom Gehöre zu bestimmt aufgefasst und festgehalten, als dass er durch die auf Arsis nachfolgende accentlose Dissonanz oder nachschlagende Consonanz hinlänglich aus dem Gedächtniss verdrängt würde, um nicht mit der auf der nächsten Thesis folgenden ebenfalls accentuirten vollkommenen Consonanz als Fortschreitungshärte fühlbar zu werden. Die Quint- und Octavparallelen unter Beisp. 10 *a* sind durch die dazwischentretenden nachschlagenden Terzen keineswegs vermieden. Gemildert wird diese Härte, wenigstens nach dem Ausspruche mehrerer Theoretiker, wenn das nachschlagende Intervall grösser ist als eine Terz (*b*); doch ist dem nicht unbedingt beizustimmen, die Quinten und Octaven unter *b* und *c* klingen im Grunde ebenso schlecht wie die unter *a*, an den Quinten unter *b* ist durch die nachschlagenden Einklänge nichts gebessert, denn der Einklang kann ihren Eindruck auf das Gehör durchaus nicht verwischen; bei den Octaven unter *c* sind ausserdem auch noch nachschlagende Quinten entstanden, die, wie eben auch nachschlagende Octaven, keineswegs unter allen Umständen zu billigen sind. Lassen sich solche Wendungen das eine oder andere mal nicht vermeiden, so soll man sich doch wenigstens hüten, sie mehrere male unmittelbar nach einander zu bringen. Die Stelle unter *d* ist wohl zu dulden, während die in den voranstehenden Beispielen verzeichneten Fälle kaum zu rechtfertigen sind. — Verdeckte Quinten hingegen können durch nachschlagende harmonische Noten aufgehoben werden (*e*):



Wenn der Schluss des in der Unterstimme liegenden *Cantus firmus* von der Secund in die Tonika abwärts geht, so steigt der Contrapunkt in die Octav aufwärts, und zwar indem er auf dem guten Takttheil die Quint und auf dem schlechten die grosse Sext anschlägt (Beisp. 11 *a*). Liegt der *Cantus firmus* in der Oberstimme, so hat der Contrapunkt, wenn möglich, auf dem guten Takttheil die Quint, auf dem schlechten die Terz (*b*), oder es ist ihm auch gestattet, in diesem einen Takte die Bewegung in halben Noten aufzugeben und die Terz allein zu nehmen (*c*). Die Anwendung des Vorhaltes am Schlusse folgt später unter *d*, beim syncopirten Contrapunkt.



Auch in guten Beispielen kommt es vor, dass anstatt der Consonanz, die Dissonanz als eine Art Wechselnote auf dem guten Takttheile steht und die Consonanz auf dem schlechten folgt. Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn der Gesang dadurch fliessender wird, wie zuweilen geschieht. Im strengen Contrapunkt wird diese Dissonanz immer nur die Quart, als Wechselnote vor der Terz (12 *b*), im freien auch wohl die Secund vor der Terz (12 *c*) sein; ausserdem tritt die Quint als Wechselnote vor der Sext auf (12 *a*).



Im übrigen gelten die bei der vorigen Art des Contrapunktes, Note gegen Note, aufgestellten Fortschreitungsgesetze, nur dass der dort gänzlich verbotene Unisonus hier auf schlechtem Takttheile nachschlagend erlaubt wird, wie schon vorhin bei den nachschlagenden Quinten im Beisp. 10 *b* vorgekommen ist. Wennauch die fehlerhaften Quinten daselbst nicht als durch den nachschlagenden Einklang vermieden zu erachten waren, so können durch denselben wenigstens verdeckte Quinten in der That aufgehoben werden, z. B.

13



Es folgt noch ein Beispiel in strenger Schreibart (aus **Fux**, *Gradus ad parnassum*), woraus man diese Art des Contrapunktes erkennen kann:

14



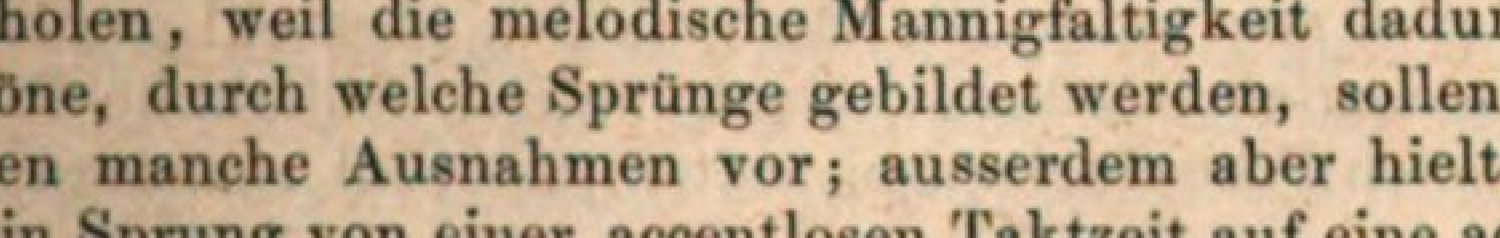
c) Vier Noten des Contrapunktes gegen eine Note des *Cantus firmus*. Es contrapunktiren vier Viertelnoten, von denen die erste im Takte den Accent hat und eine Consonanz sein muss, und die drei anderen accentlose Dissonanzen und Consonanzen abwechselnd sind, gegen eine ganze Note. Auch in dieser Art des Contrapunktes muss die Dissonanz zwischen zwei Consonanzen stehen. Das dritte Viertel des Taktes soll eigentlich ebensogut wie das erste eine Consonanz haben, während den Dissonanzen nur das zweite und vierte Viertel frei stehen (Beisp. 15 *a*); doch geht man hiervon in vielen Fällen ab, so dass Consonanz und Dissonanz ihre Stellen tauschen, das dritte Viertel von einer Wechselnote eingenommen wird (*b*). Ebenso ist die in ihre Hauptnote zurückkehrende melodische (dissonirende) Nebennote auf dem zweiten und vierten Taktgliede zulässig (*c*). Beginnen kann der Contrapunkt auch mit einer Viertelpause, alsdann muss aber die auf dem zweiten Viertel anhebende Note eine Consonanz sein (*b*).

15



So viel als möglich soll der Contrapunkt in ruhigem Flusse stufenweis fortschreiten, wenigstens sind viele und namentlich die über die Quint hinausgehenden Sprünge, mit Ausnahme der Octav, in strenger Schreibart verboten. Auch der im Satze Note gegen Note erlaubte Sextensprung ist nicht gerne gesehen, wenngleich er öfter vorkommt. Ferner ist ein Contrapunkt, der nur in gebrochenen Akkorden sich bewegt, gleich unsangbar und unbedeutend, und ebenso soll man vermeiden, ein und dieselbe Figur zu häufig nach einander zu wiederholen, weil die melodische Mannigfaltigkeit dadurch beeinträchtigt wird. Diejenigen Töne, durch welche Sprünge gebildet werden, sollen eigentlich consoniren, doch kommen manche Ausnahmen vor; ausserdem aber hielten die Alten mit Recht dafür, dass ein Sprung von einer accentlosen Taktzeit auf eine accentuirte leichter und besser sei als umgekehrt, deshalb drückte man den Quartensprung von *c* nach *g* (Beisp. 16 *a*) nicht wie unter *b*, sondern lieber wie unter *c* aus, ungeachtet alsdann die erste der beiden den Sprung bildenden Noten eine Dissonanz (Wechselnote nach dem älteren Begriff) ist. Die auf diesen Sprung folgende Note pflegt fast ohne Ausnahme aufwärts zu steigen[1]):

16

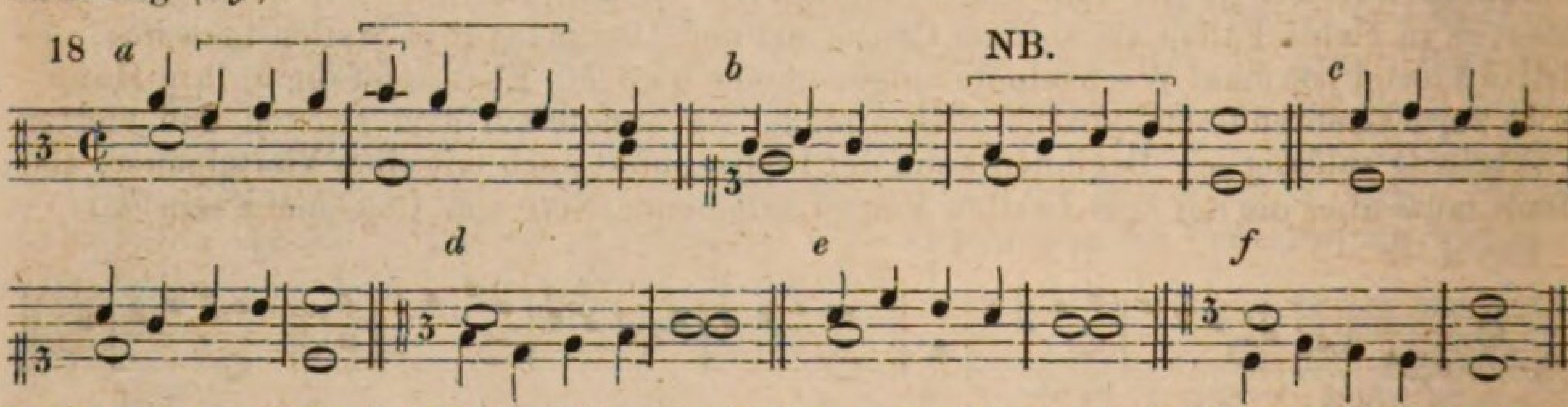


1) Vergl. H. Bellermann, Contrapunkt S. 81.

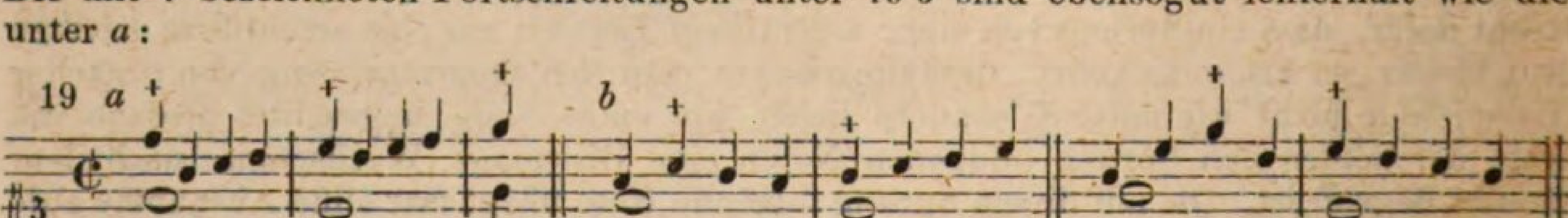
wodurch dann auch die Dissonanz ihre um eine Note verzögerte Auflösung findet. Manche Theoretiker, z. B. Cherubini, verwerfen jedoch diese Fortschreitung und geben der unter *b* den Vorzug. Stufenweise der harmonischen Note nachschlagende Dissonanzen, von denen abgesprungen wird, ohne dass sie irgend eine Auflösung finden, sind erlaubt, Beisp. 17 *a*, das Gehör übernimmt in solchen Fällen die Auflösung, versteht solche Nachschläge als melodische Nebennoten und berührt beim Uebergange zur folgenden harmonischen Note unwillkürlich die erste, an welche die nachschlagende Nebennote sich anschliesst (17 *b*). Sprungweise Dissonanzen auf schlechten Takttheilen kommen auch vor und schliessen sich als Secund an die nächste harmonische Note (*c*):



Der Tritonus muss in der Melodie vermieden werden; selbst wenn man ihn auch mit seinen Zwischennoten darstellt, werden seine Endpunkte doch jederzeit als Härten fühlbar (Beisp. 18 *a*). Liegt der *Cantus firmus* in der Unterstimme und schreitet am Schluss von der Secund abwärts in die Tonika, so wird im Contrapunkt gemeinhin die erste Note des vorletzten Taktes eine Terz (gegen den *Cantus firmus*) ausmachen und diatonisch in die Octav aufwärts gehen (*b*). Unter *c* bildet der Contrapunkt gegen den *Cantus firmus* eine Quint und schliesst wie unter *b*. Liegt der *Cantus firmus* in der Oberstimme, so pflegt der Contrapunkt an derselben Stelle ebenfalls eine Terz anzuschlagen, dann in die Unterquint zu treten und von da aus ebenfalls aufwärts in die Octav oder den Einklang zu steigen (*d*). Macht der *Cantus firmus* am Schluss den Schritt von der Septime zur Octav, so bildet die erste Note im vorletzten Takte des Contrapunktes gleichfalls eine kleine Terz oder grosse Sext, jenachdem der *Cantus firmus* in der Unter- oder Oberstimme liegt, steigt dann um eine kleine Terz und geht von da aus stufenweis in die Octav oder den Einklang (*e f*):



In dem unter 18 *b* mit NB. bezeichneten Schluss entsteht auch ein Tritonus, der jedoch nicht so gezwängt erscheint als jener unter *a*, indem der Ton *h* seine natürliche Auflösung in die Octav *c* findet und nicht genöthigt wird abwärts zu gehen, ausserdem aber die beiden Enden des Tritonus nicht die höchsten und tiefsten Punkte der Melodie sind, und auch sein zweites Glied auf schlechtem Takttheile steht, also weniger betont ist. — Fehlerhafte Quint- und Octavfortschreitungen werden auch durch die Viertelbewegung nicht aufgehoben, und man muss sich hüten, in den nachschlagenden Tönen solche Intervalle im Durchgange zu berühren, durch welche fehlerhafte Parallelen entstehen. Die mit + bezeichneten Fortschreitungen unter 19 *b* sind ebensogut fehlerhaft wie die unter *a*:



Gute Musterbeispiele kann man in den erwähnten leicht zugänglichen Werken von Cherubini und von Bellermann finden. — Diejenigen Arten des Contrapunktes, in denen drei oder sechs Noten gegen eine des *Cantus firmus* gesetzt werden, erfordern keine neuen Regeln; von drei Noten soll die erste eine Consonanz, die übrigen können Consonanzen oder Dissonanzen sein. Bei sechs Noten kommt es darauf an, ob der sechstheilige Takt aus zweimal drei oder dreimal zwei Gliedern besteht, also ein $^6/_4$- ($^6/_8$-) Takt

oder ein $^3/_2$- ($^3/_4$-) Takt ist. Im $^6/_4$-Takt sind das erste und vierte Viertel accentuirt, jenes hat den Hauptaccent, dieses den Accent zweiter Ordnung, beide müssen Consonanzen erhalten; das zweite, dritte, fünfte und sechste Viertel sind accentlos und können ebensogut Dissonanzen wie Consonanzen sein. Im $^3/_2$-Takt hingegen hat das erste Viertel den Hauptaccent, das dritte und fünfte haben Gliedaccente, alle drei fordern Consonanzen, doch kann die Consonanz auf dem dritten und fünften auch eine Wechselnote sein, mit der Consonanz die Stelle tauschen; das zweite, vierte und sechste Viertel sind accentlos und können auch Dissonanzen sein. Im übrigen gelten dieselben Regeln und Ausnahmen wie für die Contrapunkte mit zwei und vier Noten.

d) Gebundener (syncopirter) Contrapunkt. Unter Syncope versteht man die Bindung eines guten Takttheiles an einen schlechten von mindestens gleicher Zeitdauer. Die erste Hälfte der eine Syncope vorstellenden Note liegt also auf Arsis, die zweite auf der nächsten Thesis. Es können in Hinsicht des harmonischen Verhältnisses der Syncope zum *Cantus firmus* entweder ihre beiden Takttheile, sowohl der schlechte als der gute, consoniren (Beisp. 20 *a*), und in diesem Falle ist sie an eine stufenweise Fortschreitung nicht gebunden; oder ihr schlechter Takttheil ist consonirend, ihr guter hingegen dissonirend, und deshalb ist sie als Vorhalt genöthigt, eine Stufe abwärts sich aufzulösen (*b*):

20 *a* *b*



Dieser eigentliche syncopirte Contrapunkt wird nur in zwei halben Noten gegen eine ganze des *Cantus firmus* gesetzt. — Die fehlerhaften Parallelen reiner Consonanzen werden durch consonirende Syncopen oder durch Vorhalte nicht aufgehoben, denn die Verzögerung, welche sie erleiden, ist keineswegs hinreichend, ihre Härten zu verwischen; diese sind in der nachschlagenden Consonanz ebenso fühlbar wie in der unmittelbaren Parallele. — Bei dissonirenden Syncopen kann die Dissonanz entweder in der oberen oder unteren Stimme liegen und muss demnach in jener oder in dieser vorbereitet sein; und zwar wird *α*) bei der Secund der tiefere Ton gebunden, durch die Auflösung entsteht eine Terz (Beisp. 21 *a*). Bei der *β*) Septime, als dem Octavcomplement der Secund, muss das obere Intervall gebunden sein, die Auflösung ergiebt eine Sext (*b*). Die *γ*) Quart kann an beiden Enden, entweder am oberen oder unteren, gebunden werden, jenachdem das eine oder andere ihrer Intervalle als Dissonanz anzusehen ist. Doch ist die Bindung des oberen Intervalles, deren Auflösung die Terz ergiebt (21 *c*) häufiger als die des unteren, aus deren Auflösung die Quint hervorgeht (*d*). Die übermässige Quart hingegen kommt als Vorhalt im zweistimmigen Satze, wenn überhaupt, so nur am oberen Ende gebunden vor und löst sich ebenfalls in die Terz auf (*e*). Doch ist diese Fortschreitung nicht zu verwechseln mit der aus der grossen Terz durch Fortschreitung der Oberstimme entstehenden übermässigen Quart; diese erscheint über liegendem Basstone und resolvirt in die Sext (21 *f*). Endlich wird bei der *δ*) None nur das obere Intervall gebunden und resolvirt in die Octav (*g*), woraus zu ersehen, dass die None hier als reelles Intervall, nicht aber als eine nur einfach um eine Octav verlegte Secund angesehen werden muss. Denn die Secund wurde am unteren Ende gebunden und erweiterte sich in der Auflösung zur Terz, während die in der Oberstimme liegende None zur Octav sich verengert. Man kann den Unterschied zwischen Secund und None noch deutlicher ersehen, wenn man letztere um eine Octav tiefer setzt, so dass sie also scheinbar zur Secund geworden ist (*h*); alsdann löst sie sich aber in den Einklang auf, während die Secund zur Terz wird (*i*). Uebrigens ist die vor dem Einklang liegende None im zweistimmigen Satze immer (im vierstimmigen, vor dem Basse, nicht jederzeit) zu vermeiden, überhaupt soll die None im zweistimmigen Satze nur selten, und dann auch nur zwischen verschiedenen Stimmengattungen, am besten zwischen einer tiefen und einer hohen Stimme, welche das Gehör recht deutlich unterscheidet, angewendet werden.

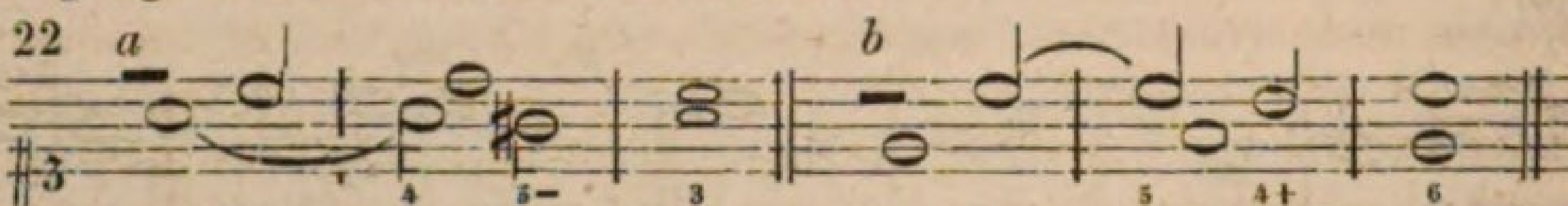
21 *a* *b*





Die durch den in der Unterstimme liegenden Leitton und die darüber gesetzte kleine Septime der Dominant entstehende verminderte Quint ist, wenigstens in freierer Behandlung des zweistimmigen Contrapunktes, sehr wohl zu dulden; sie wird durch die am unteren Ende gebundene reine Quart vorgehalten. Es löst also Dissonanz in Dissonanz sich auf (Beisp. 22 *a*). Umgekehrt, dass also der Leitton in der Oberstimme vorgehalten wird und die Septime darunter liegt, ist die Verbindung weniger gut, wenn man sie als Vorhalt auffassen soll, indem sie als solcher nicht verständlich ist, weil die dissonirende übermässige Quart durch die consonirende reine Quint vorgehalten wird (*b*). Doch kommt sie nicht selten vor, das Gehör versteht die Verbindung als zwei Harmonien und gegen den Stimmengang an sich ist nichts einzuwenden.

22



Beginnen kann auch ein syncopirter Contrapunkt mit einer halben Pause, die erste Note auf dem schlechten Takttheile muss dann ebenfalls eine Consonanz sein. Ein jeder Takt soll eine Syncope enthalten, wenn eine dissonirende unmöglich wird, so eine consonirende, und wenn man wohl hie und da eine Ausnahme hiervon sich gestatten darf, so soll es doch nicht zu häufig geschehen; länger als einen oder zwei Takte hinter einander dürfen die Bindungen nicht ausbleiben, die Bewegung in halben Noten muss aber selbstverständlich auch in solchem Falle beibehalten werden. Am Schluss soll im vorletzten Takte der Septimenvorhalt, wenn der Contrapunkt in der Oberstimme liegt, und die Bindung der Secund, wenn die Unterstimme contrapunktirt, angewendet werden:

23

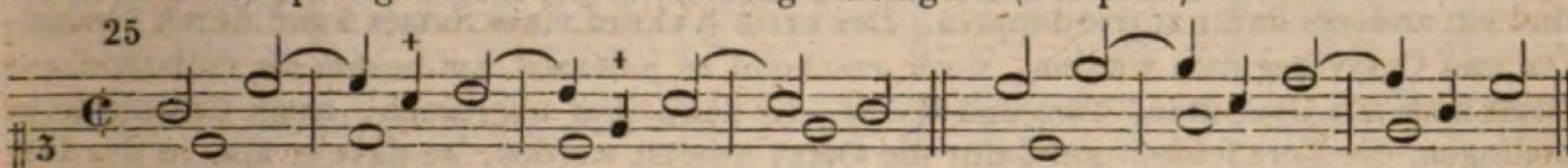


e) Der verzierte Contrapunkt, in Noten von gemischten Zeitwerthen, entsteht aus einer Mischung der voranstehend erklärten Arten des Contrapunktes, denen nun auch Achtelnoten hinzugefügt werden dürfen. Es wird also, mit Einhaltung der bekannten Satzregeln, dem *Cantus firmus* eine selbständige Melodie entgegengesetzt, welche nicht mehr an eine Bewegung von unter sich gleichgrossen Zeitwerthen gebunden, sondern in Betreff ihrer rhythmischen Bildung der Erfindung und dem guten Geschmacke des Contrapunktisten anheimgegeben ist; doch nicht ohne gewissen auf den Stimmengang und rhythmischen Fluss sich beziehenden Gesetzen unterworfen zu sein, und zwar folgenden: Bei vorkommenden Syncopen und Vorhalten muss, wie aus dem vorigen Abschnitt *d* (syncopirter Contrapunkt) bekannt, die eine Bindung auf schlechtem Takttheile vorbereitende Note mit der auf gutem Takttheile daran gebundenen von mindestens gleicher Dauer sein. Es darf also eine Syncope aus zwei Noten von gleichem Zeitwerthe bestehen, und ferner kann die auf gutem Takttheile stehende gebundene Note von geringerem Zeitwerthe sein als die vorbereitende, doch darf sie wiederum nicht weniger als deren Hälfte betragen. Der Vorhalt aber darf nicht grösseren Zeitwerth haben als seine Vorbereitungsnote.

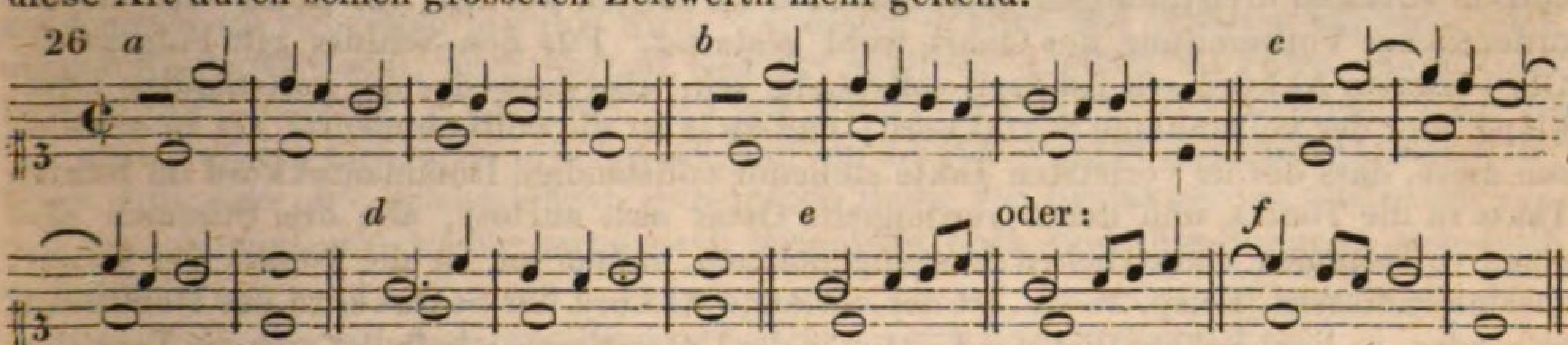
24



Die Beispiele unter 21 *a* und *b* sind schlecht, weil bei dem ersten der Vorhalt mehr Zeitwerth hat als seine Vorbereitung, beim zweiten hingegen nur ein Viertel statt der Hälfte beträgt. Von der modernen Musik werden beide Regeln, sowohl dass man eine lange Note nicht an eine kürzere binden, als auch dass der Vorhalt wenigstens die Hälfte der Vorbereitung betragen soll, zwar häufig beiseite geschoben, nichtsdestoweniger behalten sie im strengen Satze ihre volle Geltung. Die Syncopen unter *c* und *d* hingegen sind gut, denn jene (unter *c*) hat gleichen Werth mit ihrer Vorbereitungsnote, diese (unter *d*) beträgt die Hälfte derselben. Ob das auf dem guten Taktheile stehende Glied der Syncope eine Consonanz oder Dissonanz ist, bleibt sich in Bezug auf diese beiden Punkte ganz gleich. — Eine gewöhnliche und angenehme Art, im verzierten Contrapunkt die Vorhalte in kleinere Noten zu zerlegen, ist die Unterbrechung ihrer Auflösung durch sprungweise Zwischenschiebung einer harmonischen Nebennote, welche dann stufen- oder ebenfalls sprungweise in die Auflösung hineingeht (Beisp. 25).



Ueber die Bewegung des verzierten Contrapunktes mögen einige Andeutungen und Gesetze, denen sie unterworfen ist, folgen: Zu Anfang eines Taktes schreibt man nicht gerne zwei Viertel (Beisp. 26 *a*), es sei denn, dass auch die zweite Hälfte des Taktes in Viertel getheilt ist (*b*), oder das erste Viertel an die letzte halbe Note des vorangehenden Taktes gebunden werden kann (*c*), oder dass im vorangehenden Takte die letzte Note ebenfalls ein Viertel gewesen ist (*d*). Kommen zwei Achtel im Takte vor, so sollen sie eigentlich in der zweiten und nicht in der ersten Hälfte desselben stehen (*e*), doch findet man bei den besten Meistern sehr häufig die unter *f* angeführte Figur, namentlich an Schlüssen und als Verzierung des Vorhaltes; der abschliessende Leitton macht sich auf diese Art durch seinen grösseren Zeitwerth mehr geltend.



Kommen vier Achtel vor, so fordert eine Regel, dass sie auf das zweite und vierte Viertel vertheilt werden (Beisp. 27 *a*), nicht aber unmittelbar auf einander folgen (*b*); demnach sollen also nur die zweiten Glieder der beiden Taktzeiten in Achtelnoten aufgelöst werden. Oft hinter einander darf diese Figur aber nicht angewendet werden, indem der Contrapunkt sonst ein tänzelndes Wesen annimmt (*c*). Der Schluss wird wie beim syncopirten Contrapunkt gemacht, mit der Dissonanz auf dem guten Taktheile vor dem Leitton, gewöhnlich durch die Sext (der Tonika) als Nebennote (bei den Alten die eigentliche Wechselnote) ausgeschmückt (*d*):



Bei den alten Contrapunktisten, von Dufay (Anfangs des 15. Jahrhunderts) bis weit ins 16. Jahrhundert hinein, kommt die Sext als Wechselnote mit dem Leitton auch wie unter 27 *e* am Schlusse häufig vor. Nachher ist diese Figur allmälig veraltet, jene unter 27 *d* aber heute noch gebräuchlich.

B. **Dreistimmiger Contrapunkt.** Den contrapunktischen Sätzen mit drei Stimmen legen wir, wie den zweistimmigen, ebenfalls einen *Cantus firmus* in der Ober-, Unter- oder Mit-

telstimme zu Grunde. Ebenso befolgen wir dieselbe Eintheilungsart in Betreff des Bewegungsverhältnisses des Contrapunktes zum *Cantus firmus*, ob beide in Noten von gleichem oder von verschiedenem Werthe neben einander hergehen. Der dreistimmige Satz bindet sich im wesentlichen zwar an dieselben Fortschreitungsgesetze wie der zweistimmige, doch beansprucht die grössere Schwierigkeit, drei Stimmen bei vollkommener Correctheit sangbar und melodisch zu führen, manche Milderungen der Stimmführungsregeln. Gehen wir sogleich zur Betrachtung der einzelnen Arten des dreistimmigen Contrapunktes über; das Nähere wird dabei sich herausstellen.

a) Eine Note des Contrapunktes gegen eine Note des *Cantus firmus*. Es kommt darauf an, bei guter Stimmenfortschreitung die Harmonie fasslich und wohlklingend zu geben, und demgemäss ist der Dreiklang so oft als möglich anzuwenden. Doch lässt er, in Rücksicht auf den guten Gesang, nicht allezeit vollständig sich darstellen, sondern es tritt häufig die Nöthigung ein, eines seiner Intervalle fortzulassen und ein anderes dafür zu verdoppeln. Der erste Akkord eines Satzes kann durch Grundton und Octav gegeben werden, doch erscheint er jederzeit am besten als vollständiger Dreiklang mit Grundton, Terz und Quint. Es kann ihm aber auch, wenn Umstände es bedingen, die Terz fehlen und dafür die Octav gesetzt werden, so dass er also in der Gestalt: Grundton, Quint und Octav erscheint. Weniger gut ist es, einer Regel der Alten zufolge, diesem zu Anfang stehenden Dreiklange die Quint zu entziehen und ihn durch Grundton, Terz und Octav auszudrücken; im Verlauf des Satzes ist dieses wohl gestattet; doch soll man den Dreiklang mit der leeren Quint, als den vollkommener consonirenden, dem durch die Terz vorgestellten, als dem unvollkommener consonirenden, auch hier vorziehen. Die erste Umkehrung des Dreiklangs, der Sextakkord, darf, ausser zu Anfang und als Schlussakkord, überall angewendet werden, und zwar am besten vollständig, mit Terz und Sext; unter Umständen kann ihm die Terz fehlen, so dass er also durch Sext und Octav ausgedrückt wird. Die zweite Umkehrung, der Quartsextakkord, soll im strengen dreistimmigen Satze gänzlich vermieden werden, im freien wird sie bei ordentlicher Vorbereitung der Quart wohl gestattet. Für den Schluss gilt Folgendes: Der vorletzte Akkord soll jederzeit vollständig sein, also entweder der vollständige Dreiklang oder der vollständige Sextakkord; und zwar ist die vollkommenste Art zu schliessen diese, dass der im vorletzten Takte stehende vollständige Dominantakkord im letzten Takte in die Tonika und deren verdoppelte Octav sich auflöst, alle drei Stimmen also einen vollkommen einheitlichen Ausgang nehmen, indem sie in die Tonika der Tonart zusammenfliessen (Beisp. 28 *a*). Ist der vorletzte Akkord der Sextakkord des Dominantakkordes, so liegt bekanntlich der Leitton in der Unterstimme; befindet sich die Terz dieses Sextakkordes in der Oberstimme und die Sext in der Mittelstimme, so besteht in regulärer Auflösung der Schlussakkord aus Grundton, Quint und Octav (Beisp. 28 *b*); liegt hingegen die Sext in der Oberstimme, die Terz in der Mittelstimme, so bleibt jene bei der Auflösung liegen, diese geht in die Octav oder in den Einklang, der Schlussakkord besteht aus Grundton, Einklang und obenliegender Quint (*c*). Oder die Terz kann an die Stelle der Quint (*d*) oder Octav (*e*) des Schlussakkordes treten, wodurch dann im letzten Falle ein vollkommener Dreiklang entsteht, wenn die Quint in der Melodie liegt. Doch schlossen die Alten nur mit der grossen Terz, nicht mit der kleinen, auch wenn das Stück in Moll steht, weil sie die grosse Terz als vollkommenere Consonanz ansahen als die kleine.

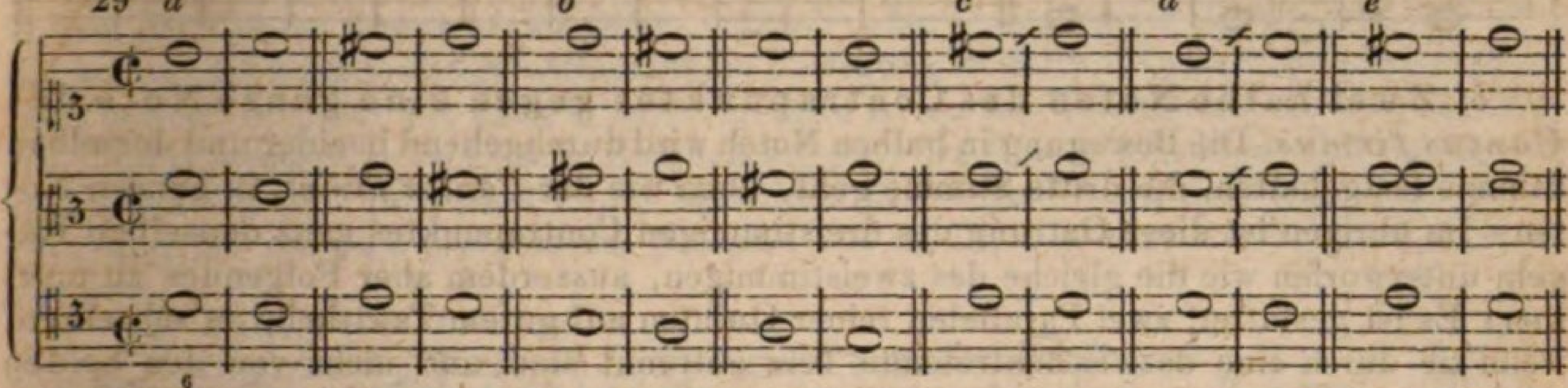
28 *a* *b* *c* *d* *e*



Die zweite Umkehrung des Dominantakkordes, der Quartsextakkord, darf zum Schluss nicht gebraucht werden, an seine Stelle tritt der Sextakkord der siebenten verminderten

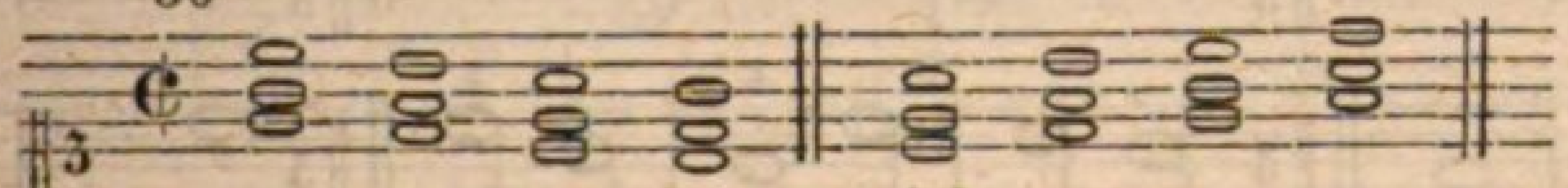
Stufe (in *C*: *d f h*). Der Schlussakkord besteht dann entweder aus Grundton, Terz und Octav (Beisp. 29 *a*), oder aus Grundton, Octav und Terz (*b*). Wird hierin auch zwar von jener Regel, dass der Schlussakkord lieber die Terz als die Quint entbehrt (wie auch schon unter *d* und *e* in voranstehendem Beispiele), abgewichen, so zieht unser Gehör diese Auflösung der eigentlich regulären (*c*) dennoch vor, da die leere Quartenfolge in den Oberstimmen ihm nicht zusagt, wenn der letzte Akkord nur aus Grundton, Quint und Octav (ohne Terz, wodurch sie gedeckt werden würde) besteht (*d*); im vierstimmigen Satze, wenn die Terz hinzutritt, ist gegen die Quartenfolge nichts einzuwenden (*e*):

29 *a* *b* *c* *d* *e*



Von offenen Parallelen reiner Consonanzen gilt alles vom zweistimmigen Satze her schon Bekannte. Ebenso sind verdeckte Parallelen auch im dreistimmigen Contrapunkte zwischen den beiden äusseren Stimmen unter allen Umständen verboten; zwischen der mittleren und einer der beiden äusseren Stimmen, welche eher noch die Unter- als die Oberstimme sein kann, kommen sie jedoch hin und wieder vor und lassen durch höhere Stimmführungsrücksichten sich entschuldigen. Doch wird man jederzeit der Gegen- und Seitenbewegung vor der Parallelbewegung überhaupt, auch wenn sie keine fehlerhaften Fortschreitungen erzeugt, den Vorzug geben, weil das, worauf es im Contrapunkt sehr wesentlich ankommt, die Selbständigkeit des Stimmenganges, in jenen beiden Bewegungsarten am sichersten bewahrt wird. Parallelen in allen drei Stimmen zugleich, sind, ohne fehlerhaft zu sein, auch nur auf eine Art möglich, nämlich als Folge von Sextakkorden (*Falso bordone*, s. daselbst), von der Bellermann (S. 105) bemerkt, dass sie fast nur abwärts-, nicht aber aufwärtssteigend von den Alten angewendet würde (Beisp. 30). Doch soll man eine solche länger andauernde Reihe von Sextakkorden überhaupt vermeiden, denn sie ist weder harmonisch bedeutend noch sind ihre Stimmen melodisch selbständig.

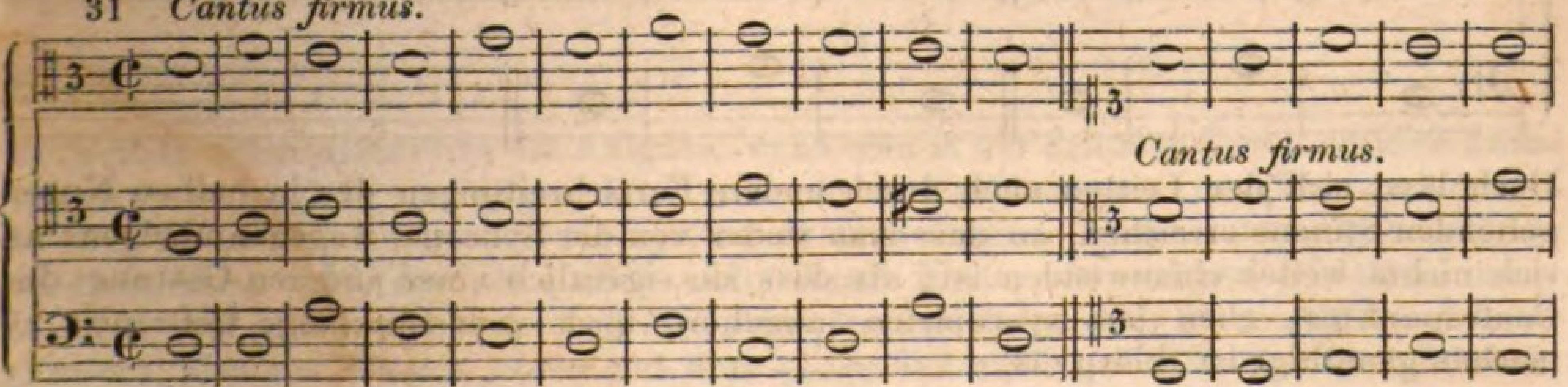
30



gut nicht gut

Cherubini fordert (im angeführten Werke S. 28) mit Recht, dass die Stimmen in wohlberechnetem Abstande von einander sich halten, nicht zu weit von einander sich entfernen sollen; je mehr sie einander sich nähern, desto besser ist die Wirkung, und in Anbetracht dessen, Durchkreuzung derselben auch hin und wieder gestattet. — Dissonanzen mit guten Bindungen kommen wohl im freien Satze, nicht aber im strengen vor, man thut deshalb gut, in den Uebungen ihrer gänzlich sich zu enthalten, indem es nicht schwer werden wird, maassvollen Gebrauch davon zu machen, wenn durch strenge Beobachtung der sachgemässen Regeln ein solider Grund gelegt ist. Bei den Uebungen ist der *Cantus firmus* in alle drei Stimmen nach einander zu legen und in den anderen dagegen zu contrapunktiren; nachstehend ein Beispiel in strenger Schreibart aus Fux, *Grad. ad Parn.*:

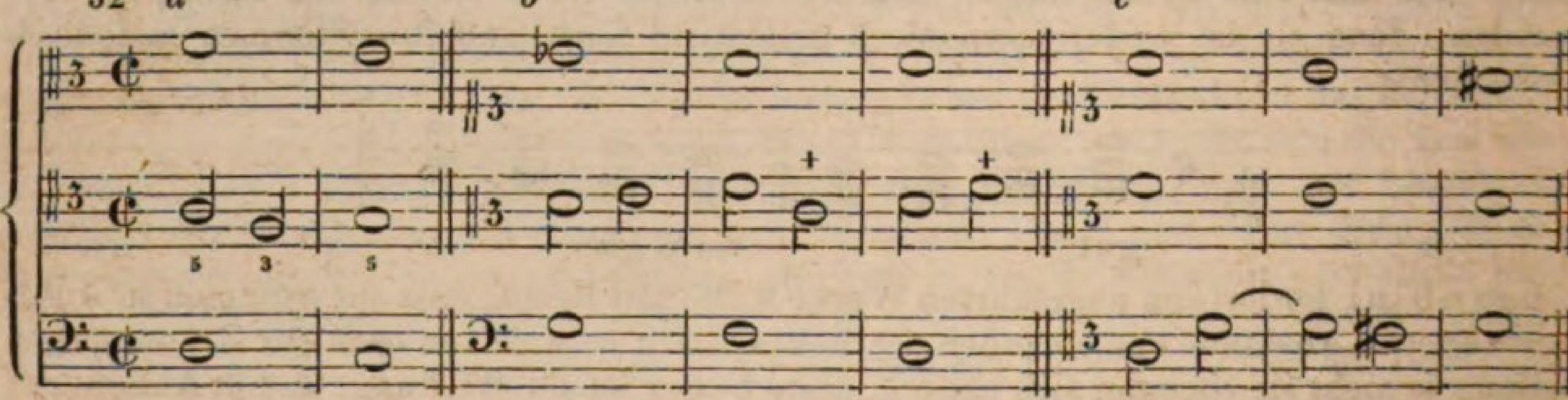
31 *Cantus firmus.*



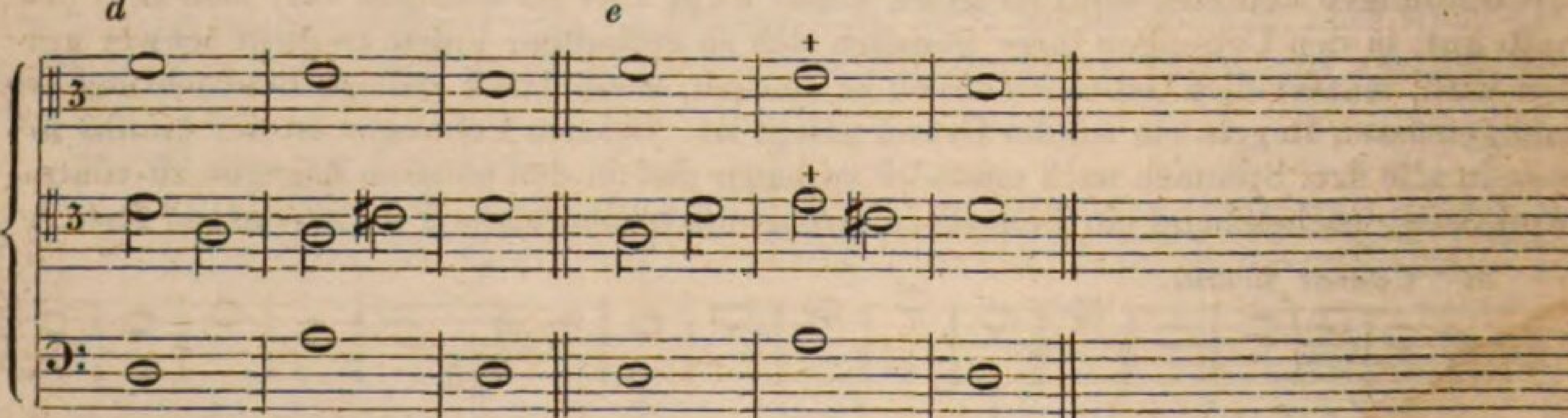


b) Zwei halbe Noten des Contrapunktes gegen eine ganze Note des *Cantus firmus*. Die Bewegung in halben Noten wird durchgehend in einer und derselben Stimme festgehalten, die dritte Stimme geht, eben wie der *Cantus firmus*, in ganzen Noten. Im übrigen ist diese Gattung des dreistimmigen Contrapunktes ganz denselben Regeln unterworfen wie die gleiche des zweistimmigen, ausserdem aber Folgendes zu merken: Es ist gestattet, zwei Parallelen reiner Quinten auf gutem Taktheile zu schreiben, wenn sie durch eine dazwischentretende Terz getrennt sind und nicht von den beiden äusseren, sondern von einer äusseren und der mittleren Stimme gebildet werden (Beisp. 32 *a*); die dritte Stimme verdeckt alsdann die Fehlerhaftigkeit der Fortschreitung einigermaassen. Auf gutem Takttheile soll man einen vollständigen Dreiklang setzen; wird dieses jedoch unmöglich, so soll er wenigstens durch die nachschlagende Note ergänzt werden (*b*). Doch ist diese Ergänzung für die Akkordwirkung immerhin nicht von Belang, wennauch für die Fortschreitung der Stimme; denn das Gehör fasst den Akkord wesentlich so auf, wie er ihm auf dem guten Takttheile geboten wird, und deshalb muss man suchen, ihn sogleich, wenn es irgend angeht, vollständig zu geben. — Um im vorletzten Takte für den Leitton die Bewegung in halben Noten zu erhalten, wird man genöthigt, entweder einen Vorhalt zu machen (*c*), oder einen Ton zweimal anzuschlagen, wenngleich letzteres eigentlich nicht zu billigen ist (*d*); auch ist in diesem Falle das Zusammentreffen zweier Stimmen im Einklange auf gutem Takttheile gestattet (*e*), sonst nicht, wenigstens wenn es irgend sich vermeiden lässt:

32 *a* *b* *c*



d *e*



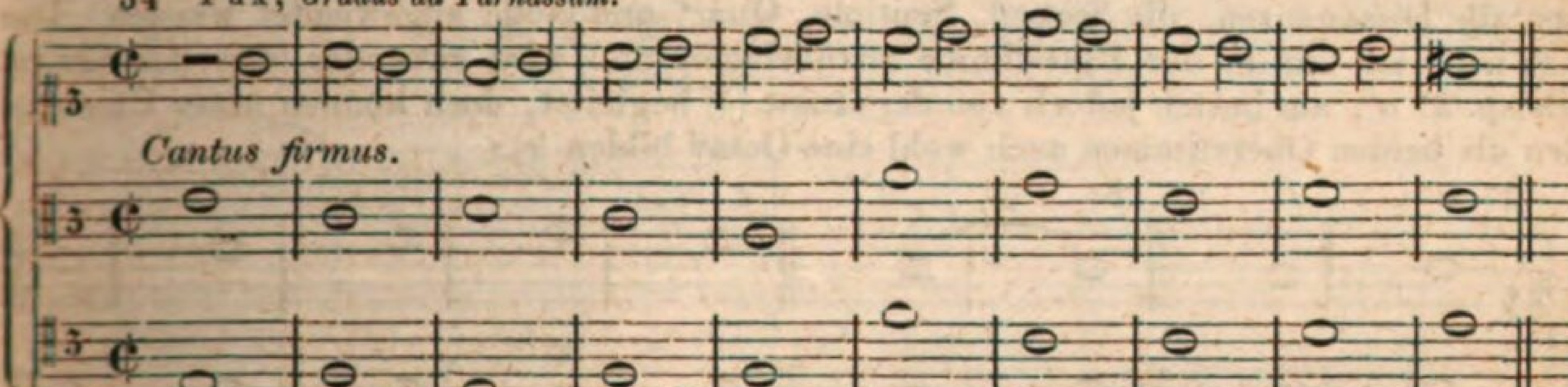
Doch lässt sich der Leitton auch durch andere Fortschreitungen der in halben Noten gehenden Stimme erreichen, so dass man weder von der Syncope (wogegen übrigens an sich nichts weiter einzuwenden ist, als dass sie eigentlich einer anderen Gattung des Contrapunktes, eben dem syncopirten, angehört) noch vom Einklange Gebrauch zu machen genöthigt ist (Beisp. 33):

33 Cherubini.



Indem der *Cantus firmus* in der Ober-, Mittel- oder Unterstimme liegen und eine oder die andere der beiden übrigen Stimmen die Bewegung in halben Noten übernehmen kann, lässt sowohl in dieser wie auch in den folgenden Arten des dreistimmigen Contrapunktes ein *Cantus firmus* eine sechsfache Bearbeitung zu. Da eine vollständige Aufführung von Beispielen den hier gebotenen Raum beiweitem überschreiten würde, möge eines genügen, und im weiteren auf die am Schlusse des Artikels genannten Werke verwiesen werden:

34 Fux, *Gradus ad Parnassum.*



c) Vier Viertelnoten des Contrapunktes gegen eine ganze Note des *Cantus firmus.* Die Viertelbewegung wird nur von einer Stimme geführt, die andere geht gleich dem *Cantus firmus* in ganzen Noten. Die der gleichen Gattung des zweistimmigen Contrapunktes geltenden Regeln haben auch hier dieselbe Berechtigung. Auch hier soll man, soweit möglich, jeden Takt mit einem vollen Akkorde beginnen. Es folge nur ein Beispiel aus Cherubini, *Cours de contrepoint* etc. (S. 35), bei welchem die Figuration in der Mittel-, der *Cantus firmus* in der Oberstimme liegt:

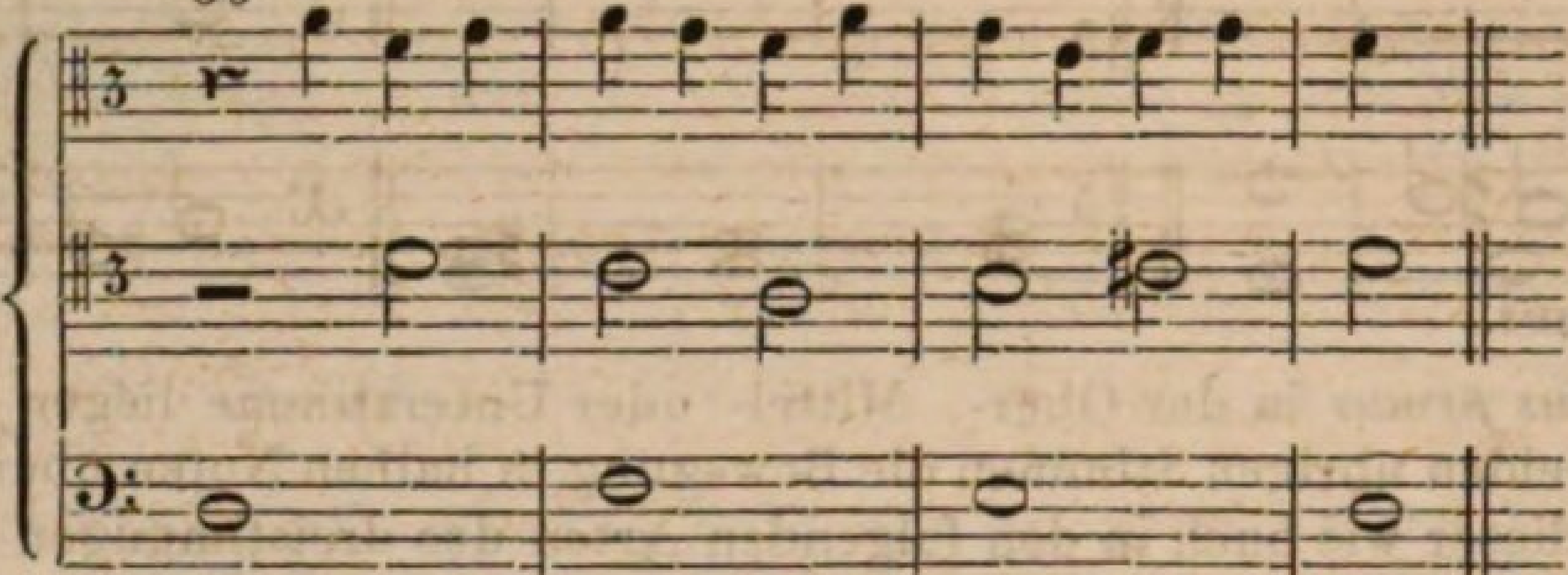
35



Beiweitem schwieriger wird die Aufgabe, wenn man in der dritten Stimme zugleich halbe Noten setzt, so dass also gegen den *Cantus firmus* ein Contrapunkt in Vierteln und ein zweiter in halben Noten sich bewegt, somit jede Stimme ihren selbständigen rhythmischen Gang hat, den sie jedoch nicht durch Noten von anderen Werthen unterbrechen darf. Zu empfehlen ist dabei, dass die drei Stimmen auf verschiedenen Taktgliedern, also der *Cantus firmus* auf dem guten Taktttheile, die Bewegung in Vierteln

auf dem zweiten und die in halben Noten auf dem dritten Viertel, anheben mögen (Beisp. 36).

36



d) Syncopirter Contrapunkt. Die eine Stimme bildet Syncopen, während die andere in ganzen Noten mit dem *Cantus firmus* geht. Die Syncopen selbst sind vom zweistimmigen Satze her bekannt, daher ist nur noch zu wissen, welche Intervalle die dritte Stimme zu bilden habe, wenn auf gutem Takttheile eine Dissonanz steht. Es können alle Dissonanzen, die Secund, Septime, Quart und None angewendet werden. Die Secund ist nur in der Bassstimme anzubringen und wird entweder von der Quart (Beisp. 37 *a*), am besten jedoch von der Quint (*b*) begleitet, doch können unter Umständen die beiden Oberstimmen auch wohl eine Octav bilden (*c*):

37 *a* *b* *c*

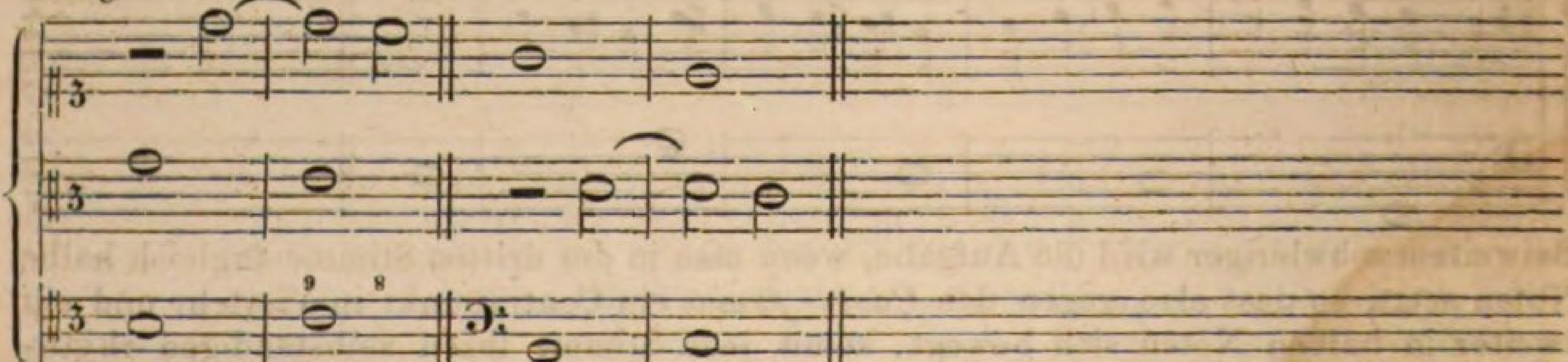


Die Septime kommt nur in einer der beiden Oberstimmen vor, wird von der Terz begleitet und löst sich in die Sext auf (Beisp. 38 *a*). Die Quart dissonirt ebenfalls in einer der beiden Oberstimmen zum Bass, wird am besten von der Quint, doch unter Umständen auch von der Octav oder Sext begleitet und löst sich in die Terz auf (*b c d*). Die None kann in der Ober-, auch in der Mittelstimme liegen, wird von der Terz begleitet und löst sich in die Octav auf (*e*):

38 *a* *b* *c* *d*



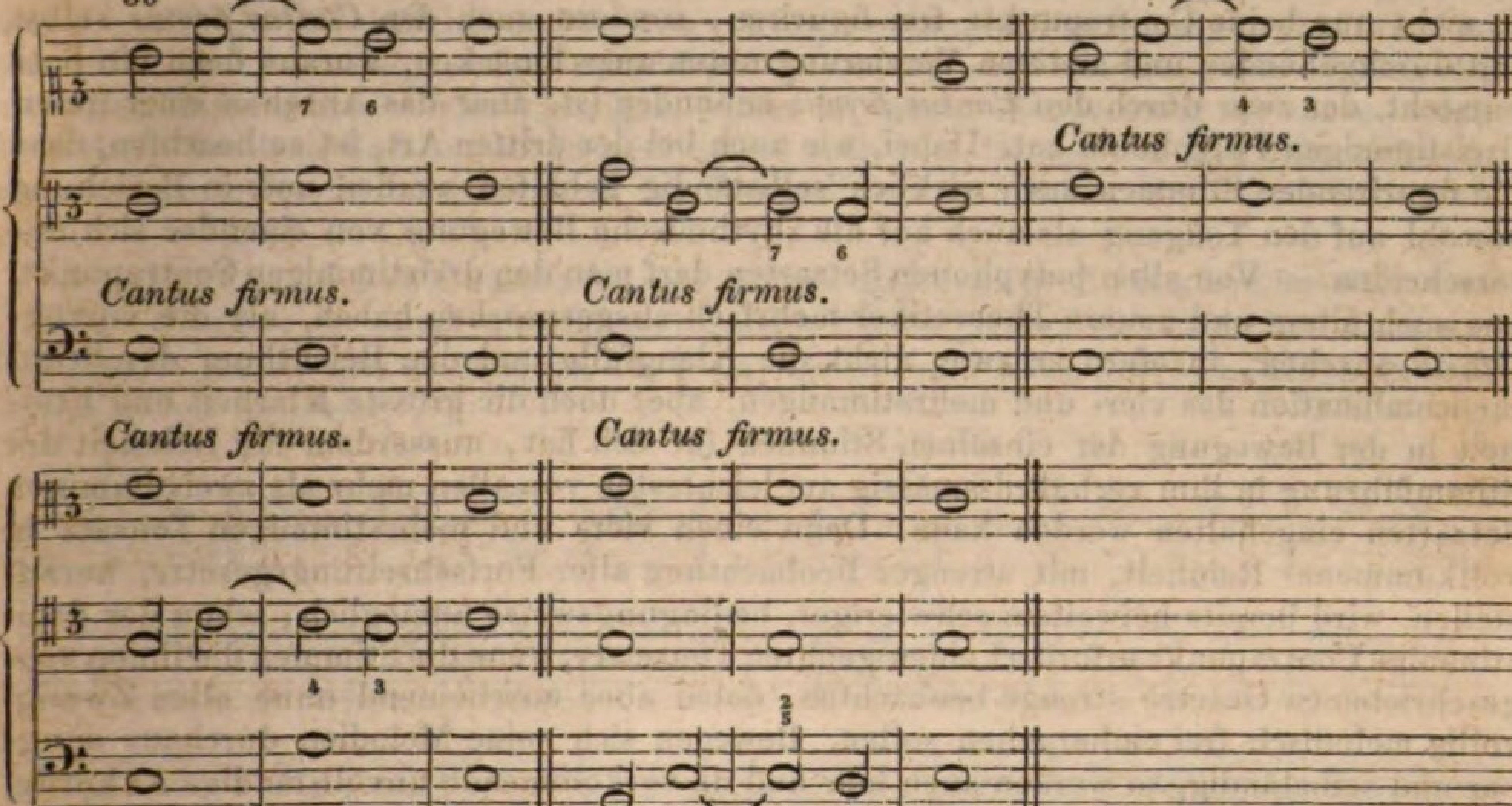
e



Genau genommen sollen die Syncopen den ganzen Satz hindurch ununterbrochen fortgehen, wird es jedoch an einer oder der anderen Stelle unmöglich, eine dissonirende oder eine consonirende einzuführen, so unterbricht man sie durch eine halbe Pause. Der

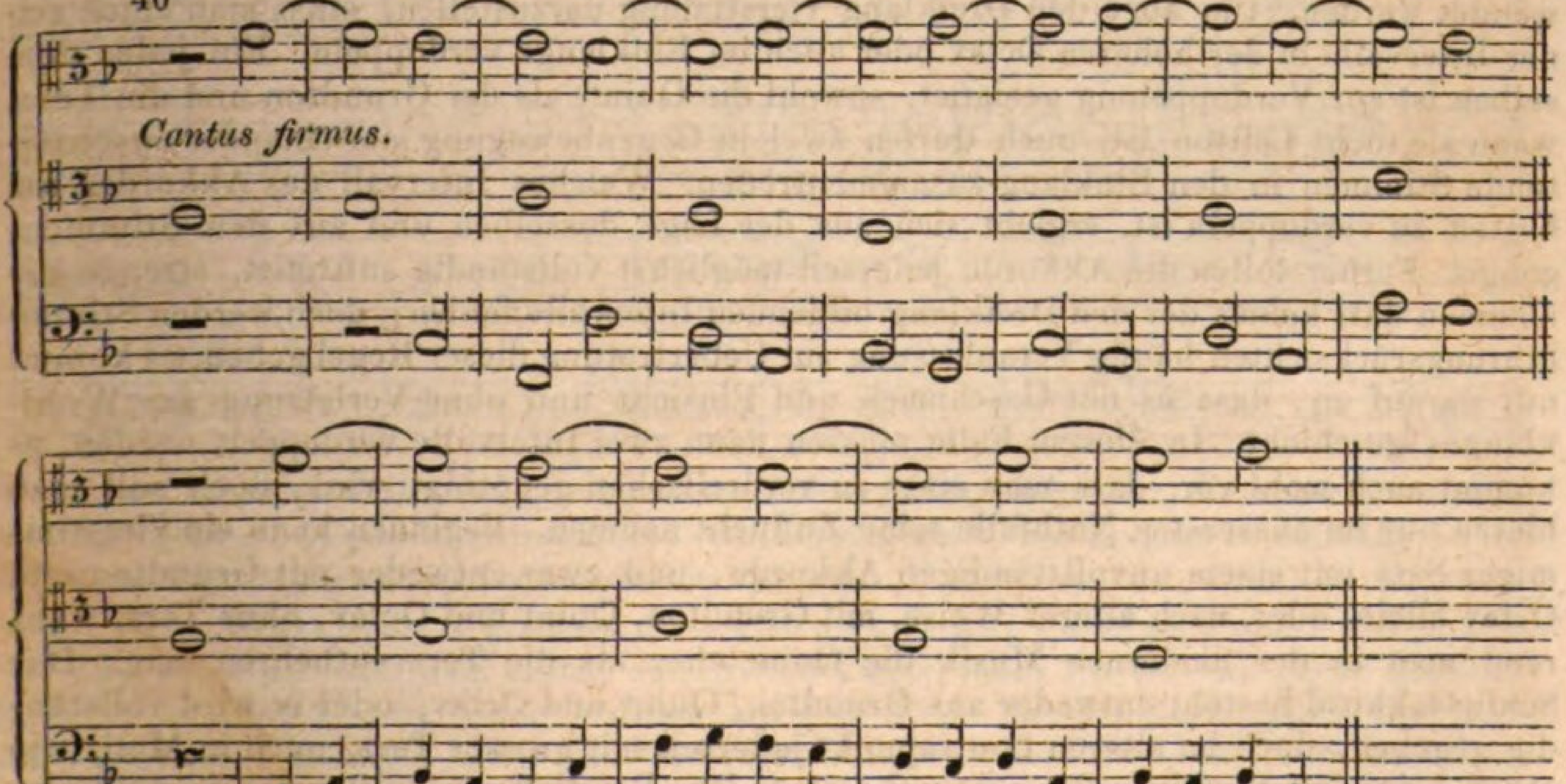
Schluss wird am besten mit der vorgehaltenen Septime (im vorletzten Takte) gemacht, wenn der *Cantus firmus* im Basse stufenweise abwärts in den Grundton geht; mit der Quart, wenn er in der mittleren oder oberen Stimme sich befindet; und mit der Secund, wenn die Syncopen in der Unterstimme liegen:

39



Diese Art des dreistimmigen Satzes lässt sich auch so behandeln, dass gegen den *Cantus firmus* die eine Stimme in Syncopen, die andere in nicht gebundenen halben Noten; oder die eine Stimme in Syncopen und die andere in Viertelnoten contrapunktirt. In dem Art. Vorhalt ist ausführlich erklärt, wie die Unterstimme während der Auflösung des Vorhaltes fortschreiten kann, die Dissonanz also nicht nothwendigerweise auf demselben Basstone und in demselben Akkordverhältnisse, in welchem sie als Dissonanz erscheint, resolviren muss, sondern dass der Bass sowohl innerhalb desselben Akkordes sich fortbewegen (eine Umkehrung betreten), als auch einen solchen Schritt, durch den ein neues Akkordverhältniss sich bildet, thuen darf, während die Dissonanz sich auflöst. Einige Takte mögen hier genügen, die Bewegungsart dieser beiden Gattungen des Contrapunktes zu veranschaulichen:

40



e) Der verzierte Contrapunkt, in Noten von gemischten Zeitwerthen gegen den *Cantus firmus*, unterscheidet sich in Betreff der Regeln nicht von der gleichen Gat-

tung des zweistimmigen Satzes. Doch kann man verschiedene Arten in Anwendung bringen: *α*) Die eine Stimme als selbständige Melodie frei figurirt, die andere mit dem *Cantus firmus* in ganzen Noten gehend; *β*) die eine Stimme frei figurirt, die andere in halben Noten gegen den *Cantus firmus* sich bewegend; *γ*) beide Contrapunkte frei melodisch figurirt gegen den *Cantus firmus* in ganzen Noten; und endlich kann man auch *δ*) nicht nur beide Contrapunkte frei figuriren, sondern auch den *Cantus firmus* selbst mit durchgehenden und anderen Verzierungsnoten ausschmücken, woraus denn ein Satz entsteht, der zwar durch den *Cantus firmus* gebunden ist, aber das Ansehen einer freien dreistimmigen Polyphonie hat. Dabei, wie auch bei der dritten Art, ist zu beachten, dass die figurirenden Stimmen auch wirklich selbständig gehalten werden und in Beziehung sowohl auf den Tongang als auch auf die rhythmische Bewegung von einander sich unterscheiden. — Von allen polyphonen Setzarten darf man den dreistimmigen Contrapunkt, wie auch ältere und neuere Theoretiker mehrfach ausgesprochen haben, als die vorzüglichste ansehen, insofern er zwar nicht die Klangfülle und den Reichthum der Stimmencombination des vier- und mehrstimmigen, aber doch die grösste Klarheit und Freiheit in der Bewegung der einzelnen Stimmen für sich hat, ausserdem die Reinheit der Stimmführung in ihm verhältnissmässig am leichtesten von allen mehr als zweistimmigen Setzarten eingehalten werden kann. Denn einen vier- und mehrstimmigen Tonsatz in vollkommener Reinheit, mit strenger Beobachtung aller Fortschreitungsgesetze, herzustellen, wird bereits beiweitem schwieriger, bedingungsweise unmöglich; schon der dreistimmige Contrapunkt erfordert einen geübten Tonsetzer, wenn die Stimmen die ihnen vorgeschriebenen Gesetze strenge beobachten, dabei aber anscheinend ohne allen Zwang, völlig melodisch frei einhergehen sollen. Bewegen sich seine Melodien durchaus sangbar und selbständig, so werden auch hier und da vorkommende unvollständige Akkorde, vorausgesetzt dass die vorhin aufgestellten Regeln nicht gar zu häufig überschritten werden, weniger fühlbar, wodurch eine der Hauptschwierigkeiten des dreistimmigen Satzes, eben die Herstellung möglichst vieler vollständiger Akkorde, ohne dass die Stimmen zu unmelodischen Sprüngen veranlasst werden, etwas gemindert erscheint. Durchkreuzung der Stimmen wird hier wie auch in den mehrstimmigen Gattungen des Contrapunktes zugelassen, doch weniger gerne gesehen, wenn die einander über- und untersteigenden Stimmen einer und derselben Stimmengattung angehören, also z. B. zwei Soprane oder zwei Alte sind, weil man ihren melodischen Gang alsdann weniger unterscheiden kann, während man solches wohl vermag, wenn etwa ein Alt und ein Tenor oder ein Sopran und ein Alt sich durchkreuzen.

C. **Vierstimmiger Contrapunkt.** In strenger Behandlung des vierstimmigen Contrapunktes sollen nur reine Dreiklänge und deren erste Umkehrung, der Sextakkord, verwendet werden. Um aber den Dreiklang vierstimmig darzustellen, muss man eines seiner Intervalle in der höheren Octav oder auch im Einklange verdoppeln. Ein jedes derselben ist zur Verdoppelung geeignet, sowohl die Quint, als der Grundton und die Terz, wenn sie nicht Leitton ist, auch dürfen zwei in Gegenbewegung auf einander zuschreitende Stimmen in den Einklang zusammentreffen. Welches Intervall des Akkordes am besten zu verdoppeln ist, ergiebt sich aus der Lage desselben und aus dem Stimmengange. Ferner sollen die Akkorde jederzeit möglichst vollständig auftreten, strenge genommen darf keines der den Dreiklang bildenden Intervalle fehlen; doch werden Stimmführungsrücksichten häufig Veranlassung zur Uebertretung dieser Regel geben, es kommt nur darauf an, dass es mit Geschmack und Einsicht und ohne Verletzung des Wohlklanges geschieht. In diesem Falle müssen dann zwei Intervalle verdoppelt werden, es kommt auch wohl vor, dass man eines zu verdreifachen genöthigt wird, doch soll man hierzu nur im äussersten Nothfalle seine Zuflucht nehmen. Beginnen kann ein vierstimmiger Satz mit einem unvollständigen Akkorde, und zwar entweder mit Grundton und Octav allein, oder, nach älterer Weise, mit Grundton, Quint und Octav, ohne Terz, während man in der modernen Musik die Quint eher als die Terz entbehren mag. Der Schlussakkord besteht entweder aus Grundton, Quint und Octav, oder er wird vollständig gegeben, doch im älteren Contrapunkt jederzeit mit grosser Terz, auch in Moll, wie schon beim dreistimmigen Satze vorgekommen ist. Parallelfortschreitungen in vollkom-

menen Consonanzen sind hier wie in den anderen Setzarten verboten, Quinten auch in der Gegenbewegung zwischen den beiden äusseren Stimmen nicht gerne gesehen. In den Mittelstimmen hingegen, und auch in einer äusseren und einer Mittelstimme, darf man wohl mitunter auch in gerader Bewegung zu einer vollkommenen Consonanz, und ferner auch von einer reinen zu einer verminderten Quint (umgekehrt weniger gut) fortschreiten; die verdeckten Parallelen und Folgen von Quinten ungleicher Art sind nicht immer zu vermeiden und in mässiger und verständiger Zulassung auch unschädlich. — Ueber die einzelnen Gattungen des vierstimmigen Satzes ist wenig Neues mehr zu sagen, denn die Regeln des drei- und zweistimmigen haben auch hier im wesentlichen ihre Geltung, nur dass die grössere Schwierigkeit der Behandlung auch mehr Freiheiten nach sich zieht.

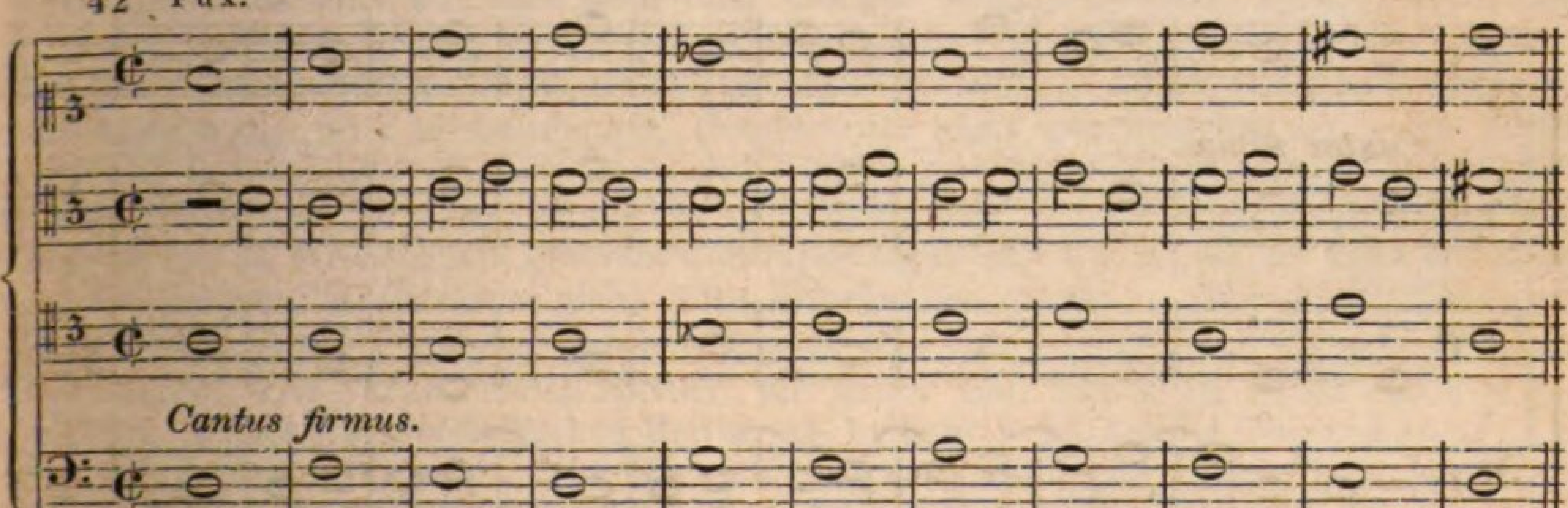
a) Die Noten des Contrapunktes von gleichem Zeitwerthe mit denen des *Cantus firmus*. Der Schüler hat den *Cantus firmus* nach einander in alle vier Stimmen zu legen; hier ein Beispiel aus Fux, *Gradus ad Parnassum* (Tab. XIV), mit dem *Cantus firmus* im Bass:

41



b) Zwei halbe Noten des Contrapunktes gegen eine ganze Note des *Cantus firmus*. Alles übereinstimmend mit den gleichen Gattungen des drei- und zweistimmigen Satzes, nur ist die Schwierigkeit richtiger Lösung dieser Aufgabe hier noch grösser als dort. Der *Cantus firmus* wird nach einander in alle vier Stimmen gelegt, und die Bewegung in halben Noten von den drei übrigen Stimmen nach einander geführt. In folgendem Beispiel liegt er im Bass.

42 Fux.



Man kann, wenn man die Aufgabe in dieser Weise durchgeführt hat, die halbe Bewegung auch an mehrere Stimmen abwechselnd vertheilen, auch, wo es gerade zulässig ist, in mehreren Stimmen gleichzeitig anbringen.

c) Vier Viertelnoten des Contrapunktes gegen eine ganze Note des *Cantus firmus*. Auf dem ersten und dritten Viertel jedes Taktes wird gerne ein vollständiger Akkord gesetzt, doch bedingt der gute Fluss des Stimmenganges, den man hier wie in allen anderen Arten des Contrapunktes in erster Reihe zu berücksichtigen hat, häufige Ausnahmen:

43 Fux.



Nach Vollendung dieser Aufgabe kann man die drei Arten des Contrapunktes auch gemischt verwenden, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen gleichen, einen in halben, und einen in Viertelnoten sich bewegenden Contrapunkt setzen. Ein Beispiel siehe Cherubini S. 42.

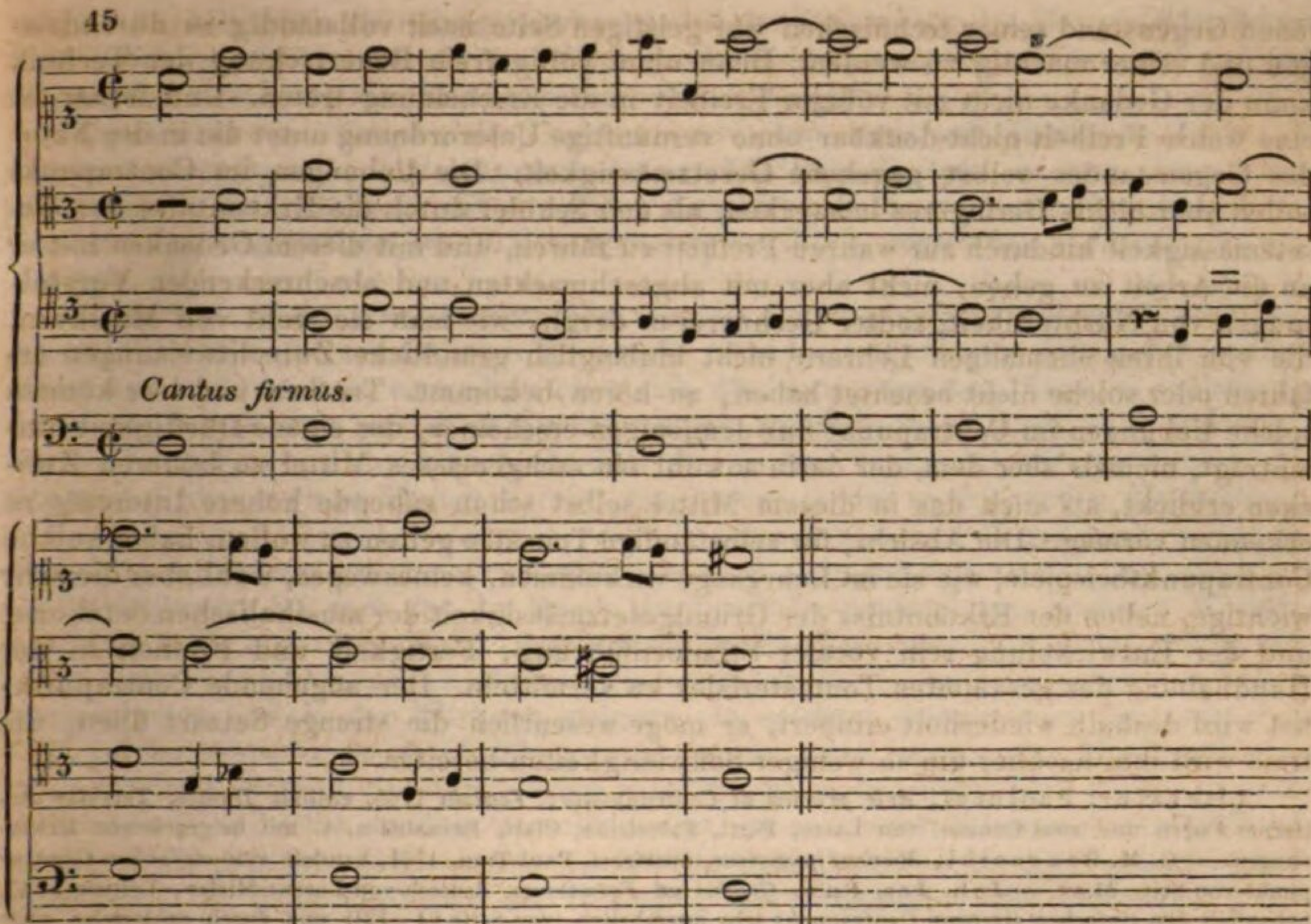
d) Syncopirte Noten und Vorhalte. Der Akkord auf gutem Takttheile, zu welchem die Syncope herübergebunden ist, soll, wenn sie consonirt, sogleich vollständig sein, wenn sie dissonirt, durch ihre Auflösung vollständig werden. In Betreff der anzuwendenden Dissonanzen möge man an die gleichen Arten des zwei- und dreistimmigen Satzes sich erinnern. Es folge ein Beispiel aus Fux, *Grad. ad Parn.*

44



Man darf, wie aus voranstehendem Beispiel ersichtlich, hin und wieder auch in einer anderen Stimme eine ganze Note in zwei halbe theilen, da die Regel, dass die Harmonie zu den Bindungen stets aus ganzen Schlägen bestehen soll, nicht jederzeit so genau beobachtet werden kann.

e) Verzierter Contrapunkt. Gegen einen *Cantus firmus* in ganzen Noten wird ein Contrapunkt in Noten von gemischten Zeitwerthen gesetzt. Neues ist dem über diese Gattung Gegebenen nicht mehr hinzuzufügen, und wie schon beim dreistimmigen Satze bemerkt, kann man, nachdem die Aufgabe in einfacher Weise ausgeführt ist, auch gemischte Noten in den anderen Stimmen anbringen, wofür ein Beispiel aus Cherubini folgen möge:



Die Contrapunkte mit mehr als vier, also mit fünf, sechs, sieben und acht Stimmen, muss man in derselben Weise bearbeiten, wie die voranstehend beschriebenen Gattungen. Hat man den vierstimmigen Satz mit hinlänglicher Freiheit in der Gewalt, so wird die mehrstimmige Setzart keine gerade ausserordentlichen Schwierigkeiten mehr machen, und wenngleich mit der wachsenden Anzahl der Stimmen auch die Ansprüche an die Geschicklichkeit des Tonsetzers sich steigern, so mildert sich doch selbstverständlich die Strenge wenigstens solcher Regeln, die auf verdeckte Fortschreitungen u. dergl. sich beziehen, indem diese bei grösserer Stimmenzahl nicht mehr gehört werden, ausserdem aber genaue Einhaltung aller dem zwei- und dreistimmigen (und schon dem vierstimmigen Satze auch nur noch mehr oder weniger bedingungsweise) geltenden Verbote in vielen Fällen dasjenige, worauf es im Contrapunkt wesentlich ankommt, den schönen und melodischen Stimmenfluss, zum Opfer verlangen würde. Da aber ein vielstimmiger, also etwa sechs- oder achtstimmiger, Contrapunkt nicht unausgesetzt mit voller Stimmenzahl fortarbeitet, sondern zwei- drei- und vierstimmige Gruppen mit der ganzen Masse abwechseln, so treten an solchen zwei- drei- oder vierstimmigen Stellen auch die Gesetze der an Stimmenzahl gleichen Contrapunktgattungen in Kraft. Es kann auf diese mehrstimmigen Setzarten hier nicht näher eingegangen werden. — Von der Nachahmung ist in einem eigenen Aufsatze gehandelt, und über den *Contrappunto ostinato* s. unter Ostinato. Die verschiedenen Namen, mit denen man früher die Arten des Contrapunktes, je nach ihrer melodischen Bewegung, belegte, s. im Artikel Contrapunctus. Von den ersten Anfängen und der Entwickelung mehrstimmiger Setzart ist im Art. Harmonie II einige Nachricht gegeben. Ferner vergl. die Art. Discantus, Organum, Diaphonia. — Für den, der mit ernstlicher Absicht etwas Tüchtiges zu lernen und zu leisten an das Studium der Tonsetzkunst geht, bedarf es kaum einer Hinweisung auf den Nutzen, den fleissiges Ueben aller Gattungen des Contrapunktes gewähren wird. Indem aber ein grosser, oder man kann sagen der grösste Theil der Musikstudirenden geneigt ist, auf ein gar zu häufig doch nur eingebildetes Talent mehr Werth zu legen als auf tüchtige Studien, so möge nur die zwar längst bekannte aber doch nichts weniger als jederzeit beherzigte Erfahrung in Erinnerung gebracht werden, dass eine auch nur bescheidenere Begabung, wenn sie sachgemäss und mit Energie entwickelt wird, einer etwa beiweitem glänzenderen aber vernachlässigten jederzeit den Rang abgelaufen hat. Zu den Kennzeichen eines wirklichen Talentes gehört aber stets das Bestreben, den ergrif-

fenen Gegenstand seiner technischen wie geistigen Seite nach vollständig zu durchdringen und seiner mächtig zu werden. Denn ohne völlig freie Beherrschung der Technik kann der Gedanke nicht mit völliger Freiheit in die Erscheinung treten. Und ferner ist eine wahre Freiheit nicht denkbar ohne vernünftige Unterordnung unter die in der Natur des Gegenstandes selbst gegebene Gesetzmässigkeit. Die Uebungen im Contrapunkt sollen aber nichts Geringeres bezwecken, als den Schüler durch die Erkenntniss der Gesetzmässigkeit hindurch zur wahren Freiheit zu führen, und mit diesem Gedanken hat er an die Arbeit zu gehen, nicht aber mit abgeschmackten und abschreckenden Vorstellungen von Nüchternheit, todter Rechnerei u. dergl., wie man sie wohl von Musikern, die von ihren ehemaligen Lehrern nicht hinlänglich gründliche Zurechtweisungen erfahren oder solche nicht beachtet haben, zu hören bekommt. Trocken und leer können solche Uebungen im Contrapunkt nur demjenigen erscheinen, der eigene Dürftigkeit hineinträgt, niemals aber dem, der darin sowohl ein sachgemässes Mittel zu höheren Zwecken erblickt, als auch das in diesem Mittel selbst schon ruhende höhere Interesse zu erkennen vermag. Die Absicht, für selbständige Tonsätze gelten zu wollen, haben solche Contrapunktbeispiele, wie sie im Lehrgange vorkommen, keinesweges, wohl aber die sehr wichtige, neben der Erkenntniss der Grundgesetzmässigkeit der musikalischen Setzkunst und der Entwickelung rein vocaler Stimmenführung, Fertigkeit und Freiheit in der Handhabung des gesammten Tonmateriales zu vermitteln. Der angehende Contrapunktist wird deshalb wiederholt erinnert, er möge wesentlich die strenge Setzart üben, die freie wird ihm nachher um so weniger Schwierigkeiten bereiten.

Literatur: Paolucci, *Arte pratica di Contrappunto*, *Venezia* 1765, enthält Duette, Terzette etc. (ferner Fugen und zwei Canons) von Lasso, Perti, Palestrina, Clari, Bernabei u. A. mit beigegebenen Erklärungen. — G. M. Bononcini, *Musicus practicus*, Stuttgart, Paul Treu, 1701, handelt vom einfachen Contrapunkt von Seite 24 an. — Joh. Jos. Fux, *Gradus ad Parnassum*, deutsch von Lorenz Mizler, Leipzig 1742, behandelt den einfachen strengen Contrapunkt sehr ausführlich (von Seite 64—121) und durch zahlreiche gute Beispiele erläutert, den nach ihm auch heute noch gebräuchlichen Lehrgang verfolgend. — Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, 1774—1779, nach Fux bekanntlich das bedeutendste Werk über Contrapunkt. — L. Cherubini, *Cours de Contrepoint*, deutsch (mit beigedrucktem französischem Texte) von Franz Stöpel, Leipzig, Kistner (ohne Jahr), lehrt den einfachen Contrapunkt (S. 4—60) nach den strengen Satzregeln und den Grundsätzen reiner Vocalität, aber dem modernen Tonsysteme folgend. — A. André, Lehrbuch der Tonsetzkunst Bd. I. Abtheil. 2. — Heinrich Bellermann, der Contrapunkt, Berlin 1862, befolgt denselben Lehrgang wie Fux und Cherubini, hauptsächlich an Fux sich anschliessend; von allen neueren Theoretikern den Gegenstand am gründlichsten, und zwar nach den Regeln der alten Meister, behandelnd (von S. 59—166), giebt der Verfasser viele gute Beispiele in den alten Tonarten, theils von eigener Arbeit, theils aus Fux entnommen und mitunter verbessert. — S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, herausgeg. von Bernh. Scholz, Berlin 1859, behandelt den einfachen Contrapunkt (S. 1—37) kurz und leicht fasslich in strenger und freier Schreibart, bietet aber nur in Bezug auf die letztere nach dem Studium der vorhergenannten Werke einzelnes Neue dar.

Contrapunktisch gearbeitet, nennt man, zum Unterschiede von Tonsätzen in freier, ungebundener, homophoner oder überwiegend harmonischer Schreibart, solche Tonsätze, in denen fugenmässige oder gebundene Schreibart vorherrscht, doppelter Contrapunkt, Imitation, künstliche thematische Arbeit, überhaupt die Mittel künstlicher Stimmenverbindung vorzugsweise in Anwendung gekommen sind.

Contrapunktist. Es liegt in der Natur der Sache, einen Unterschied zu machen zwischen Contrapunktisten und Componisten, obgleich man gemeiniglich den einen im anderen voraussetzt. Der eigentliche Gegenstand des Contrapunktisten ist grammatikalische und schulgerechte Combination der Töne, und seine Hauptaufgabe geht auf Correctheit der Kunstproducte. Der Gegenstand des Componisten hingegen ist wesentlich ästhetische Wirkung seiner Tonverbindungen. Contrapunktist und Componist stehen daher im Fache der Tonkunst in eben dem Verhältnisse zu einander, wie z. B. Grammatiker und Dichter in der Literatur. So wenig es eine Folge ist, dass der Kenner einer Sprache auch zugleich Dichter sei, ebensowenig folgt, dass der Contrapunktist auch zugleich Componist sein müsse. Ganz anders aber muss es sich verhalten, wenn man die Sache umkehrt, das heisst, der Componist muss nothwendig zugleich Contrapunktist sein, weil kein Kunstwerk ohne Correctheit bei Kennern sich behaupten kann. Niemand würde, um das vorhergehende Gleichniss beizubehalten, denjenigen als fertigen Dichter anerkennen, der des richtigen Gebrauches seiner Sprache nicht mächtig ist. Fehler in der Sprache, sowohl des Verstandes als der Empfindungen, verursachen bei Kunstwerken entweder Undeutlichkeit und Verwirrung, oder sie beleidigen das Gefühl des Kenners,

weil sie das allgemein als richtig Anerkannte bei der Verbindung des Materials der Kunst nicht befolgen, die Vorstellung vom Genusse des Kunstproductes ableiten und auf den Mangel der Befolgung des Richtigen aufmerksam machen.

Contrario (*sc. Tempo*), der Gegensatz zwischen Arsis und Thesis im Takte; *in contrario tempore*, auf entgegengesetzter Taktzeit; *Imitatio in contr. temp.*, eine Nachahmung deren *Risposta* auf accentloser Taktzeit anhebt, wenn die *Proposta* auf accentuirter vorangegangen ist, und umgekehrt. — *Motus contrarius*, s. Gegenbewegung.

Contrast, Gegensatz; eine Wirkung, die aus vergleichender Gegenüberstellung zweier, hinsichts characteristischer Merkmale einander unähnlichen Dinge hervorgeht. Er ist von zweierlei Art; entweder stehen sich die contrastirenden Dinge so vollständig fremd gegenüber, dass irgend ein Zusammenhang zwischen ihnen nicht aufzufinden ist; oder es ist ungeachtet der Verschiedenheit eine innere Verwandtschaft vorhanden, der Contrast geht aus einer Einheit hervor, beruht nur in der abweichenden Erscheinung, wie z. B. in einem Gefühle, ohne dass dieses seinen Inhalt und Gegenstand verändert, Freude und Schmerz mit einander wechseln können. Dieser verwandte oder einheitliche Gegensatz ist auch für die Musik ein Darstellungsmittel von höchster Wichtigkeit, indem die auf solche Weise contrastirenden Empfindungen und Tongedanken einander nicht nur nicht verneinen oder aufheben, sondern im Gegentheile ergänzen, erhellen, verdeutlichen und in der Wirkung steigern. In solchem einheitlichen Contraste steht z. B. im Sonatensatze das zweite Thema zum ersten; jenes ist nur eine Modification, so zu sagen die Kehrseite, des durch dieses angeschlagenen Grundgefühles, welche dasselbe nicht etwa unterdrückt, sondern vervollständigt, um so anschaulicher und verständlicher macht, in ein deutliches Licht setzt. An Mitteln zum Contraste ist die Tonkunst ungemein reich; es giebt Contraste der Bewegung des Tonganges, der Zeitmessung und Rhythmik, der dynamischen Stärkegrade, der Klangfarben, der Ein- und Vielstimmigkeit, der Massen; die Möglichkeit contrastirender Tongestaltungen im Grossen und Ganzen ist so unerschöpflich, wie die künstlerische Bildkraft überhaupt. Der Tonsetzer muss aber ein sehr gesundes und gebildetes Gefühl besitzen, um bei Verwendung dieses für die Mannigfaltigkeit im Kunstwerke sehr bedeutenden Darstellungsmittels, das Richtige zu treffen und die Grenzen einzuhalten, über welche hinaus es seiner Bestimmung entgegenwirkt, indem es zum äusserlichen Effect wird und keineswegs zur Anschaulichkeit beiträgt, sondern Zerrissenheit, Verwirrung und Unverständlichkeit nach sich zieht.

Contrasubject. *a*) Das Nebenthema in Doppelfugen und Fugen mit mehreren Themen, zum Unterschiede vom Hauptthema, welches Subject oder Hauptsubject heisst. In eigentlichen Doppelfugen werden die Contrasubjecte, ähnlich dem Hauptsubject, selbständig durchgeführt und nachher mit dem Hauptsubject zusammengebracht; in Fugen mit mehreren Subjecten treten sie gleich von vorne herein mit dem Hauptsubject auf, ohne jedoch selbständig verarbeitet zu werden. Subject und Contrasubjecte bilden nur einen Tongedanken, sind eine Auseinanderlegung desselben in verschiedene melodische Sätze, welche gemeinhin an Character und Tonbewegung in einem einheitlichen Contraste zu einander stehen, eines das andere erhellend. S. Fuge D II e. — *b*) Hin und wieder der Gegensatz in der Fuge, wenn er ein fester oder gleichbleibender ist, d. h. den ganzen Fugensatz hindurch beibehalten wird; den freien oder wechselnden Gegensatz kann man nicht gut ein Subject nennen, weil er keine Bedeutung als solches gewinnt. S. Fuge A c. — *c*) Zuweilen auch im doppelten und einfachen Contrapunkt die gegen den *Cantus firmus* contrapunktirende Melodie, also der Contrapunkt selbst, als Gegenstimme des *Cantus firmus*.

Contraviolon, s. Contrabass.

Con variazioni, mit Veränderungen; s. Variation.

Convenientia, *signum convenientiae*, die Fermate; s. daselbst.

Con vivezza, Vortragsbez., mit Lebhaftigkeit.

Con zelo, Vortragsbez., mit Eifer.

Coppel, in der Orgel, s. Orgel I D d.

Coppeldone, Halbprincipal, Tubal, die Octav in der Orgel.

Coppelflöte, bei den Niederländern (Adlung) das Gemshorn; s. daselbst.

Coppeloctav, dasselbe wie Coppeldone, Octavregister in alten Orgeln.

Copula, *a*) die Koppel in der Orgel; — *b*) eine seltene Orgelstimme von 8 Fuss, auch Grosshohlflöte genannt.

Copulation der Verhältnisse, s. Verbindung der Verhältnisse.

Cor de chasse, das Jagd- oder Waldhorn; s. Horn.

Coriphaeus, s. Koryphaeus.

Cormorne (*cor*, Horn; *morne*, dunkel, still), *Cromorne*, *Chormorne*, ist zuweilen gleichbedeutend mit Fagott (*Basse de Cromorne*), mitunter wird aber auch das Krummhorn (dessen Name wahrscheinlich aus *Cromorne* entstanden ist) so benannt. In der Orgel kommt es als Rohrwerk von sanfter und stiller Intonation vor.

Cornamusa. *a*) Ein altes schon lange gänzlich verschwundenes Holzblasinstrument, mit einfacher gerader Röhre gleich den *Bassanelli*, am unteren Ende gedeckt, jedoch an den Seiten herum mit einigen Resonanzlöchern versehen. Es hatte acht Tonlöcher, zwei für die Daumen und sechs für die übrigen Finger, aber keine Klappen. Sein Tonumfang betrug nur eine None. Intonirt wurde es mittels eines Rohres, welches jedoch nicht unmittelbar mit dem Munde berührt, sondern in einer Kapsel mit Mundloch steckend, durch den in dieselbe hineingeblasenen Wind zum Ansprechen gebracht wurde, ähnlich dem der Schalmey und des Krummhorns. Letzterem soll die *Cornamusa* auch an Klang sehr nahe verwandt, nur stiller und sanfter gewesen sein. Man hatte fünf hinsichts der Dimension verschiedene Arten: eine für Bass mit dem Umfange von F-g; zwei für Tenor von B-c_1 und c-d_1; eine für Alt von d-e_1, und eine für Discant von b-c_2. — *b*) Italienischer Name der Sackpfeife, s. daselbst.

Cornamuto torto, *Storto*, auch *Lituus*, ital. Name des Krummhorns. S. daselbst.

Cornet à pistons, *à cylindres*. Ein Blechinstrument, Trompetenart mit 3 Ventilen, an Rohr etwas kürzer aber an Mensur weiter als die gewöhnliche Trompete. Der Umfang beträgt zwei Octaven und zwei bis drei Töne, von fis bis b_2 chromatisch, doch sind die drei höchsten Töne schwierig, die drei oder vier tiefsten nur auf den hohen Stimmungen ausführbar. Ausserdem ist noch das kleine c vorhanden. Die besten und gebräuchlichsten Stimmungen sind die in As, A und B; die höchste in C ist hart. Der Klang ist wegen der weiteren Mensur des Rohres nicht so schmetternd als bei der Trompete, sondern eher etwas hornartig, aber platt und gemein.

Cornet d'Echo, *Cornet séparé*, ein namentlich in französischen Orgeln häufig als Echowerk dienender Cornet, der in einem im Hintergrunde der Orgel angebrachten Kasten befindlich ist, daher sein Klang aus weiter Ferne zu kommen scheint. Gewöhnlich hat er für sich ein eigenes Clavier. Ueber die Echowerke und die damit verbundene Crescendovorrichtung, s. Echo, Echowerk.

Cornettino, ein kleiner Quartzinken, mit einem Umfange von d_1 - d_3.

Cornetto. *a*) Ein altes Holzblasinstrument, der Zinken, s. daselbst. — *b*) Zwei Orgelstimmen verschiedener Gattung; 1) ein kleines Pedalrohrwerk, auch Spitz genannt, von blökendem Klange, zu 4 und 2 Fuss (veraltet); und 2) ein weit mensurirtes offenes gemischtes Flötenwerk von rohrwerk- oder hornartigem Klange, dem letzten Viertel des 17. Jahrh. angehörende französische Erfindung. Am häufigsten ist der Cornet 5- oder 3fach; die Chöre des fünffachen gehören dem 8- 4- 3- 2- und 1-Fusston an, und heissen auf c_1 : c_1 (gedeckt), c_2 g_2 c_3 e_3 (offen); die Chöre des dreifachen sind aus 4- 3- 1-Fuss genommen, bestehen auf c_1 aus c_2 g_2 e_2, c_1 g_1 e_2 oder aus den letzten drei Intervallen des fünffachen Cornet, indem dessen zwei tiefsten Reihen fortbleiben. Er geht nicht durch die ganze Claviatur, sondern meist nur von c_1 aufwärts, aber ohne zu repetiren; für die tiefen Octaven des Clavieres ist er nicht geeignet, weil seine grossen Chöre viel Wind verbrauchen und nicht mehr zu einem Tone verschmelzen. Ist er gut gearbeitet, so hat er auf die Deutlichkeit des vollen Werkes den grössten Einfluss, ist auch bei geeigneter Intonation zur Melodieführung im Choral sehr brauchbar. Auch im Pedal kommt er unter dem Namen Cornetbass vor.

Cornetto diritto, gerader Zinken, dessen Mundstück aufgesetzt wurde. *Cornetto curvo*, krummer Zinken.

Cornetto muto, stiller Zinken, eine veraltete Art des geraden Zinken von sanfter Intonation, mit gleich an das Rohr gedrehtem Mundstück.

Cornetto torto, *Cornon*, eine Zinkenart, die um eine Quint tiefer geht als der gewöhnliche Zinken, aber gleichfalls 15 Töne im Umfange hat. Sein Rohr ist stark (wie ein S) gebogen, der Klang hornartig.

Cornetstimmung, Cornetton, bei den alten Orgeln, s. Chorton.

Corno, das Horn.

Corno bassetto, s. Bassethorn.

Corno cromatico, Ventilhorn.

Corno da caccia, *Cornetto da caccia, Cor de chasse, Corn parforce, Corne sylvestre*, das Jagd- oder Waldhorn, s. Horn.

Corno inglese, s. Englisch Horn.

Coro, s. Chor.

Coro favorito, s. Chorus recitativus.

Coro mutato. Nach Prätorius (*Synt.* III. 127) Meinung, in mehrchörigen Sätzen entweder ein mit einem anderen abwechselnder; oder ein mit anderen Stimmen als der Hauptchor besetzter; oder (von *mutus*, still, sanft) ein nur mit wenigen Stimmen besetzter, daher dem *Coro pieno* gegenüber sanfter und stiller Chor.

Corona, *a*) italienische Benennung der Fermate (s. daselbst); davon auch *b*) der Orgelpunkt (s. daselbst) als angehaltener Bass oder Cadenz über einem angehaltenen Basse.

Coro palchetto, *Chorus extraordinarius*, der bei grossen Musiken in die anderen Chöre verstärkend miteinfallende Capellchor; *palchetto* genannt von dem Gerüste, auf dem er, von den anderen Chören etwas getrennt und etwas mehr erhöht, aufgestellt zu werden pflegte.

Coro spezzato. Ein Tonstück für zwei, drei und mehr Chöre, die an verschiedenen Orten der Kirche aufgestellt, meistentheils mit einander abwechseln, mitunter aber auch zusammenwirken. Zarlino, *Opere* I. 346.

Correpetiteur, Correpetitor, heisst an Theatern derjenige Tonkünstler, der den Sängern die Opernrollen einstudirt und sie mit ihnen wiederholt, ebenso bei den Balleten die Tänzer in das richtige Einvernehmen zu der begleitenden Musik setzt.

Corthol, Korthol, Doppelcorthol und Singelcorthol, Arten des alten Fagott oder Dolcian. S. Dolcian.

Cottage, Semi-Cottage, s. Pianoforte (Schluss des Artikels).

Coulé, die von uns Schleifer (s. daselbst) genannte Spielmanier.

Country-dances, englische Tänze, s. Angloisen, a.

Coupiren, abkürzen; *a*) Abkürzung eines Satzes im Vortrage; *b*) Abstossen der Noten, s. Staccato.

Couplet. *a*) Allgemein genommen, jede Strophe eines Liedes, die nach der Melodie der ersten Strophe gesungen wird. Daher auch *b*) die in Singspielen eingelegten liedartigen Gesänge satyrisch-pointirten und auf irgend welche Zeitereignisse und Zustände bezüglichen Inhalts, deren Strophen alle nach einer Melodie, und zwar gewöhnlich nach einer bekannten Volks- oder Tanzmelodie gehen. Geschickte Komiker pflegen gemeinhin einen guten Vorrath von solchen Couplets zu haben, auch wohl dergleichen zu improvisiren; geschieht letzteres auch nicht, so soll der Vortrag dieser Gesänge doch immer den Anstrich von durch die Situation herbeigerufenen guten Einfällen haben. *c*) Gewisse melodische Auszierungen und Veränderungen der Hauptmelodie, eine Art Variationen; auch die verschiedenen Contrapunkte in der Chaconne und dem Passacaglio. *d*) In mehrstrophigen Compositionen die Nebenmelodien, welche zwischen die Wiederholungen der Hauptmelodie treten; z. B. die Zwischensätze im Rondo.

Courante oder Corrente, eine ältere, sowohl zum Tanzen selbst, als auch zum Singen und Spielen auf der Laute, Geige und dem Clavier ehedem gebräuchlich gewesene, »laufende lebhafte« Tanzmelodie. »Die Leidenschafft oder Gemüthsbewegung, so in einer rechten *courante* vorgestellet wird, ist die süsse Hoffnung. Denn es findet sich was hertzhafftes, was verlangendes und was freudiges darin; lauter Stücke, daraus alle Hoffnung zusammengesetzet wird« (Mattheson, Kern melod. Wissensch. S. 120). Sie steht im $^3/_2$ oder $^3/_4$ Takt, mit einer kurzen Note als Aufschlag beginnend, und enthält zwei Wiederholungstheile. War sie zum Singen bestimmt, so wurde die Melodie einfach und ungebrochen gehalten, für Clavier waren ihr wie auch der Tanzcourante

mehr Freiheiten gestattet, »auf der Geige aber hat sie fast keine Schranken, sondern sucht ihren Namen tüchtig, mit immerwährendem Lauffen, zu behaupten; doch so, dass es lieblich und zärtlich zugehe«. In Frankreich war sie für die Laute sehr beliebt, »die Teutschen machen die Couranten vor's Clavier; die Italiäner vor die *Violons*; die Frantzosen aber vor's Tantzen am besten, also, dass ein so grosser Unterscheid unter Couranten ist, als zwischen Händen und Füssen« (I. Orchester, S. 186). In den Suiten nahm sie die zweite Stelle, nach der Allemande und vor der Sarabande ein, und verlangt einen ernsthaften, mehr gestossenen als geschleiften Vortrag.

Cradias, bei den alten Griechen ein zum theatralischen Gebrauche bestimmter Nomos für die Flöten.

Credo, der dritte Satz in der Messe. S. Missa.

Crembalum, Brummeisen, s. Maultrommel.

Crepitaculum, s. Tintinnabulum.

Crescendo. *a*) Vortragsbez., wachsend, an Klangstärke nämlich; abgekürzt *cresc.*, ebenso häufig durch das Zeichen $<$ ausgedrückt. S. Vortragsbezeichnungen, Vortrag. — Zuweilen kommt das Wort auch als Bezeichnung zunehmender Geschwindigkeit des *Tempo* vor; *il tempo crescendo*, gleichbedeutend mit *accelerando*. Die Zeichen des *Cresc.*, *Dimin.*, *p* und *f* scheinen in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. aufgekommen zu sein; Burney rühmt Madrigale von Mazzocchi 1638, wegen dieser als neu darin vorkommenden Zeichen. In der Instrumentalmusik ausgebildet und mit grosser Wirkung verwendet wurde das *cresc.* und *dimin.* erst von der Manheimer Capelle (s. daselbst und Burney's Reisen II. 74), um Mitte des 18. Jahrh. —— *b*) Zwei Arten Fortepiano's von Bauer in Berlin 1786 erfunden. Die erste, von Pyramidenform, hatte 3 Pedale, mittels deren 8 Arten Klangveränderungen hervorgebracht werden konnten, ausserdem eine Verschiebung für Transpositionen um 1 und 2 Töne höher. Die zweite, *Royal Crescendo*, war der Gestalt nach ein kleines Clavier mit Hämmerchen, Umfang von C-f_3, von c_1-f_3 mit sanft intonirten Flöten; ausserdem liess es sich sechsmal verändern. —— *c*) In der Orgel, s. Schweller (Dach- und Jalousieschweller), Echo. — Ferner eine Einrichtung an einer Orgel in der Johanniskirche zu Gouda, 1736 von Jean Moreau erbaut. Waren alle drei Manuale derselben gekoppelt und drückte man die Tasten des Hauptwerkes etwa nur um die Dicke eines Thalers nieder, so sprach das Hauptwerk allein an, drückte man sie tiefer herunter, so erklang das Oberwerk mit, und wenn am tiefsten, so erklangen alle drei Manuale, so dass man eine Art *Crescendo* und *Diminuendo* herausbringen konnte. Natürlich setzte die Spielart sehr viele Uebung voraus.

Creticus (*Amphimacer*), metrischer Fuss aus einer Kürze zwischen zwei Längen (- ⌣ -) bestehend. S. Metrum II *b* 8.

Cribrum, Sieb, *polystomaticum* (bei Kircher), das Fundamentalbrett in der Orgelwindlade. S. Orgel I C d.

Croche (franz.), die Achtelnote; *double croche*, Sechszehntel; *triple croche*, Zweiunddreissigtheil.

Croma, *chroma* (ital.), *croche* (franz.), die Achtelnote. In älteren Werken findet man das Wort oft Achtelnotengruppen beigesetzt, die, auf demselben Tone liegend, aus Zergliederung grösserer Noten entstanden, aber in der Notenschrift abbrevirt sind. *Semicroma* (*double croche*), die Sechszehntel-, *Bis croma* (*triple croche*), die Zweiunddreissigtheilnote.

Cromette, der Krummbügel an Blechinstrumenten.

Cromorne, s. Cormorne.

Crotalum, *Krotalon*, ein Klapperinstrument der Griechen und Römer, über welches verschiedene Angaben sich finden. Nach einigen bestand es aus zwei oder auch aus mehreren mittels einer Handhabe verbundenen Metallstücken, nach anderen aus Rohr, Holz oder Thon. Bonanni (*Gab. arm. Pl.* 85) stellt es als ein Dreieck mit Querstäben und daran aufgezogenen Ringen dar. Manche verwechseln es mit den Cymbeln (vergl. Walther; Forkel, Gesch. d. M. I. 420), so auch La Borde (*Essai* etc. I. 234), der es als zwei beckenartig geformte Platten, welche mit beiden Händen erfasst und an einander geschlagen werden, abbildet; dies sind aber Cymbeln. Es wurde beim Tanze zur Markirung des Rhythmus, und zwar meist von Weibern (*Crotalistae*), geschlagen oder

geschüttelt. — Bonanni (a. a. O. Pl. 89) bildet auch ein bei orientalischen Völkern gebräuchliches *Crotalon* ab, aus einem an einem langen Stabe befestigten Schellenringe bestehend. Die Hirten in Norddeutschland bedienen sich eines ähnlichen Schellenstabes.

Crucifixus, ein Theil des *Credo;* s. Missa.

Crusithyros, bei den alten Griechen ein Lied, welches man unter Begleitung von Flöten tanzend sang.

Crwth, *Crowde, Chrotta, Rotta.* Ursprünglich Benennung eines keltischen, in Gallien und Britannien einheimischen Saiteninstrumentes, welches Aehnlichkeit mit unserer Cither gehabt haben soll. In späterer Zeit aber hat man den Namen auch auf neuere Saiten- und selbst Bogeninstrumente übertragen. Vergl. Zamminer, die Musik S. 388.

C-Schlüssel, das Schlüsselzeichen des eingestrichenen *c*, durch dessen Stellung auf dem Liniensystem angezeigt wird, auf welche Linie das eingestrichene *c* zu stehen kommen soll. In älterer Zeit bediente man sich des C-Schlüssels je nach höherer oder tieferer Lage des Gesanges auf allen fünf Linien, heutzutage kommt er nur noch auf der 1. 3. und 4. vor. Das Nähere s. Notenschrift B, Beisp. 3, 5, 6, 7, 9.

C-sol-fa, **C-fa-ut** und

C-sol-fa-ut, Solmisationsnamen des Tones *C* im alten System der Hexachorde. Trat der Ton *C* in einem Hexach. dur. auf, so hiess er, als 4. Stufe desselben, *fa;* im Hexach. moll. als 5. Stufe *sol;* und im Hexach. nat. als 1. Stufe *ut.* Das *C acutum* (unser c_1) kam im III. Hexach. moll., im IV. dur., und im V. nat. vor, erhielt daher alle drei Silben, mit denen es in diesen drei Hexachorden benannt wurde, hiess demnach *C-sol-fa-ut.* Das *C grave*, unser kleines *c*, kam nur im I. Hexach. dur. und im II. nat. vor, erhielt demnach die Benennung *C-fa-ut.* Und das *C excellens*, unser c_2, trat im VI. Hexach. moll. und im VII. dur. auf, wurde demnach mit dem Namen *C-sol-fa* belegt. Näheres hierüber im Artikel Solmisation, Tabelle Beisp. 4. — Ehedem bezeichnete man mit den Silben *C-sol-fa-ut* des *c acutum* auch den C-Schlüssel. — In der neueren Solmisation der Franzosen und Italiener, in welcher Mutation der Silben nicht mehr stattfindet (s. Notenschrift C 1 b), wird der Ton *c* stets mit *ut* benannt, statt dessen die Italiener jedoch der Silbe *do* sich bedienen, weil sie sangbarer ist.

Currende, Currendeknaben; eine Gesellschaft Schüler, die beim öffentlichen Gottesdienste, Betstunden, Begräbnissen etc., wenn der eigentliche Kirchenchor nicht gegenwärtig ist, unter Anführung des Cantors oder Präfecten des Sängerchores Lieder singen und die Gemeinde im Gesange unterstützen. Ihren Namen (*currere*, laufen) haben sie wohl von einer alten Sitte, derzufolge sie an gewissen Tagen der Woche, die Strassen durchziehend, Kirchenlieder vor Privathäusern gegen eine Geldvergütung zu singen pflegten. An manchen Orten hat dieser Gebrauch noch bis in das 2. und 3. Decennium dieses Jahrh. sich erhalten; gegenwärtig aber ist er ganz abgekommen. Schriften darüber giebt es von Mag. Christ. Gotth. Stemler, Abhandl. aus der Kirchengesch. v. d. Currende und denen Currendanern, Leipzig 1765. Christ. Gottl. Heyne, Ueber die Currende, im Reichsanzeiger 1798, Nr. 217, S. 2479-2482; dringt auf völlige Abschaffung der Currende (Gerber).

Cursus, die tägliche Reihe der zu den canonischen Stunden (Tagzeiten) gehörenden Ritualgesänge in der alten Kirche. *Cursus, officium Ecclesiasticum, seu series Orationum Psalmorum, Hymnorum et ceterarum precationum, quae quotidie in Ecclesia decantantur.* Das Absingen dieser Gesänge hiess cursiren.

Cuspida, *flauto cuspido*, s. Spitzflöte.

Custos, ist das Zeichen 𝆓 oder √, welches man ehedem an das Ende eines Liniensystems auf diejenige Linie oder in denjenigen Zwischenraum setzte, auf welche oder in welchen die erste Note des nächstfolgenden Systems zu stehen kam. Zweck desselben war Erleichterung des Notentreffens beim Wechsel der Zeilen.

Cyclische Formen, die grossen aus mehreren getrennten Sätzen bestehenden Instrumentalformen, als Sonate Symphonie Quatuor etc., sowie auch die älteren, Suite Partie Serenade etc. Allen modernen mehrsätzigen Instrumentalstücken grundleglich ist die Sonate, und die ihnen allen gemeinsamen Formumrisse sind unter Sonate beschrieben, ausserdem jeder Form für sich noch in einem eigenen Artikel gedacht; hier nur einiges allgemeine über das Wesen dieser Formen und den inneren Zusammenhang ihrer Sätze. Jeder Satz der cyclischen Formen ist für sich selbständig abgeschlossen, steht mit

den übrigen Sätzen jedoch in innerem und zwar in ähnlichem Zusammenhange, wie die einzelnen Phasen und Entwickelungsperioden, in welche ein Gefühlsereigniss eintritt und durch die hindurch es seinen Verlauf nimmt, mit demjenigen Grundgefühle, von welchem das ganze innere Erlebniss ausgegangen ist und getragen wird. Alle Gefühlserscheinungen können in ihrem Verlaufe, auch wenn sie von denselben Grundgefühlen ausgehen, vielfache Modificationen annehmen, und für diese verschiedenartigen Gefühlsbewegungen hat die Phantasie des Tonsetzers eine unendliche Anzahl der verschiedenartigsten Tonbewegungen[1]) und Bilder. Dabei kann aber der allgemeine Entwickelungsgang verschiedener grosser Gefühlsereignisse in seinen Umrissen ziemlich einfach und deutlich gegliedert sein, indem ein Gefühl entweder als andauernder Zustand stetig verharrt, oder durch innere oder von aussen einwirkende Einflüsse Hemmung oder Aenderung der Richtung erleidet, nach Beseitigung der Einflüsse aber wiederum in seinen früheren Zustand zurückkehrt, wennauch niemals so völlig unberührt, als ob jene Einflüsse garnicht vorhanden gewesen oder durchaus wirkungslos vorübergegangen wären. Oder die Gefühlsbewegung kann allmälig oder auch plötzlich in ihren Contrast umschlagen und, entweder nur momentan oder andauernd, darin verbleiben. In der Wirklichkeit können solche Uebergänge aus einer Periode in die andere desselben inneren Ereignisses sehr plötzlich, aber auch so leise und allmälig geschehen, dass wir selbst uns ihrer kaum bewusst werden. Vermag nun die Tonkunst alle solche Bewegungen innerer Art auch auf das Feinste und auf eine dem Gefühle vollkommen deutliche Art darzustellen, so sieht sie sich doch genöthigt, da sie sinnliche Anschaulichkeit (für das Gefühl) beabsichtigt und solche nur mit Hülfe fester plastischer Formen erreichen kann, jede darzustellende Bewegung von grösserer Ausdehnung, je nach den sich bemerkbar machenden Hauptperioden, zu gliedern und zu bestimmten grösseren Gruppen von Tonbildern zusammenzuschliessen. Diese grösseren Gruppen sind in cyclischen Tonwerken die einzelnen Sätze. Die Bewegung jedes einzelnen dieser Sätze ist von der aller übrigen verschieden, wobei kaum zu bemerken nothwendig, dass hier unter Bewegung nicht etwa Zeitmaass allein verstanden wird, sondern jener ganze innere Rhythmus von Hebung und Senkung des Gefühls- und Tonganges, des Auf- und Abwogens der Tonbilder, des Wechsels in der Gruppirung etc. S. den Art. B e w e g u n g IV. Diese Bewegung also ist in jedem Satze eine andere, und es muss sogleich hier sich herausstellen, dass Anzahl, Wahl und Anordnung der Sätze eines cyclischen Tonwerkes von der Idee des Componisten, wenigstens soweit die Formgattung nicht etwa durch völlig abnorme Zusammenstellung unkenntlich gemacht wird, abhängig ist. Namentlich die Claviersonate, als Soloform mehr der subjectiven Empfindung unterworfen als auf objective Darstellung hingewiesen, verfährt in der Bestimmung ihrer Sätze beiweitem freier, als die Symphonie und die Tonwerke für mehrere obligate Instrumente. Es finden sich Sonaten, welche aus zwei schnellen, und andere, die aus einem schnellen und einem langsamen Satze bestehen, wiederum andere, dreisätzige, haben kein eigentliches *Adagio* oder *Scherzo*, und auch unter viersätzigen finden sich von der vorhin erklärten Ordnung völlig abweichende Folgen der Sätze (z. B. B e e t h o v e n, Op. 53, C dur). Immerhin aber ist, der mannigfachen Ausnahmen ungeachtet, die aus *Allegro Adagio Scherzo* und *Finale* bestehende Sonatenform als die grundlegliche und zugleich am höchsten entwickelte anzusehen. Der Erste Satz bildet mit seiner plastischen und breit angelegten Form die feste Grundlage, auf der die ganze fernere formale und ideelle Entwickelung des Tonwerkes begründet ist. Das *Adagio* beruhigt die den Ersten Satz beherrschenden lebhaften Gefühle auf irgend eine Weise, dämpft die Leidenschaft, führt sie durch Schmerz und Trauer hindurch zur Abklärung, oder befähigt das Gefühl durch zeitweilige Ruhe zu einer ferneren, möglicherweise noch stärkeren Erhebung. Das *Scherzo* hat, unerachtet es nicht in allen Sonaten vorkommt, doch eine bedeutende Aufgabe, die der Vermittelung zwischen schroffen

1) Gefühls- und Tonbewegungen betrachten wir als identisch, insofern letztere ein unmittelbares Product jener sind, ohne jedoch damit sagen zu wollen, der Componist müsse jederzeit von einem in allen seinen Momenten ihm zu vollkommen klarem Bewusstsein gelangten Gefühl ausgehen und dieses Schritt vor Schritt durch Tonbewegung analogisiren wollen. Klarheit des inneren Schauens, mithin auch Anknüpfung an ein bestimmtes Grundgefühl, wird allerdings vorausgesetzt, indem sonst eine musikalisch-logische Entwickelung des Tonwerkes nicht möglich ist, höchstens eine formal richtige erreicht werden kann. Doch wird der Tonsetzer von diesem Gefühle eben nur geleitet, ohne es in allen seinen Specialitäten vollkommen deutlich durchschaut zu haben oder in Worte kleiden zu können.

Gefühlsgegensätzen, die im vorangehenden und folgenden Satze etwa ausgedrückt sein mögen. Der in ihm waltende Humor versöhnt durch seinen in scherzhaftes Gewand gekleideten tiefgefühlten Ernst den Schmerz und bändigt die Leidenschaften; oder Witz und Laune treiben ein heiteres Spiel mit den Gefühlen und erhellen dadurch trübe Stimmungen oder steigern eine ohnedies lebhafte Empfindung noch höher. Ist der Erste Satz z. B. kräftig und feurig, so wird das Gefühl nach einiger Zeit für die sanften Stimmungen eines *Adagio* um so empfänglicher sein, oder auch in Gefühle des Schmerzes und der Trauer sich versenken, hieraus jedoch wiederum durch das *Scherzo* von neuem erweckt werden, um im letzten Satze möglicherweise zu einer noch höheren Erhebung als im Ersten zu gelangen. Oder auf den leidenschaftlich erregten Ersten Satz folgt ein *Scherzo*, um durch Heiterkeit und anmuthigen Frohsinn die Seele milderen Gefühlen (im *Adagio*) zugänglich zu machen und im letzten Satze eine beruhigte Haltung gewinnen zu lassen. So stehen die Sätze in einem innern Verhalt von Hebung und Senkung, Anspannung und Beruhigung, ähnlich dem Periodenbau, wennauch in beiweitem grösserem Maassstabe und allgemeinerem Sinne. Der einzelne Satz der Sonate oder Symphonie erscheint, wennauch formal abgeschlossen, so doch ideell unvollständig, da in ihm allein der ganze innere Hergang nicht begriffen werden kann, er daher durch den folgenden Satz eine Ergänzung erfahren muss, indem diesem die Erledigung einer anderen Seite oder anderen Entwickelungsgruppe des ganzen Gedankens überlassen bleibt. Auch rein äusserlich betrachtet ist die Theilung in Sätze von verschiedener Bewegung nothwendig, indem auch hier nur durch einen wohlmotivirten Wechsel unsere Aufmerksamkeit einen so langen Zeitraum hindurch, als ein grosses cyclisches Instrumentalwerk erfordert, frisch erhalten werden kann. Ein Tonsatz von der Zeitdauer einer grossen Symphonie würde, aller möglichen sonstigen Schönheit ungeachtet, unerträglich weil unfasslich werden, wenn er in stets gleicher Bewegung fortginge. Innerhalb der einzelnen Sätze aber ist die Bewegung, wennauch mit Nebenmotiven und Contrasten untermischt und sehr mannigfaltig, doch dem Grundcharacter nach eine durchaus einheitliche, so dass die Sätze deutliche und anschauliche Bilder eines gewissen Gefühlszustandes sein können. Und zu solcher selbständigen Anschaulichkeit muss jeder einzelne Satz sich ausprägen, weil Deutlichkeit des Ganzen nur aus Bestimmtheit im Einzelnen entspringen, und da wo solche mangelt, überhaupt nicht von Character, folglich auch nicht von Einheit und Contrast die Rede sein kann, sondern alles in Unklarheit verschwimmen muss. Haben wir nun mit der Theilung der cyclischen Form in die verschiedenen Sätze die grössere Gliederung des Gesammtinhaltes, so ist wiederum die innere Gruppirung eines jeden dieser Sätze eine derartige, dass sie bei aller Einheitlichkeit doch dem mannigfaltigsten Inhalt zur Aufnahme dienen können; nicht nur einem und demselben Tongedanken kann in alle Einzelnheiten hinein eine sehr umfassende Austragung zu Theil werden, sondern auch zur Erhellung dienende Contraste können aus ihm heraus und ihm gegenübertreten. Und somit wird es dem Componisten möglich, bei aller Einhaltung der einmal angenommenen Formumrisse, die ganze Bewegung innerhalb des Satzes so zu leiten, dass die entweder ganz abschliessende, oder nur zeitweilig sich beruhigende, oder aufs neue und höher als vordem sich erhebende Bewegung des folgenden Satzes mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorgerufen erscheint. Kann auch von unbedingter Folgerichtigkeit des logischen Denkens hier so wenig als sonst anderswo in der Musik die Rede sein, so ist doch für die Logik des künstlerischen Gefühls die Herstellung eines erkennbaren Zusammenhanges thatsächlich ermöglicht. Die Tonformen sind, ohne dass ihre harmonische Abrundung zersprengt zu werden braucht, unter den Händen des Meisters völlig biegsam und geeignet, einen unendlich verschiedenen Inhalt aufzunehmen, mithin eine ebenso mannigfache Durchbildung zu erfahren. Durch Einheit und Contrast, Hebung und Senkung der Tongestalten, durch das Wechselspiel der dynamischen Kräfte und des Colorits kann die einzelne Phase der ganzen Bewegung dem Gefühle des Hörers mit solcher Deutlichkeit vergegenwärtigt werden, dass auch der Zusammenhang des das ganze Werk beherrschenden Gedankens ihm nicht undeutlich bleiben wird, wenngleich der Mitthätigkeit seiner Phantasie und Vorstellung viel anheimgegeben ist, wie solches ja bei allen Künsten, allerdings bei der Musik am meisten geschieht, worin aber auch zugleich ein nicht geringer Theil des Kunstgenusses, den der Empfangende am Kunstwerke hat, beruht.

Cymbal, *Dolce melo*, das Hackebrett, s. daselbst.

Cymbalum (*Hieronymi*), ein altes fabelhaftes Instrument, welches Prätorius nach Seb. Wirdung anführt und abbildet. Demzufolge war es ein Blasinstrument, aus 12 um einen Ring herumstehenden, mit Aufschnitten versehenen Pfeifen (»sollen auch die zwölf Apostel bedeuten«) zusammengesetzt. Ein Rohr zum Anblasen scheint in den Ring zu münden. Wie die Pfeifen einzeln angesprochen haben sollen, kann man sich nicht erklären, wenn nicht etwa, wie beim Cheng der Chinesen, nur diejenige Pfeife intonirte, deren Aufschnitt man zuhielt. Wahrscheinlich aber waren die zwölf Apostel die Hauptsache dabei.

Cymbalum universale (*seu perfectum*), s. Clavicymbalum universale.

Cymbel, *Cimbale*, bedeutet in der Orgel zweierlei: 1) Eine kleine, sehr scharf intonirte gemischte Flötenstimme, der Kleinheit wegen meist nur im Umfange einer Octav disponirt und repetirend. Ist das Cymbel dreifach, so enthält es entweder Octav, Quint und Octav, oder Octav, Quint und Terz; ist es zweifach, so besteht es aus Octav und Terz, oder aus Octav und Quint. Kommt auch unter dem Namen Cymbelscharf und im Pedal als Cymbelbass vor. Vier- und fünffach kann man es ebenfalls finden, aber, wie es scheint, nur sehr selten. 2) Ein sehr unerhebliches, an Klang einem Schlittengeläute ähnliches Glockenspiel, welches in nächster Nähe der innerhalb des Orgelgehäuses befindlichen Welle eines äusserlich sichtbaren Sternes (Cymbelstern) angebracht ist. An der Welle des Sternes befinden sich kleine Arme, welche, wenn der Stern durch einen auf ein an ihm befestigtes Flügelrad geleiteten Windstrom in Umdrehung gesetzt wird, vermittelst Federn die Glöckchen anschlagen. Der Conduct, welcher den Windstrom aus der Windlade auf das Flügelrad hinführt, wird durch einen Registerzug geöffnet. An älteren grösseren Orgeln befinden sich gewöhnlich mehrere solcher Cymbelsterne; jetzt ist diese Spielerei ganz abgekommen, nur in Dorfkirchen sieht man sie noch hie und da.

Cymbeln (*Kymbaloi*), Schlaginstrumente der Alten, von Erz, ähnlich unseren Becken, mit Handgriffen versehen, so dass sie erfasst und an einander geschlagen werden konnten.

Cymbeloctave, **Cymbelpauke** und **Cymbelregal** sind kleine scharf intonirte Orgelregister; die letzteren beiden kommen nur in alten Orgeln und auch in solchen nur sehr selten vor.

Cymbelstern, in der Orgel, s. Cymbel 2.

D.

D. 1) Buchstabenname der zweiten Tonstufe unseres modernen von *C* aus gerechneten Tonsystems; in der alten Solmisation *D-la-sol-re*, *D-la-sol* und *D-sol-re;* bei den Franzosen und Italienern *re*. Gegen den Grundton *C* macht der Ton *D* einen sogenannten grossen ganzen Ton aus, seine Saitenlänge verhält sich zu der des Tones *C* wie 8 : 9, folglich seine Schwingungszahl wie 9 : 8, weshalb in der Tonberechnung das Verhältniss des grossen ganzen Tones durch $^9/_8$ oder $^8/_9$ dargestellt wird. S. Ganzer Ton. In alter Zeit diente das *dd* (*d excellens*, unser d_2) auch als Schlüssel, scheint jedoch als solcher nicht lange im Gebrauch gewesen zu sein, bei den älteren Mensuralisten kommt er nicht mehr vor. Die griechischen und lateinischen Namen des Tones *D* im Tetrachordsystem der Griechen s. Tetrachord C, Beisp. 3. — 2) Auf Stimmen, Abkürzung von *Discantus* oder *Dessus*. — *D. m.* bedeutet *dextra manu; D. c.*, *Da capo.*

Da, erste Tonsilbe der Graun'schen Damenisation. S. Solmisation 3.

Da capo, von Anfang, abgekürzt in *D. C.* oder *Da cap.*, kommt am Ende verschiedener Tonstücke vor und zeigt an, dass der erste Satz oder die erste Hauptperiode des Tonstückes wiederholt werden soll. Die Wiederholung erstreckt sich bis zu derjenigen Stelle, die durch das Wort *Fine* (Ende) oder durch eine Fermate (𝄐 oder 𝄑) als eigentlicher Schluss kenntlich gemacht ist. Am häufigsten ist der Gebrauch des *Da capo* in der grossen Arie, deren erster Theil, bis auf die Veränderungen und neuen Auszierungen, welche der Sänger nach Willkür und Geschmack damit vornahm, hinter dem zweiten genau wiederholt wurde. (S. Arie B, 1 c ff.) Die Angabe, Aless. Scarlatti habe es zuerst in der Oper *Theodora* 1693 angewendet, ist falsch; bekannt war es bereits um

Mitte des 17. Jahrh., nach Burney um 1680 schon sehr häufig, und soll (*Hist.* IV. 134) bereits in der Oper Clearco von Tenaglia (1661) anzutreffen sein. — Der Chor von der Form der grossen Arie hat es ebenfalls, ebenso in der modernen Sonatenform der erste Theil, der zweimal gespielt wird, wie auch jeder der beiden Theile des Scherzo (Menuett) und des Trio, sowie nach dem Trio das ganze Scherzo. Doch pflegt man beim Sonatensatze das Wort *Da capo* nicht hinzuschreiben, sondern den zu wiederholenden Theil einfach mit einem Repetitionszeichen zu notiren. Am Ende des Trio im Scherzo steht mitunter *Scherzo da capo senza repetizione*, d. h. das Scherzo soll wiederholt werden, jedoch ohne Repetition seiner Theile. — Fr. Chrysander hat (in seiner Händelbiographie) für das *Da capo* in der grossen Arie den treffenden deutschen Ausdruck Rundstrophe eingeführt, wie auch im gleichn. Art. näher angegeben.

Dach, die Decke oder obere Platte (Resonanzplatte) des Corpus der Geigen und anderer Saiteninstrumente. S. Geige B und Resonanzboden.

Dachschweller, in der Orgel; s. Echo, Echowerk.

Dactyli, ein Hauptheil des Lobgesanges auf den Apollo, womit bei den pythischen Spielen um den Preis gestritten wurde. S. Ampeira.

Dactylus, metrischer Fuss, aus zwei auf eine Länge folgenden Kürzen bestehend (– ⏑ ⏑). S. Metrum II.

Dämme, in der Orgel, gewisse innere Theile der Windlade. S. Orgel I C e.

Dämpfer (*sordino*), **Dämpfung**. *a*) An Clavierinstrumenten eine in neuerer Zeit mittels eines Fusstrittes (Pedal) regierte mechanische Vorrichtung zur Verhinderung des Nachklanges der Saiten nach Aufhebung der Finger von den Tasten, s. Pianoforte 5. — *b*) An Geigen, Trompeten und anderen Instrumenten, s. Sordino. — *c*) Bei den Pauken (*Timpani coperti*), s. Pauken. — Bezeichnet wird in den Stimmen für Clavierinstrumente die Hebung des Dämpfers mit der Abbreviatur *Ped.* (von *Pedal*) oder zuweilen mit einem Sterne ✻, auch kommt der Ausdruck *senza sordino* vor (s. daselbst); das Niederlassen mit ⊕ oder auch mit ✻, wenn das Aufheben durch *Ped.*; desgleichen mit *con sordino*, wenn das Aufheben durch *senza sordino* angezeigt ist. In Stimmen der Geigen und anderen Instrumente, an denen der Dämpfer überhaupt Anwendung findet, besagen die Worte *con sordini* (abbr. *con sord.*), dass er in Gebrauch genommen; *senza sordini* (*senza sord.*), dass er beseitigt werden soll.

Daire, türkische Handtrommel, baskische Trommel, Tambourin (s. daselbst).

Dal Segno, vom Zeichen, s. Wiederholungszeichen.

Damenisation, die von Graun eingeführten Silben zum Solfeggiren, *da me ni po tu la be.* S. Solmisation 3 d.

Darmsaiten, s. Saiten.

D dur, die auf den Ton *D* als Grundton transponirte Durtonart. Damit die Lage ihrer Halbtöne der Stufenfolge der diatonischen Durtonleiter entspreche, müssen die Töne *F* und *C* durch Kreuze in *F♯* und *C♯* verwandelt werden: *D E F♯ G A H C♯ D.* Notirt wird sie demnach mit zwei Kreuzen am Schlüssel.

Decachordon, Zehnsaiter.

Decima. *a*) Intervall von 10 Stufen, s. Decime. — *b*) Orgelstimme (Dez, Dezem, Detzembass, Prätorius; *Decupla*, Werckmeister, Orgelprobe S. 74), die um eine Octav erhöhte Terz, z. B. zum Principal 8 Fuss die Terz aus Octav 4 Fuss. — **Decima tertia**, Intervall von 13 Stufen, doppelte Sext, Terzdecime, $c\ a_1$; — **quarta**, ein Interv. von 14 Stufen, die um eine Octav erhöhte Septime; in Betreff der Behandlung der gewöhnlichen Septime gleich; — **quinta**, Interv. von 15 Stufen, Doppel- oder Superoctav; als Orgelstimme Octav 2 und 1 Fuss gegen Principal 8 und 4 Fuss; — **sexta**, Interv. von 16 Stufen, doppelte None $c\ d_2$; — **septima**, Interv. von 17 Stufen, dreifache Terz $c\ e_2$; — **octava**, Interv. von 18 Stufen, dreifache Quart $c\ f_2$; — **nona**, Interv. von 19 Stufen; in der Orgel die um zwei Octaven erhöhte Quint 1⅓ Fuss gegen 8 Fuss. — Sämmtliche Arten der *Decima* sind zusammengesetzte Intervalle, s. daselbst.

Decime, zusammengesetztes Intervall von 10 Stufen, die um eine Octav erhöhte Terz, *C-e;* mit der gewöhnlichen Terz von gleicher harmonischer Geltung und in allen Fällen auch als solche behandelt, ausgenommen *a*) im doppelten Contrapunkt, jedoch nur in Hinsicht auf ihren Höhenunterschied von der gewöhnlichen Terz, in Betreff der Umkehrung (s. Dopp. Contrap. B); *b*) zuweilen in der Generalbassschrift; wenn die

None aufwärts geht, schreibt man mitunter statt der 3 eine 10. S. Generalbass B 3, Beisp. 1 *a*.

Decimole, eine Notenfigur, welche durch Zerlegung einer Taktnote in 10 unter sich



gleiche und an Gesammtwerth der Taktnote gleichgeltende kleinere Noten entsteht. Der Uebersichtlichkeit wegen pflegt man diese, wie auch die anderen ihr ähnlichen Figuren, Triolen, Sextolen, Septolen etc., mit einem Bogen zusammenzuschliessen, in den man die Ziffer, welche die Anzahl ihrer Theile anzeigt, hineinsetzt. Der Vortrag muss durchaus rund sein und nur die erste Note hat einen Accent, die übrigen werden ganz glatt ausgeführt.

Decke, Dach; der Sang- oder Resonanzboden der Saiteninstrumente mit Griffbrett. S. Geige B *a*.

Decken, der Orgelpfeifen, Gedackte, s. Orgel I E 2 *γ*.

Declamation, *Declamatio*, *Declamazione*. Ein der Redekunst angehörender, aber auch in der Musik, theils in Bezug auf die richtig sprachliche Behandlung der Textworte, theils auch in musikalisch eigenem Sinne, gebräuchlicher Ausdruck. Der Mensch, im Besitze einer gebildeten Sprache, ist im Stande, nicht nur seine Gedanken in eben dem Grade der Deutlichkeit, in welchem sie in seiner Vorstellung enthalten sind, sondern auch seine Empfindungen in eben dem Grade von Lebhaftigkeit, in welchem sie durch den Gedanken in ihm erweckt werden, auf das Bestimmteste durch Redetöne auszudrücken. Dieser durch Mitbetheiligung des Gefühles gehobene ausdrucksvolle Vortrag, welcher, über die verstandesmässige Richtigkeit und practische Deutlichkeit der gewöhnlichen Conversationssprache hinausgreifend, die Sache, um die es sich handelt, nicht nur begrifflich unserem Verstande vermittelt, sondern auch zugleich unserem Gefühl nahe legt, ist die Declamation. Die gewöhnliche Sprache des practischen Lebens, sowie die begriffliche der Wissenschaft, bedürfen ihrer nicht; im Gegentheil, es ist lächerlich, gewöhnliche Dinge oder etwa gelehrte Untersuchungen in der pathetischen Sprache des Gefühles und der Leidenschaft vortragen zu hören. Diese gehört nur der Dichtung an, der sie allerdings unentbehrlich ist; denn durch sie bekommen die Worte erst ihr volles Gewicht und ihr Gefühlsinhalt gewinnt an unmittelbarer Anschaulichkeit. In einem verwandten Sinne gebrauchen wir das Wort Declamation auch in der Musik, nicht nur im Gesange, sondern auch in der textlosen Instrumentalmusik, und zwar sowohl in Bezug auf ausdrucksvolle Gestaltung der Melodie selbst, als auch auf Vortrag derselben. Man sagt, eine Melodie sei gut declamirt, wenn ihr Rhythmus und Tongang sprechend und charactervoll sind, und sie, ohne darum etwa eine Nachbildung der Rede zu sein, doch einer treffend und schwunghaft declamirten Rede an Eindringlichkeit gewissermassen verglichen werden kann. Der musikalisch declamatorische Vortrag hat gleichen Zweck mit dem rhetorischen, eben den, die characteristische Bedeutsamkeit der Melodie, über die grammatikalische Richtigkeit und Abrundung der Technik hinaus, zur vollen Geltung zu bringen. Das gilt für Instrumental- und Vocalmusik. In der letzteren aber wird das Wort Declamation noch speciell auf das formale und ästhetische Verhältniss zwischen Text und Melodie angewendet. Obgleich im Gesange die Töne in ganz anderen und bestimmteren Verhältnissen ausgeübt werden als in der Sprache, ist es doch nothwendig, dass auch in jenem, wenn der Ausdruck der Ideen und Empfindungen lebhaft und treffend dargestellt sein soll, die Worte in Ansehung ihrer grammatikalischen und rhetorischen Accentuation, ihres Verweilens und Dahinströmens, auch des Steigens und Fallens der Töne auf eine von der declamatorischen Sprache im letzten Grunde ausgehende, wenngleich unendlich hoch und frei darüber sich erhebende Art behandelt werden müssen. Zur formal richtigen Declamation gehört correcte Behandlung der accentuirten und accentlosen Silben in der Melodie; dass also der musikalische Accent auf ein rhetorisch betontes Wort oder dessen Stammsilbe fällt, accentlose Silben hingegen im Aufschlage stehen. Ferner darf man nicht immer hervortretende Intervallenschritte und besonders Sprünge aufwärts ohne alle Rücksicht zu tonlosen auf Arsis nachschlagenden Textsilben setzen; denn solche Intervallensprünge machen sich doch als melodisch-characteristisch

geltend, ungebildete Sänger accentuiren sie womöglich noch recht nachdrücklich, wenn sie gut in der Stimme liegen und darauf etwas Ton sich ziehen lässt, woraus dann unangenehm klingende Entstellungen des natürlichen Sprachaccentes entstehen. Ist der Text eines Tonsatzes nur kurz und muss häufig wiederholt werden, so hat man sinnentstellende Zerreissungen der Worte, die sehr lächerlich und geschmacklos herauskommen können, zu vermeiden. In Gesängen über einen längeren versificirten Text, der ohne viele Wortwiederholungen fortlaufend durchcomponirt ist, müssen die strophische Form und der Versbau auch in der Melodie kenntlich sein, denn sie sind schon an sich das Musikalische an der Dichtung. Das ästhetische Verhältniss zwischen Text und Melodie beruht in dem völligen Uebereinkommen beider zu einem einheitlichen Ausdruck der Empfindung, das Pathos der Melodie muss dem Textinhalte vollkommen angemessen sein, und auch diese Gesammtbewegung der Melodie in ihrer Hebung und Senkung der Tonschritte, ihrem Verweilen und Vorwärtsdrängen, wodurch das Pathos zur Erscheinung kommt, kann man als Declamation bezeichnen. Wieweit die musikalische Declamation von der rhetorischen des Textes abhängig bleibt, kommt auf die Gattung des Gesanges an. Im gewöhnlichen (*secco*) Recitativ ist sie noch nichts anderes als eine verstärkte und in bestimmte Tonverhältnisse gebrachte rhetorische; je freier die Melodie sich entfaltet, wie im Liede und in der Arie, desto mehr Uebergewicht gewinnt sie über die bloss sprachliche und folgt ihren eigenen Gesetzen, wenngleich sie mit der letzteren immer soweit im Zusammenhange bleibt, als beide, wennauch durch ganz verschiedene Mittel und auf sehr verschiedene Art, so doch nichts an sich Verschiedenes ausdrücken.

Decrescendo, *diminuendo*, abnehmend (an Stärke), die so bezeichnete Stelle soll mit abnehmender Klangstärke vorgetragen werden. Abkürzung: *decresc.*, *dimin.* Anstatt des Wortes bedient man sich ebenso häufig des Zeichens $>$. S. Crescendo; Vortragsbezeichnung; Vortrag.

Decupla, s. Decima.

Deductio, bei Guido (nach Brossard) eine aufsteigende Folge von Tönen, als *C D E F G A*; die absteigende hiess *Reductio*. Tinctoris (*Term. mus. diff.*) erklärt: *Deductio est vocum de uno loco ad aliam per aliquam proprietatem ordinatum ductio*, die Führung der Stimmen von einem Tone zum andern in einer gewissen regelmässigen Ordnung.

Definitiones, seltenere Benennung der den Tropen angehörenden Differenzen im alten Kirchengesange. S. Tropus.

Dehnung, Silbendehnung; s. Coloratur.

Demi, halb; — *Demi Cercle*, Halbkreis, Zeichen des *Tempus imperfectum*; — *Demi Dessus*, tiefe Sopran, Mezzosoprano; — *Demi Baton*, *Demi Pause*, der halbe Schlag, die halbe Pause; — *Demi soupir*, *-quart de mesure*, Achtelpause; *Demi quart de Soupir*, Zweiunddreissigtheilpause; — *Demi Ton majeur*, der grosse; *Demi Ton mineur*, der kleine halbe Ton; — *Demi Tirade*, ein kurzer schneller Lauf im Umfange einer Quart oder Quint.

Denis d'or, ein Claviaturinstrument mit Pedal, welches die Klänge fast aller Saiten- und Blasinstrumente nachahmen soll und 130 mal verändert werden konnte. Erfunden vom Pastor Procopius Divisz zu Prendnitz bei Znaim in Mähren. S. Gerber.

Depressio, das Niederschlagen der Hand auf der Taktthesis; demnach auch die Taktthesis oder der Niederschlag selbst.

Des, Silbenname der durch ein ♭ angezeigten Halbtonserniedrigung der 2. diatonischen Tonstufe *D*, des 2. Tones der diatonisch-chromatischen Scala. Auf gleichschwebend temperirten Tasteninstrumenten fallen $D\flat$ und $C\sharp$ auf einer Taste zusammen, der natürlichen Tonbestimmung gemäss jedoch nicht. Denn im diaton. System ist die kleine Secund $C - D\flat$ (der grosse halbe Ton 16 : 15) um die grosse Diesis 128 : 125 grösser als die übermässige Prime $C - C\sharp$, der kleine halbe Ton 25 : 24. S. Halber Ton; Temperatur. Der reinen Quintbestimmung nach aber erscheint der Ton $D\flat$ nicht höher, sondern tiefer als $C\sharp$, und wird auch von allen Spielern auf Instrumenten mit bestimmbaren Tonhöhen, sowie von den Sängern solcher Gestalt ausgeübt.

Des dur, die Transposition unserer Durtonart auf den Ton $D\flat$ als Grundton; im von *C* absteigenden Quinten- oder aufsteigenden Quartencirkel die sechste Tonart. Damit die Stufenfolge ihrer Tonleiter der Natur der Durtonart entspreche, müssen nächst

dem durch ein ♭ erniedrigten Grundtone noch die vier Töne *H E A G* in *B E♭ A♭ G♭* verwandelt werden. Demnach wird die Tonart *D♭* mit fünf ♭ am Schlüssel notirt, ihre Scala heisst *D♭ E♭ F G♭ A♭ B C.*

Des moll, die Transposition der Molltonart auf den Ton *D♭* als Grundton. Als Paralleltonart von F♭ dur würde sie mit sechs einfachen und einem Doppelbee am Schlüssel notirt werden müssen, wenn man sie überhaupt als Haupttonart anwendete; dieses geschieht jedoch, eben der vielen Vorzeichnungen wegen, nicht, sondern man bedient sich jederzeit ihrer einfacheren enharmonischen Tonart C♯ moll mit vier ♯. Nur im Laufe der Modulation kommt auch die Tonart D♭ moll vor.

Dessus, franz., oben, *substantive* der Discant. *Dessus de Hautbois, de Violon* etc., die erste Oboe, Violine. — *Demi Dessus*, Mezzosopran.

Détaché, s. Staccato.

Detoniren, *détonner*, vom richtigen Tone abweichen; aus dem Tone kommen; einen Ton unrein (zu hoch oder zu tief) nehmen.

Deuterus (*Tonus*), der zweite Kirchenton *e⁀f g a h⁀c d e* authentisch; s. Tonart II A.

Deutsche Flöte, *Flûte allemande* (auch Dolzflöte); eine veraltete Art Querflöte mit 6 Tonlöchern und einem durch eine Klappe gedeckten Loche, von der modernen Querflöte nur durch einen innerhalb des Mundloches befindlichen Kern, nach Art der *flûte à bec*, verschieden. Ihr Umfang geht von d_1 chromatisch bis g_3. — Zuweilen giebt man diesen Namen auch unserer modernen Flöte.

Deutsche Guitarre, s. Sister.

Deutsche Leyer, *lyra tedesca*, die Bauernleyer.

Deutsche Mechanik am Pianoforte. S. Pianoforte 5.

Deutscher Bass, ein in Ansehung der Grösse zwischen Contrabass und Violoncello die Mitte haltendes Bassstreichinstrument, mit fünf, zuweilen auch mit sechs auf verschiedene Art gestimmten Saiten bezogen. Gegenwärtig ist es wohl ganz ausser Gebrauch, weil es schwerfällig ist und zu schnelleren Notenfiguren nicht hinlängliche Beweglichkeit hat. Zu Anfang dieses Jahrhunderts hat es noch bei Tanzmusiken, in denen schwierige Bässe nicht vorkommen, gedient, Contrabass und Violoncello häufig zugleich vertretend.

Deutsche Tabulatur, s. Tabulatur.

Deux quarte, der Zweivierteltakt.

Di, die dritte Tonsilbe der *Solmisatio belgica*; s. Solmisation 3.

Diagramma, sowohl *a*) eine aus der Partitur ausgeschriebene Stimme, als auch *b*) die Partitur selbst; zuweilen *c*) auch das Liniensystem. Ferner die griechische Scala von 15 Tönen mit ihrer Eintheilung und Benennung der Tetrachorde und den Namen der Töne. S. Tetrachord Beisp. 3.

Dialogo. Eine Composition für zwei oder auch mehrere Stimmen, welche, einem Zwiegespräche ähnlich, wechselweis allein und zugleich sich hören lassen, als dramatisches Duett in der Oper sehr gewöhnlich; auch in der Kirchenmusik in ariosoartigem Stil, am Schlusse vereinigen sich die Stimmen in einen Choral oder anderen Satz. — Ferner eben ein solches Stück für Instrumente; desgleichen für zwei und mehr dialogisirende oder alternirende Chöre. Endlich beim Orgelspielen das dialogisirende Abwechseln auf den verschiedenen Manualen, Hauptwerk, Positiv, Echo. S. auch Duett *b*.

Diapāson. *a*) Bei den Griechen und den Musikern des Mittelalters die Octav (*διὰ πασῶν* [*sc. χορδῶν*], durch alle Saiten, alle Töne des Systems, sowohl die diatonischen als chromatischen und enharmonischen, enthaltend); — *perfectum*, die vollkommene; — *imperfectum*, die unvollkommene; — *superfluum*, die übermässige; — *cum diapente* (Octav und Quint), die Duodecime; — *cum diatessaron* (Octav und Quart), die Undecime; — *Disdiapason*, die Doppeloctav. — *b*) Bei französischen Instrumentenmachern Benennung gewisser Tafeln, auf denen die Theile und Mensuren der Instrumente verzeichnet sind (s. Rousseau, *Dictionnaire*); davon *c*) *Diapason normal*, die Normaloctav in Ansehung der absoluten Tonhöhe, resp. der Stimmton, Kammerton. — Endlich auch der *d*) Tonumfang der Instrumente und Singstimmen ganz im allgemeinen, das Diapason der Flöte, Clarinette, des Sopranes, Tenores etc.

Diapente, *Dioxia*, bei den Griechen und den Musikern des Mittelalters Benennungen der Quint; — *perfecta*, die vollkommene; — *imperfecta*, die unvollkommene (verminderte); — *superflua*, die übermässige; — *cum semitonio*, die kleine Sext; — *cum tono*, die grosse Sext; — *cum semiditono*, die kleine Septime; — *cum ditono*, die grosse Septime; — *cum diapason*, die Duodecime.

Diapente pileata, eine gedeckte Quint in der Orgel.

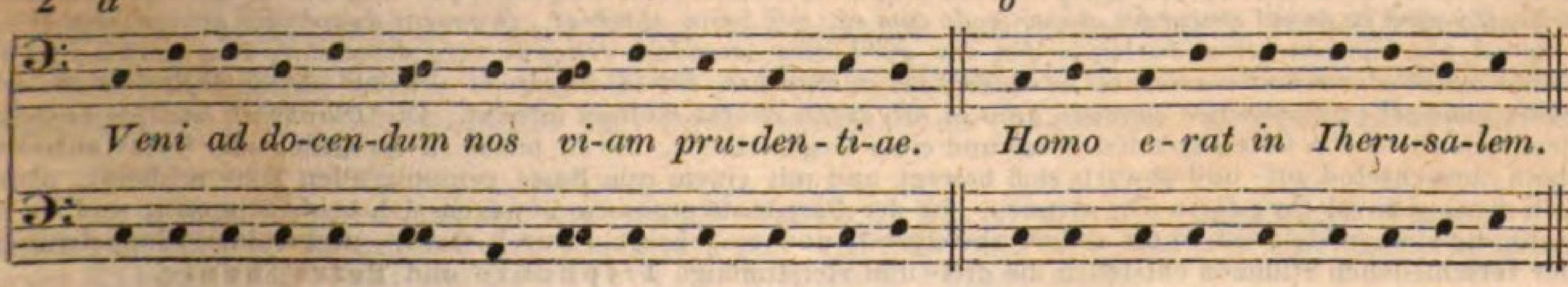
Diaphonia (griech.). *a*) Bei den Griechen die Dissonanz, s. Consonanz und Dissonanz Anm. 4. — *b*) Eine den ersten Anfängen mehrstimmiger Setzart angehörende Verbindung gleichzeitiger Töne oder Melodien. Guido von Arezzo erklärt sie (*Micrologus cap.* 18, Gerbert II. 21) für eine *vocum disiunctionem »quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant, et dissonantes concordant«*, also für eine Verschiedenheit von Tönen (Tonreihen), *Organum* genannt, welche in ihrer Verschiedenheit doch consonirend zusammenstimmen. Sie entsteht, wenn jedem Tone eines Gesanges unterhalb die Quart und oberhalb die Quint (also die Octav der Quart) beigegeben wird; die Mittelstimme ist der eigentliche Gesang, die Unterstimme in der Quart das *Organum* und die Oberstimme die Octavverdoppelung des letzteren. Die ganze Tonfolge bewegt sich in parallelen Quarten mit darüberliegenden Quinten (Quarten und Octaven), wie folgendes Beisp. 1 nach Gerbert (a. a. O.) zeigt:

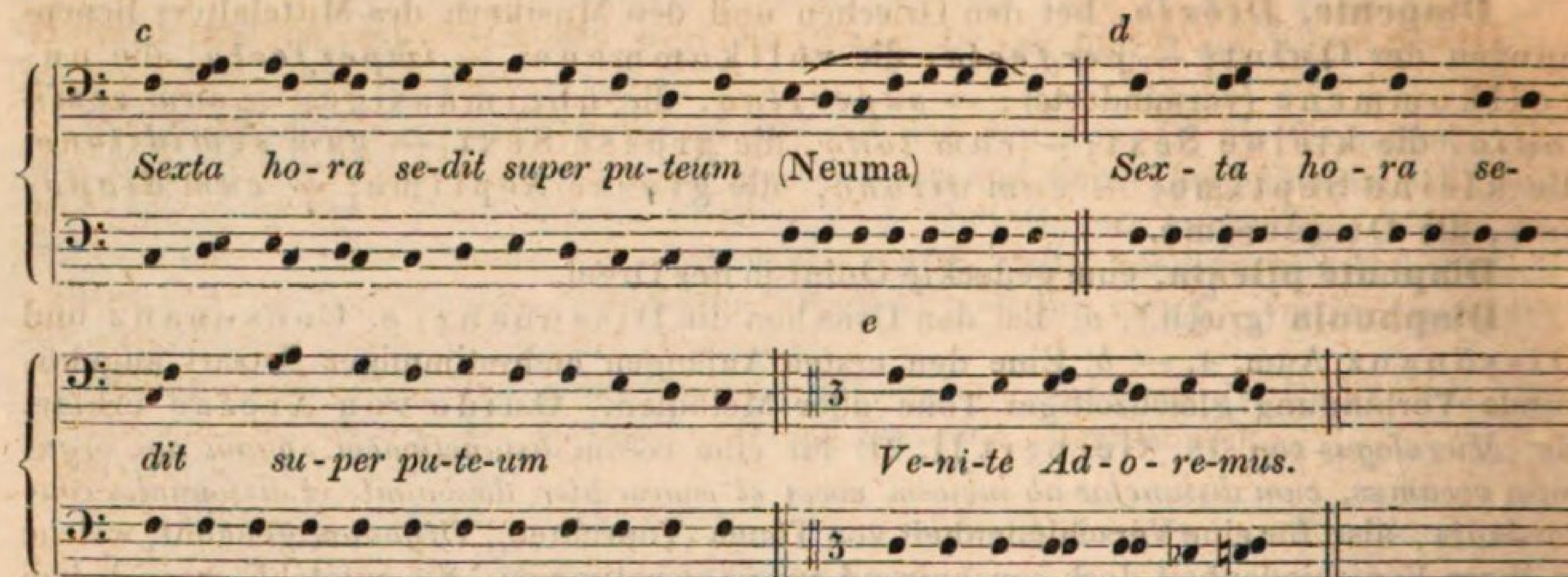
Beisp. 1

Diapason.	*c d e c d e d c c c ♭ a g c d e d d c*
Diapente.	*F G a F G a G F F F E D C F G a G G F*
	Miserere mei Deus.
Diatessaron.	*C D E C D E D C C C B A Γ C D E D D C.*

Diese Art Diaphonie, die man durch Verdoppelung der Mittelstimme in der höheren Octav auch vierstimmig machen konnte; desgleichen eine in Quinten und Octaven statt in Quarten und Octaven fortschreitende, hat man schon an 100 Jahre vor Guido gekannt, und Hucbald (*Musica Enchiriadis*) hat sie beschrieben. Guido erklärt sie für hart (*superior nempe diaphoniae modus durus est*) und stellt eine andere auf, welche er weich nennt (*noster vero mollis*, wobei man aber nicht etwa an unser Moll und Dur zu denken hat). Das Hauptintervall derselben ist die Quart, ausserdem werden der ganze Ton, die grosse Terz und auch die kleine Terz, letztere jedoch unter diesen Intervallen den niedrigsten Rang einnehmend, zugelassen, der Halbton und die Quint hingegen ausgeschlossen. Doch war auch diese, verschiedene Intervalle enthaltende, Diaphonie nichts Neues, sondern gleichfalls schon Hucbald bekannt, wie die Beispiele in seiner *Musica Enchiriadis*, von denen Guido aber nichts gewusst zu haben scheint, beweisen. Die Tropen (Tonarten) sind nach Guido von verschiedener Brauchbarkeit zu dieser Art von Diaphonie, jenachdem sie die geeigneten Intervalle in ihrem Ambitus gestatten. Im 19. Cap. des *Micrologus* giebt er eine Anzahl Beispiele; die verschiedenen Arten der Diaphonie in Hinsicht auf die in ihnen vorkommenden Zusammenklänge, nämlich ob sie wesentlich aus Quarten besteht oder Terzen und ganze Töne enthält, ferner (wie meist der Fall) im Einklange schliesst oder in der Quart, nennt er *distinctiones*; das Zusammentreffen der Töne zu den gestatteten Intervallen, als Einklang, ganzer Ton, Terz oder Quart im Verlaufe oder am Ende, heisst *occursus*. Einige der bei Guido (wie Beisp. 1) mit Buchstaben notirten Proben mögen hier in Noten folgen. Die Distinction Beisp. 2 *a* steht im *deutero E, in qua ditoni occursus vel simplex vel intermissus placet:* 2 *b* im *proto D*, mit einem *occursus* im Einklange am Ende; in der Distinction 2 *c* steigt das *Organum* über den Gesang, und während es am Schlusse das *f* hält, macht die Oberstimme eine Art Neuma; in 2 *d* liegt es, wie eine Art *Falso bordone*, auf demselben Tone, während der Gesang auf- und abwärts sich hindurchbewegt.

2 *a* *b*





Vergl. auch Forkel, Gesch. II. 255; Kiesewetter, Gesch. der Europ. Abendl. M. S. 24. Die Beispiele reichen wohl hin, um die Beschaffenheit dieser ersten Versuche einer Art von Contrapunkt zu erklären, auch die Erweiterungen der Harmonie, welche darin im Vergleich zum älteren Organum sich vorfinden, zu zeigen. Mögen diese Versuche unserm Gehöre immerhin auch noch so sehr widerstreben, so muss man sie, gegen das ältere Quinten- und Quarten-Organum gehalten, doch einen Schritt zur Entwickelung mehrstimmiger Setzart nennen, indem verschiedene Intervalle in mannigfacher Anwendung darin auftauchen, während jene Quint- und Octavfolgen, auch wenn man von allem Missklange ganz abzusehen vermöchte, doch weiter nichts sind als ein harmonisch verstärkter Einklang. S. Organum[1]. Ueber die Quintendiaphonie vergl. auch den Art. Harmonie II B.

Diaschisma, auch kleines Comma, ist ein kleines Intervall im Betrage von 2048 : 2025 Log. 16, welches nur in der Canonik, nicht in der practischen Musik vorkommt. Es ist 1) der Unterschied zwischen dem grossen halben Tone und dem kleinen Limma; zieht man dieses von jenem ab, so erhält man das Diaschisma als Rest:

vom grossen halben Tone	= 16 : 15	Log. 93
abgezogen das kleine Limma	= 128 : 135	„ 77
bleibt das Diaschisma	= 2048 : 2025	Log. 16.

2) Der Unterschied zwischen der Diesis und dem syntonischen Comma; dieses von jener subtrahirt, giebt ebenfalls das Diaschisma als Rest:

von der Diesis	= 128 : 125	Log. 34
abgezogen das synton. Comma	= 80 : 81	„ 18
	10240 : 10125	
	5	
bleibt das Diaschisma . . .	= 2048 : 2025	Log. 16.

Ebenso erhält man durch umgekehrtes Verfahren, also durch Addition des Diaschisma mit dem kleinen Limma, den grossen halben Ton; und mit dem syntonischen Comma, die Diesis.

Diaspasma, auch *Diapsalma*, Zertrennung; bei den Alten die Pause zwischen zwei Versen eines Gesanges. Mattheson (Patriot S. 264) erklärt *Diapsalma* für eine Versetzung und Veränderung einer Melodie.

Diastaltica, eine Art der griechischen Melopoie, für den Ausdruck des Muthes und erhabener edler Gesinnungen, daher auch zu tragischen und heroischen Gegenständen geeignet. Forkel, Gesch. I. 376.

1) Joannes de Muris in seinem *Tractatus de Musica* 1323, Cap. XXIV, *de polyphonia* (Gerbert III. 239), handelt von der Diaphonie und theilt sie in 2 Klassen, *basilicam et organicam. Basilica est modus canendi duobus modis melodiam, ita quod unus teneat continue notam unam, quae est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente, vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo, qui basin observat. Organica dyaphonia est melodia duorum vel plurium canentium duobus modis, ita quod unus ascendat, reliquus vero descendat, et e contra; pausando tamen conveniunt maxime vel in eodem, vel in diapente, vel in diapason. Dicitur autem organica ab organo, quod est instrumentum canendi, quia in tali specie cantus multum laborat.* Die *Diaphonia basilica* besteht demnach aus einem fortklingenden Basse und einer Gegenstimme, die zu jenem in der Quint oder Octav anhebt, dann abwechselnd auf- und abwärts sich bewegt und mit einem zum Basse consonirenden Tone schliesst, ähnlich dem, was wir Orgelpunkt nennen. In der *Diaphonia organica* bewegen sich beide Stimmen, und zwar wenn die eine aufsteigend so die andere absteigend, und umgekehrt. Durch Octav- und Quintverdoppelungen der verschiedenen Stimmen entstehen die drei- und vierstimmige Triphonie und Tetraphonie.

Diastema, bei den Griechen ein Intervall; — *compositum*, ein oder mehrere kleinere Intervalle in sich fassend; — *incompositum*, keine kleineren Intervalle in sich fassend, das heisst, nach Maassgabe des Klanggeschlechtes des Tetrachordes, in welchem das Intervall vorkommt. So ist z. B. die obenliegende kleine Terz im chromatischen Tetrachord (s. Tetrachord II 2) ein *intervallum incompositum*, nicht etwa als ob sie nicht an sich in verschiedene kleinere Intervalle sich zerlegen liesse, sondern weil sie in diesem Klanggeschlechte in kleinere Intervalle nicht zerlegt werden durfte; — *commune*, ein Intervall, welches bald *compositum*, bald *incompositum* sein konnte. So war der Halbton *H c commune*, denn im diatonischen und chromatischen Klanggeschlecht hatte er kein Intervall zwischen sich, war also *incompositum*; im enharmonischen Klanggeschlecht hingegen enthielt er noch das um einen Viertelton erhöhte *H*, war also *compositum*; — *diaphonum*, ein dissonirendes; — *antiphonum*, die Octav; — *homophonum*, der Einklang. — Tinctoris erklärt *diastema* für gleichbedeutend mit Comma.

Diastolica, die Lehre von den Incisionen, Interpunctionen, Distinctionen etc. in der melodischen Setzkunst. S. Mattheson, Capellm. S. 180.

Diatessaron, bei den Griechen und im Mittelalter Benennung der reinen Quart.

Diatoni, die Terztöne im diatonischen Klanggeschlecht der Griechen. S. Tetrachord II *b* γ, Beisp. 4.

Diatonisch heisst eine jede Fortschreitung durch ganze und grosse halbe Töne, von welcher mithin alle Intervalle, die kleiner sind als der grosse halbe Ton, ausgeschlossen bleiben. Also auch der kleine halbe Ton, welcher durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung derselben Tonstufe entstanden, mit seinem diatonischen Tone auf einer Stufe liegt: *f*-*f*♯; *g*-*g*♭. Da man eine nach einer gewissen festen Ordnung geregelte Intervallenfortschreitung Klanggeschlecht nennt, versteht man unter *a*) diatonischem Klanggeschlechte eben eine solche Folge von ganzen und grossen halben Tönen, und die *b*) diatonische Tonleiter ist das diatonische Klanggeschlecht in stufenweiser Fortschreitung vom Grundton zur Octav aufwärts und zu ihm zurück. Sie bewegt sich durch die sieben wesentlichen Töne der Octav, nämlich durch fünf ganze und zwei halbe Töne, die beiden halben Töne werden in der diatonischen Durtonleiter von der 3. mit der 4. und von der 7. mit der 8. Stufe, *C D E F G A H c*; und in der diatonischen Molltonleiter von der 2. mit der 3. und von der 5. mit der 6. Stufe *A H C D E F G a* gebildet (die Zahlenverhältnisse der Dur- und Molltonleiter s. Klanggeschlecht I). Da der kleine halbe Ton von diatonischen Tonfolgen ausgeschlossen ist, findet in diesen keine Erhöhung oder Erniedrigung der Töne durch sogenannte zufällige Versetzungen statt; selbstverständlich aber werden diejenigen an den Schlüssel gesetzten Vorzeichnungen angewendet, deren jede von *C* auf irgend einen der anderen 11 Halbtöne als Grundton versetzte Tonfolge bedarf, um ganz in derselben Tonordnung als wie in C dur oder A moll, also nur als örtliche Transposition, nicht als Veränderung innerer Art, zu erscheinen. Die Fortschreitungen *F*♯ *G*♯ *A*♯ *H* oder *G*♭ *A*♭ *B C*♭ sind ebensogut diatonisch wie *C D E F*. — *c*) Den grossen halben Ton des diatonischen Klanggeschlechtes nennt man diatonischen Halbton; ausserdem wendet man den Ausdruck auch *d*) auf alle auf dem Grundtone innerhalb der Tonart liegenden grösseren Intervalle an, die also als äussere Glieder einer diatonischen Folge von Tönen der Tonart anzusehen sind. So nennt man die grosse und kleine Terz und Sext der Dur- und Molltonart diatonische Dur- und Mollterz und -sext, die vollkommene Quart und Quint diatonische Quart und Quint, die grosse Septime der Dur- und die kleine der Molltonart diatonische Septimen. — *e*) Ursprünglich stammt das Wort von den Griechen, welche eines ihrer drei Klanggeschlechter und zwar, wie wir noch heutzutage, das durch ganze und grosse halbe Töne fortschreitende, damit bezeichneten. Dieses Klanggeschlecht ist das einzige, welches ohne Aenderung seiner Natur von unserer modernen Musik beibehalten ist[1]; unsere heutige Durtonleiter (die lydische Octavgattung der Griechen, die ionische der christlichen Zeit) ist ebenfalls aus zwei diatonischen (lydischen) Tetrachorden, deren

1) Die anderen beiden sind das chromatische und enharmonische. Dass unsere Chromatik und Enharmonik von der der Griechen dem Wesen nach ganz verschieden ist, findet man in den gleichn. Art., ferner unter Klanggeschlecht und Tetrachord II 2, 3, Beisp. 4 näher erklärt.

Halbton am oberen Ende liegt, zusammengesetzt: *c-d-e f-g-a-h c.* — *f*) Diatonisch-chromatische Tonleiter nennt man diejenige Tonleiter, welche entsteht, wenn man die durch Versetzung der Durgrundtonart C auf andere Grundtöne nothwendig werdenden Modificationen der Töne durch ♯ oder ♭ mit den Tönen der Grundtonart C vermischt, z. B.

c	*c*♯	*d*	*d*♯	*e*	*f*	*f*♯	*g*	*g*♯	*a*	*a*♯	*h*	*c*
c	*d*♭	*d*	*e*♭	*e*	*f*	*g*♭	*g*	*a*♭	*a*	*b*	*h*	*c*

Diatonisch-chromatisch heisst diese Scala, weil sie keineswegs nur aus chromatischen Tönen besteht, sondern weil darin diatonische Stufen mit chromatischen Halbtönen abwechseln.

Diatonisches Klanggeschlecht; diatonische Tonleiter, s. Diatonisch; Tonart; Klanggeschlecht I; Tetrachord I C; II 1.

Diatono-Diatonico, das Dur-System der diatonischen Octavgattungen, ohne alle Versetzungszeichen; *Diatonico molle*, das Moll-System mit einem ♭ am Schlüssel. S. Tonart IV.

Diatonos, lat. Benennung der Töne *d*, *g*, c_1, d_1 und g_1 im griech. Tonsystem. S. Tetrachord etc. I C, Anm. 3.

Diaulos, griechische Doppelflöte, s. daselbst.

Diazeuxis, lat. *disjunctio*, die Trennung, nämlich zweier Tetrachorde; diazeuktischer Ton, s. Tetrachord I B *b*.

Dichordon, ein zweisaitiges Instrument der alten Aegypter und Assyrer, sehr ähnlich dem besonders in Neapel gebräuchlichen Colascione (s. daselbst), aus einem Schallkasten mit langem Halse bestehend. Burney fand eine Abbildung davon auf der *guglia rotta*, dem auf dem *Campus Martius* umgestürzt liegenden ägyptischen Obelisk, und giebt eine Beschreibung und Zeichnung in seiner *Gen. Hist. of Mus.* Vol. I. 204 f. Der Hals des Instrumentes führte ihn auf die Vermuthung, dass man seiner schon als Griffbrett sich bedient habe, um eine Mannigfaltigkeit von Tönen hervorzubringen. Das assyrische Dichordon soll von dem ägyptischen nur unerheblich abweichen. Vergl. Forkel, Gesch. d. Mus. I. 83.

Dichte Klanggeschlechter, *genera spissa* oder *densa*. Benennung des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechtes der Griechen, wegen der über dem Grundtone der Tetrachorde dicht zusammengedrängten chromatischen Halb- und enharmonischen Viertelstöne (das Dichte, *pyknon*). Das diatonische Klanggeschlecht hiess *genus rarum*. S. Tetrachord II, Beisp. 4.

Didymeen, Feste der alten Griechen zu Milet in Kleinasien, bei welchen musikalische Wettstreite veranstaltet wurden.

Dièse, bei den Franzosen die Halbtonserhöhung einer Stufe durch das Kreuz: *ut dièse* = *C*♯, *fa dièse* = *F*♯ etc.

Dies irae, dies illa, eine Sequenz, von Thomas a Cellano um 1250 gedichtet. In der *Missa pro defunctis* (Requiem) der zweite Satz. S. Sequenz 5; Requiem.

Diesis (*divisio*, Theilung), franz. *Dièse*; ein in der Canonik vorkommendes kleines Intervall im Verhältniss von 128 : 125 Log. 34. Es ist der Unterschied *a*) zwischen dem grossen und kleinen halben Tone, z. B. zwischen *DE*♭ und *DD*♯, oder der Unterschied zwischen zweien der sogenannten enharmonischen Töne, nämlich zwischen *D*♯*E*♭ und *G*♯*A*♭ [1]). Wenn man z. B. vom grossen halben Tone *DE*♭ den kleinen halben Ton *DD*♯ abzieht, behält man die Diesis als Rest; z. B.

von *DE*♭ = 16 : 15 Log. 93
abgezogen *DD*♯ = 24 : 25 „ 59
384 : 375
3|
bleibt für *D*♯*E*♭ der Rest = 128 : 125 Log. 34.

b) Zwischen dem grossen und kleinen Limma; zieht man dieses von jenem ab, so bleibt ebenfalls die Diesis übrig:

1) Der Unterschied zwischen den enharmonischen Tönen *C*♯*D*♭, *F*♯*G*♭ und *A*♯*B* beträgt 648 : 625, Log. 52.

vom grossen Limma =	27 :	25 Log.	111
abgezogen das kleine Limma =	128 :	135 „	77
	3456 :	3375	
9\|	384 :	375	
3\|			
bleibt die Diesis =	128 :	125 Log.	34

Die Diesis ist um das Diaschisma grösser als das syntonische Comma, diese letzteren beiden Intervalle zusammen machen also die Diesis aus:

Das Diaschisma =	2048 :	2025 Log.	16
und das syntonische Comma =	81 :	80 „	18
	165888 :	162000	
8\|	20736 :	20250	
6\|	3456 :	3375	
9\|	384 :	375	
3\|			
machen zusammen die Diesis =	128 :	125 Log.	34.

Diese Diesis 128 : 125 wird auch von manchen Theoretikern die g r o s s e D i e s i s genannt, zum Unterschiede von der k l e i n e n 3125 : 3072 Log. 25, welche sich ergiebt, wenn man vom kleinen halben Ton die grosse Diesis 128 : 125 abzieht:

vom kleinen halben Ton =	25 :	24 Log.	59
abgezogen die grosse Diesis =	125 :	128 „	34
bleibt die kleine Diesis =	3125 :	3072 Log.	25.

Diese kleine Diesis ist der Unterschied zwischen $F^\flat$ *E* und $c^\flat$ *H* in der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter. — *c*) In der griechischen Musik ist das Wort Diesis Benennung dreier kleinen Intervalle, von denen das erste die Hälfte, das zweite ein Drittel und das dritte ein Viertel des grossen ganzen Tones betrug. Und zwar nannte man den vierten Theil des ganzen Tones e n h a r m o n i s c h e, den dritten Theil c h r o m a t i s c h e und die Hälfte g r o s s e D i e s i s. Von dieser letzteren Bedeutung stammt diejenige her, welche einzelne Nationen mit dem Worte Diesis (*dièse*) verbinden, indem sie die Erhöhung eines Tones durch ein Kreuz damit bezeichnen. So nennen z. B. die Franzosen (welche noch heutigen Tages der alten Solmisationssilben, wennauch ohne Mutation, sich bedienen) die Töne *c*, *d* etc., wenn sie durch ein Kreuz erhöht sind, *ut dièse*, *re dièse* etc.

Diezeugmena (*disjuncta*, getrennt), hiessen im griechischen Tonsystem an einander grenzende aber nicht durch einen gemeinsamen Ton mit einander verbundene Tetrachorde. S. T e t r a c h o r d I B *b*.

Diezeugmenon, Name des vierten Tetrachordes (h - e_1) des griechischen Tonsystems; s. T e t r a c h o r d I C, Beisp. 3.

Diezeugmenon diatonos, andere Benennung des Tones *Paranete diezeugmenon* d_1 bei den Griechen. S. T e t r a c h o r d I C, Anm. 3; Beisp. 3.

Differenzen, *D i f f e r e n t i a e t o n o r u m;* die verschiedenen Abweichungen der Tropen im Introitus, Psalmen- und Responsoriengesange der alten Kirche. S. T r o p u s.

Dilettant, jemand, der die Musik oder eine andere Kunst nicht als Fachmann, sondern nur aus Liebhaberei betreibt, deshalb für keinen Künstler gelten will; also ein Kunstfreund oder Kunstliebhaber. Eine deutliche Grenze zwischen Künstler und Dilettanten lässt sich nicht leicht auffinden, wenn man mit jener rein practischen Scheidung von Fachmann und Liebhaber sich nicht begnügen will, und auch diese ist nur sehr unsicher, wenn es auf Beurtheilung der Leistungen mancher Künstler und Dilettanten ankommt. Denn man weiss, dass sowohl auf dem Gebiete der ausübenden Kunst als auch namentlich der Kunstwissenschaft, Männer, denen die Kunst nicht eigentlich Fachsache gewesen ist, doch auf das segensreichste für sie gewirkt haben, und dass auf der anderen Seite eine mittelmässige oder schwache Leistung durch den »Künstler« nicht besser wird. Für den Kunstliebhaber hat die Benennung Dilettant unter allen Umständen nichts Zurücksetzendes, auf den Künstler angewendet aber einen starken Beigeschmack von Verächtlichem, indem man voraussetzt, dass jemand, der eine Sache zu seiner Lebensaufgabe macht, unter allen Umständen auch etwas dem Entsprechendes zu leisten habe, und wenn er nicht durch Genie hervorragt, doch durch den Ernst seiner Thätigkeit den

Mangel höherer Begabung, soweit möglich, zu decken suche. Der dilettantenhafte Künstler zeigt, dass er bei Erfüllung seiner Aufgabe nachlässig ist, folglich überhaupt keinen Begriff davon hat, und in Beurtheilung seiner Anlagen für die Kunst einer völligen Täuschung unterliegt.

Dilettanten-Concert, Liebhaberconcert; eine Musikaufführung, in welcher alle oder doch die wesentlichsten Instrumente und Stimmen nicht mit Fachmusikern, sondern mit Dilettanten oder Musikliebhabern besetzt sind. So bestehen u. a. in Wien und Leipzig Dilettanten-Orchestervereine, die jährlich eine gewisse Anzahl öffentlicher Instrumentalconcerte veranstalten.

Diluendo, Vortragsbez., verlöschend.

Diminuendo, *decrescendo*, Vortragsbez., abnehmend an Klangstärke. Sehr häufig steht an Stelle des Wortes das gleichbedeutende Zeichen $>$. S. Crescendo; Vortragsbezeichnung; Vortrag.

Diminutio. *a*) Die Nachahmung einer Melodie in Noten von halbem Werthe; die Ganzen, Halben, Viertel- etc. Noten der Melodie werden in der diminuirten Nachahmung (*per diminutionem*) zu Halben, Viertel-, Achtel- etc. Noten. Gebrauch davon macht man vorzugsweise in contrapunktischen Sätzen, in der freien Imitation (s. Nachahmung Beisp. 18 *b*), im Canon (s. daselbst C 3, Beisp. 16 u. 17), in der Fuge (s. daselbst C 3); aber auch in gut gearbeiteten Tonstücken freien Stiles. — *b*) *Diminutio notarum*, »Läuflein im Gesang sonsten Coloraturen genannt«, melismatische Zergliederungen der Hauptnoten des Taktes in eine ihnen gleichgeltende Summe von kleineren Noten; z. B. Zerlegung der Viertel in Achtel, Sechszehntheile etc. — *c*) Verminderung des Zeitwerthes der Noten in der Mensuralmusik; s. Mensuralnotenschrift I D.

Dioxia, ältere griechische Benennung der *Diapente*, Quint.

Diplasion. *a*) Bei den Griechen der doppelte Rhythmus (*genus rhythmicum duplum*) im Verhältniss 2 : 1 oder 1 : 2, aus drei gleichen Zeiten in zwei ungleichen Theilen, von denen der eine also doppelt so gross ist als der andere, bestehend. Er konnte im Ganzen durch Theilung seiner Zeiten bis achtzehn (12 : 6 oder 6 : 12) Zeiten enthalten, und entspricht unserem $^3/_2$-, $^3/_4$-, $^3/_8$-, $^9/_8$-Takte. — Ferner kommt der Ausdruck *Diplasion* *b*) im Mittelalter auch für *Diapason* (Octav), *Disdiplasion* für *Disdiapason* (Doppeloctav) vor. *Hucbaldi Musica*, Gerbert, *script*. I. 162. — *c*) In neuerer Zeit Benennung des Doppelflügels oder *Vis à vis*.

Director musices, *direttore della Musica*, Musikdirector, s. daselbst.

Dis, Silbenname des vierten diatonisch-chromatischen Halbtones von *C*, entstanden durch Erhöhung der zweiten diatonischen Stufe um einen kleinen halben Ton mittels ♯. Zum Grundton *C* erscheint der Ton $d^\sharp$, als übermässige Secund, eigentlich im Verhältniss 75 : 64, fällt aber im gleichschwebend temperirten System mit $e^\flat$, der kleinen Terz, auf einen Clavis zusammen. Die Durtonart, welcher der Ton $D^\sharp$ als Grundton dienen könnte, Dis dur, ist der vielen Kreuze wegen, welche zur Herstellung ihrer Diatonik erforderlich sein würden, wenigstens als Haupttonart eines Tonstückes nicht gebräuchlich, wenn sie auch im Modulationsgange vorkommt. Die Molltonart, Dis moll, hingegen kommt ebensogut wie ihre enharmonische Tonart Es moll in Anwendung.

Discant, *Discantus*. *a*) Die höchste der vier Gattungen der menschlichen Stimme, ital. *Soprano* (*super*, *sopra*, oberwärts befindlich, Oberstimme), franz. *le Dessus*. Knaben und Weibern natürlich eigen; in früheren Zeiten auch an Männern, aber auf naturwidrige Weise (durch Infibulation und Castration) erzeugt. Imgleichen kann auch die männliche Stimme auf künstliche Art, durch Anwendung des Falset, Sopranhöhe erreichen; bis ins 16. Jahrh. hinein bediente man sich der sogenannten Falsetisten als Ersatz für Frauen- und Knabenstimmen (s. Falset und Alti naturali). Auch diese Stimmengattung zerfällt in zwei Arten, in den hohen Discant oder Sopran, Chorumfang von c_1 - a_2, b_2, h_2 (Falsetisten etwa bis a_2, Castraten noch darüber); und in den tiefen Discant, *mezzo-soprano*, *bas-dessus*, von a - e_2, f_2, an Umfang mit dem höheren Alt ziemlich übereinkommend, der Klangfarbe nach aber mehr dem Sopran sich anschliessend. Individuelle Begabung erweitert die Tongrenzen beider Stimmenarten in einzelnen Fällen erheblich[1]), und in frühester Jugend reicht die Stimme überhaupt

1) Die Sängerin Aloysia Weber erreichte mit Leichtigkeit a_3 (Jahn, Mozart III. 280), die Catalani soll drei und eine halbe Octav beherrscht haben, und der Castrat Farinelli hatte einen Umfang von a - d_3.

bedeutend höher hinauf. Doch gilt jener angegebene Umfang als der allgemeine, der im Chorgesange nicht überschritten werden darf. Die untersten Töne c_1 d_1 und auch noch e_1 des hohen Sopran sind schwach und wirken wenig, die obersten a_2 b_2 hingegen bereits scharf (namentlich bei Knabenstimmen), unsicher und gewagt in der Intonation und schwer lange auszuhalten deshalb soll man sie im Chore, wenn überhaupt, so nur mit äusserster Vorsicht und guter Vorbereitung verwenden, nur durch bequeme Intervalle sich hineinbewegen, alles unzuverlässige Hineinspringen vermeiden. In vielstimmigen und Doppelchören wird der Sopran gewöhnlich zweifach, auch noch mehrfach, in I., II., resp. III. Sopran, getheilt, ohne dass die tiefste Sopranstimme gerade durch Mezzosoprane besetzt zu werden braucht, die erste Stimme hält dann nur eine etwas höhere Lage ein, die übrigen etwas tiefere. Ueber Verwendung von Knaben- und weiblichen Stimmen im Chore s. Chor A f. Häufig findet man in älteren Werken die Oberstimme mit *Cantus* statt *Discantus* bezeichnet; doch ist letztere Benennung schon lange die gebräuchlichere, wie bereits Glarean (*Dodecachordon* S. 240) bemerkt: *Vulgus crebrius Discantum vocat, ut differat a communi nomine cantus* —, um die Oberstimme von der gewöhnlichen Benennung *Cantus* (Gesang) zu unterscheiden. — Von allen Stimmgattungen klingt der Discant am meisten durch und hat die leichteste Beweglichkeit und meiste Deutlichkeit in schnellen und glänzenden Passagen aller Art, doch wird schnelles Aussprechen von Worten auf den höchsten Tönen schwierig; benutzt man diese, so geschieht es am besten in Silbendehnungen und als Bindungen auf Vocalen; übrigens verliert die Stimme in den höchsten Lagen an ausdrucksvoller Biegsamkeit und nimmt etwas Instrumentales an. —— *b*) Ursprünglich ist das Wort *Discantus*, franz. *Déchant*, soviel wie *diversus cantus*, ein gegen einen anderen geführter, von diesem verschiedener Gesang, Gegengesang, Contrapunkt. Man verstand darunter einen mehrstimmigen, anfangs insbesondere zweistimmigen Satz, *discantare* oder, wie gleichfalls vorkommt, *biscantare*, heisst zweistimmig singen; gegen einen gegebenen festen Gesang (*Cantus*), der Tenor genannt, wurde eine zweite Stimme, der *Dis-* oder *diversus cantus*, gesetzt. Es ist also dem Wesen nach dieselbe, wennauch anfänglich noch sehr unvollkommene Setzart, für welche zu Ende des 14. oder anfangs des 15. Jahrh. die Benennung Contrapunkt aufkam. In frühester Zeit wurde der Discantus nur extemporirt, nicht aufgeschrieben, er beruhte nur auf Fertigkeit der Sänger, und mag auf diese Art schon sehr früh ausgeübt worden sein, bis er allmälig bestimmteren Regeln unterworfen wurde. Bei manchen alten Schriftstellern finden sich Erklärungen. So in dem wahrscheinlich dem 13. Jahrh. angehörenden Tractate *Musica quadrata seu mensurata* (Pseudo-Beda), welcher in den Werken des Beda venerabilis (*Opp. Colon. Agripp.* 1688, I. 351) steht, und worin es heisst: *Tria tantummodo sunt genera, per quas tota mensurabilis musica transcurrit, scilicet discantus, hocetus et organum. Discantus vero est aliquorum diversorum generum cantus duarum vocum seu trium etc.* Franco von Cöln, *mus. et cant. mensur* Cap. II. (Gerbert III. 2) sagt: *Discantus est aliorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces, longas, breves, vel semibreves proportionabiliter adaequantur, et in scripto per diversas figuras proportionari ad invicem designantur.* Er giebt verschiedene Arten an: *alius simpliciter prolatus* (in Noten von gleichem Zeitwerthe); *alius truncatus* (durch Pausen unterbrochen, an Notenwerthen verkürzt), *qui ochetus* (s. Hocetus) *dicitur; alius copulatus* (gebunden), *qui copula nuncupatur.* Cap. XI, XII und XIII handeln von diesen Arten des *Discantus*, aber in sehr dunkler und schwer verständlicher Weise (in Betreff des *Discantus* mit oder ohne Lyra oder mit mehreren Lyren, vergl. Kiesewetter, Gesch. 33 und 34 Anm.). Anfangen kann die contrapunktirende Stimme des *Discantus* im Einklange, in der Octav, Quint, Quart, grossen und kleinen Terz. Gehörigen Ortes sollen Dissonanzen unter die Consonanzen gemischt werden, aber so, dass der *Discantus* fällt, wenn der Tenor steigt, und umgekehrt. Auch beschreibt er (Gerbert, a. a. O. S. 13) einen vier- und fünfstimmigen *Discantus;* bei Hinzufügung der neuen Stimmen soll auf die schon vorhandenen hinsichts der Con- und Dissonanz Rücksicht genommen werden; die Stimmen sollen nicht alle zugleich steigen oder fallen und im Verhältnisse zu einander richtige Mensur einhalten. Tinctoris (*term. mus. diff.*) erklärt den *Discantus* für einen *cantum ex diversis vocibus et notis certi valoris aeditum*, also für einen durch verschiedene Stimmen in Noten von gewissem Werthe ausgeübten Gesang. Joannes de Muris zählt in den *Quaestiones super part. mus.* (zu Anfang des 14. Jahrh.) im *Cap. de discantu et consonantiis* (Ger-

bert III. 306) die Intervalle auf, *per quas omnis discantus planus ac melodiosus potest fieri.* Es sind *unisonus, semiditonus* (kleine Terz), *ditonus* (grosse Terz), *diapente* (Quint), *tonus integer et perfectus cum diapente* (grosse Sext) und *diapason* (Octav). Dann giebt er ausführliche Stimmführungsregeln, unter welchen wir dem von ihm wahrscheinlich zuerst aufgestellten Verbote einer Folge von Einklängen, Octaven und Quinten, sowie des *mi contra fa* bereits begegnen.— Ein eigenthümlicher dreistimmiger *Discantus*, in lauter Sextakkorden fortschreitend, *Falso bordone* (s. daselbst) genannt, war im 13. Jahrh. besonders in Frankreich heimisch, und eine andere Art improvisirten *Discantus*, gleichbedeutend mit dem, was man *Contrappunto alla mente* (*non a penna*, s. daselbst) nannte, kannte man nicht nur im 13. Jahrh. in Frankreich (*Déchant, Contrepoint sur le champ*), sondern auch schon weit früher in Italien. Es war ein gegen einen *Cantus firmus* extemporirter Contrapunkt. Entweder gingen beide Stimmen meist mit einander im Einklange und trennten sich nur hie und da, die eine eine Stufe auf-, die andere ebensoviel abwärtssteigend, woraus dann Terzen entstanden, die aber sogleich wieder in den Einklang zurückkehrten. Oder die discantisirende Stimme improvisirte gegen den Tenor allerhand Passagen, Figuren und Diminutionen, welche man *Fleurettes* nannte. Dass solch ein *Discantus* aus dem Stegreif nicht gerade zu den Kunstgenüssen gehört haben kann, erhellt aus einer von Rousseau im *Dictionn. de Mus.* (s. Art. *Discant ou Déchant*) angeführten Stelle des Joannes de Muris[2]) Auch noch andere Schriftsteller kennzeichnen ihn als eine Verderbniss des ächten Gesanges; mehrere römische Bullen verboten seine Anwendung in der Kirche. Als im 14. oder 15. Jahrh. die Benennung Contrapunkt aufkam, diente der Name *Discantus* nur noch für solche mehrstimmigen Improvisationen, eben wie *Contrappunto alla mente* oder *Sortisatio.*

Discantclavier, in den alten Orgeln das oberste Clavier, zum vollen Werke (als dem Hintersatz und Prästanten zugleich) gebraucht.

Discantgeige, s. Violine.

Discantist, Discantsänger, s. auch Castrat, Falset.

Discantclausel (*Clausula cantizans*), ist die melodische Formel des Discantes beim vollkommenen ganzen Tonschlusse, insbesondere die Fortschreitung vom Leitton der Tonart in die Octav. Näheres s. Ganzschluss.

Discantpommer, s. Pommer; — **Posaune**, s. daselbst.

Discant- oder **Sopranschlüssel**, der *C*-Schlüssel auf der ersten Linie des Liniensystems, welche dadurch auf die Tonhöhe des c_1 fixirt wird. S. Notenschrift B 1 *a*, Beisp. 3, 4. Gegenwärtig ist er, gleich den übrigen *C*-Schlüsseln, nur noch in Gesangpartituren gebräuchlich, aus der Instrumentalmusik, etwa mit Ausnahme für die sehr selten angewendete Discantposaune, ganz verschwunden, und überall durch den *G*- oder Violinschlüssel auf der zweiten Linie ersetzt. Früher pflegte man in Tonsätzen für Clavierinstrumente das obere System im Discantschlüssel zu notiren; daher der Name Clavierzeichen, welchen er in älteren Schriften nicht selten führt.

Discantschwiegel, ein kleiner Schwiegel 1 Fuss, offene Flötenstimme in der Orgel.

Discordantia, Discordanz, gleichbedeutend mit Dissonanz. S. Consonanz.

Disdiapason, auch *Bisdiapason*, bei den Griechen und in den Schriften des Mittelalters die Doppeloctav, von *A Proslambanomenos* bis a_1 *Nete hyperbolaeon.* Im griechischen Tonsystem nur einmal enthalten, da dasselbe, den *Proslambanomenos* mit eingerechnet, nur diese eine Doppeloctav umfasste. S. Tetrachord Beisp. 3.

Disdis oder **disis**, Silbenname desjenigen Tones, der als Erhöhung des Tones *D* um zwei halbe Töne mittels des Doppelkreuzes (×) erscheint, und von *H♯* die grosse Terz, von *G×* die reine Quint ausmacht. Auf gleichschwebend gestimmten Claviaturinstrumenten fällt er mit *E*, der grossen Secund von *D*, auf gleicher Taste zusammen.

Disjunctio, Trennung; *per gradus disjunctus*, durch dazwischen liegende Stufen getrennt.

2) *Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! o mala coloratio! irrationabilis excusatio! o magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia. O si antiqui periti Musicae doctores tales audissent Discantatores, quid dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent et dicerent: — — Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es: o utinam taceres! Non concordas, sed deliras et discordas.*

Dis moll, die Transposition der Molltonart auf den Ton *D*♯ als Grundton. Um ihrer Stufenfolge die natürliche Beschaffenheit der weichen Tonart zu geben, müssen die Töne *F C G A* und *E* je um einen halben Ton erhöht, in *F*♯ *C*♯ *G*♯ *A*♯ und *E*♯ verwandelt werden: *D*♯ *E*♯ *F*♯ *G*♯ *A*♯ *H C*♯ *D*♯. Demnach wird sie, als Parallele von F♯ dur, mit sechs ♯ am Schlüssel notirt; die 7. Stufe erhält, im Falle sie als Leitton zu dienen hat, ein × (Doppelkreuz, *cisis*). Auf gleichschwebend temperirten Clavierinstrumenten fällt D♯ moll mit E♭ moll auf gleichen Tasten zusammen, dass aber ihre wie alle anderen enharmonischen Intervalle von einander verschieden sind, daher auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe auch verschieden ausgeübt werden, ist im Art. Temperatur auseinandergesetzt. Uebrigens kommt D♯ moll als Haupttonart eines Tonstückes, der vielen Vorzeichnungen wegen, nur selten vor, findet sich fast nur als Ausweichungs- oder Nebentonart.

Disposition, Orgelterminus; die Anordnung und Anlage vorzugsweise der unmittelbar klangerzeugenden, demnächst aber auch der mechanischen Theile der Orgel. Also die Anordnung der Stimmen in Hinsicht auf Grösse, Anzahl, Beschaffenheit und Mischung; der Claviaturen, ob deren eine, zwei, drei oder noch mehrere angebracht und wie die Stimmen an dieselben vertheilt werden sollen; der Bälge, von welcher Art und Anzahl sie gebaut werden sollen; der Windladen und windführenden Theile etc. S. Orgel.

Dissolutio, *Eklysis*, s. Ekbole.

Dissonanz, s. Consonanz; — Auflösung der Dissonanzen, s. Fortschreitung der Intervalle (Anfang des Art. und C); ferner Contrapunkt und unter den Namen der einzelnen dissonanten Intervalle.

Distendimento, *Tone*, *Extensio*. Ein langes, ununterbrochenes Aushalten des Tones (Brossard). Nach Briennius bedeutet *Extensio* aber ein Aussprechen mehrerer Silben auf demselben Tone (Marpurg, Krit. Einl. S. 187). *Distendendo maniera* erklärt Walther für die Fortschreitung durch weite Intervalle und das Benutzen eines grossen Tonumfangs um des pathetischen Ausdruckes willen.

Distinctio. Ueber den Gebrauch, welchen *a*) Guido v. Arezzo von diesem Worte in Hinsicht auf die Unterscheidung seiner Diaphonie in mehrere Arten macht, s. Diaphonia. — *b*) Die Theile eines Gesanges, welche, ähnlich wie der Vers aus mehreren Metren, aus einer grösseren oder kleineren Anzahl Neumen bestanden. Der Gesang zerfiel in Distinctionen, die Distinction in eine Anzahl Neumen, das Neuma bestand aus einem oder mehreren Tönen. Vergl. Neumen; ferner Schubiger, die Sängerschule St. Gallens 1858, S. 17. — *c*) Die Tropen mit ihren Differenzen, als Unterscheidungsmerkmale der alten Tonarten. »*Distinctionesque autem dico eas, quae a plerisque differentiae vocantur, hoc est, seculorum amen*«. Guido, *Micrologus* (Gerbert, *Script.* II. 9).

Dithyramben, bei den Griechen mit Tanz und Instrumentalmusik verbundene lyrische Gesänge zu Ehren des Bacchus. Einer durch Weingenuss erhitzten Phantasie entsprungen, zeichnen sich die dieser Dichtungsart angehörenden Producte durch einen wilden, verwegenen und zum Theil ausschweifenden Ton aus, dem, gemäss dem ganzen Bacchuscultus, auch viel Dunkles und Mysteriöses sich beigemischt haben wird. Monumente davon sind nicht auf unsere Zeit gekommen, doch waren künstliche Wortbildungen, weit hergeholte und verwickelte Metaphern, eine Mischung von wirklich erhabenen und abenteuerlichen Gedanken, Nachlässigkeit in deren Ordnung und Construction, sowie völlige Ungebundenheit hinsichts des Metrum, Merkmale des dithyrambischen Stiles. Die phrygische Tonart war die diesen Gesängen eigene. — **Dithyrambische Melopöie** (*Mesoides*), der dem Bacchus heilige Melodienstil, in der mittleren Tonlage sich bewegend.

Ditonisches Comma, s. Comma I.

Ditonus, *Ditono;* bei den Griechen und im Mittelalter die Benennung der grossen Terz, weil sie aus zwei *Tonos* (ganzen Tönen) besteht.

Ditrochaeus, metrischer Fuss, doppelter Trochäus – ⏑ | – ⏑ |. S. Metrum II *c* 3.

Dittanaklasis oder *Dittaleloclange*, ein im Jahre 1800 vom Instrumentenmacher Matthias Müller in Wien erfundenes Instrument. Allgem. mus. Zeitg. von 1801: Es ist nur 3 Quadratfuss gross und hat zwei einander gegenüberliegende Claviaturen, so dass zwei Personen zugleich darauf spielen können. Das eine Clavier ist um eine Octav höher (im 4-Fusston) gestimmt als das andere. Zwischen beiden ist eine Lyra

mit perpendiculär gespannten Darmsaiten angebracht. Der Ton ist voll und lieblich und ähnelt dem der Bassethörner.

Divertimento, eine Gattung von Tonstücken für mehrere, in der Ausführung aber nur einfach besetzte Instrumente, zu Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., nachdem die Liebhaberei an Suiten und Partiten abgenommen hatte, stark in Gebrauch. Gleich den letzteren besteht es aus mehreren Sätzen; es finden sich deren vier, und zwar ganz nach Reihenfolge unserer modernen Symphonie, aber auch fünf, sechs und sieben, nach Art der Cassation oder Serenade, mit der das Divertimento viel Aehnlichkeit hat und auch hinsichts der erwähnten, bei der Cassation wenigstens ursprünglich ebenfalls üblichen, einfachen Besetzung der Instrumente übereinkam. Die Sätze sind Adagio's, Andante's, Allegro's, Rondo's, Menuetten etc., doch weder so breit ausgeführt, noch in einem ähnlichen inneren Zusammenhange stehend als in unserer modernen Sonate; mehrentheils haben sie nicht einmal einen bestimmten Character, sondern sind nur Tongemälde, die mehr auf Ergötzung des Ohres und leichte Unterhaltung als auf Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modificationen Anspruch machen dürfen. Die Schreibart ist zuweilen polyphon wie in den Suiten und mehrstimmigen Kammermusiken, meist aber homophon und ohne weitere künstliche Durchbildung, eine ans Concertirende streifende Behandlung der Oberstimme ist nicht selten. Man pflegte das Divertimento entweder für Streich- und Blasinstrumente vermischt, oder für Blasinstrumente (Harmoniemusik) allein zu setzen. — Eigentlich dasselbe wie Divertimento ist das Divertissement; doch gab man in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den letzteren Namen nur Clavierstücken, die übrigens auch aus einer Anzahl mit Tänzen untermischter Sätze, meist in leichter und mehr auf glänzende Entfaltung der Technik als tiefen Gehalt hinzielender Schreibart, bestanden und deshalb auch häufig insbesondere als Uebungsstücke dienten. Seit Ausbildung unserer mehrsätzigen Sonate und des Streichquartetts sind Divertimento und Divertissement gänzlich verschwunden; wir haben auch nichts daran verloren, denn beide waren nicht weiter entwickelungsfähig und zur Aufnahme eines tieferen Inhaltes wenig geeignet.

Divertissement. *a*) s. Divertimento. — *b*) In Frankreich mit Gesang verbundene Tanzscenen, die man in die Acte der älteren Oper, des Ballets und der Tragödie gerade in spannenden Momenten, während die Schauspieler dabei standen, einzulegen pflegte, indem man, wie man doch nicht anders annehmen kann, die Wirkung der Handlung dadurch noch zu steigern vermeinte.

Divisarum ***tertia, extenta*** und ***ultima***, Namen der drei obersten Töne c_1, d_1, e_1 des Tetrachordes *Diezeugmenon*. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Divisarum extenta, lat. Name des Tones *Paranete diezeugmenon* d_1 im griechischen Tonsystem. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Divisio. *a*) Die Eintheilung einer Tonfolge in den Takt. Da man im Mittelalter keiner Taktstriche sich bediente, schrieb man, um in zweifelhaften Fällen die Takteintheilung einer Melodie auch äusserlich kenntlich zu machen, einen Punkt oder ein Häkchen (. oder √), *Divisio modi* oder *Punctum divisionis* genannt, in das Liniensystem. S. Mensuralnotenschrift I F *b*. — *b*) ***Divisio*** (***Mediatio***) ***harmonica*** und ***arithmetica***, harmonische und arithmetische Theilung der Intervalle, s. Theilung der Verhältnisse.

D-la-sol, **D-sol-re** und

D-la-sol-re, Solmisationsnamen des Tones *D* im alten System der Hexachorde. Kam dieser Ton in einem *Hexach. dur.* vor, so hiess er, als 5. Stufe desselben, ***sol***; im *Hexach. moll.* als 6. Stufe *la*; und im *Hexach. nat.* als 2. Stufe *re*. Das *d acutum*, unser d_1, kam im III. *Hexach. moll.*, im IV. *dur.*, und im V. *natur.* vor, erhielt daher alle drei Silben, mit denen es in diesen drei Hexachorden benannt wurde, hiess demnach ***D-la-sol-re***. Das *D finale*, unser kleines *d*, trat nur im I. *Hexach. dur.* und im II. *natur.*, sonst aber in keinem weiter auf, erhielt demnach nur die Benennung ***D-sol-re***. Und das *d excellens*, unser d_2, gehörte dem VI. *Hexach. moll.* und VII. *dur.* an, wurde demnach mit dem Namen ***D-la-sol*** belegt. Näheres hierüber im Artikel Solmisation 2, Tabelle Beisp. 4.

D moll, die Transposition der Molltonart auf den Ton *D* als Grundton, wobei zur Herstellung der kleinen Sext der Ton *H* in ♭ verwandelt werden muss: ***D E F G A ♭ C d.***

Demnach wird D moll, als Paralleltonart von F dur, mit einem ♭ am Schlüssel notirt. Als Leitton gebraucht, muss die 7. Stufe durch ein ♯ erhöht, *C* in *C*♯ verwandelt werden.

Do, Solmisationssilbe, von den Italienern statt der Silbe *ut* für den Ton *C* gebraucht.

Docken oder Springer, s. Flügel.

Doctor musices, s. Akademische Würden in der Musik.

Dodecachordon, Zwölfsaiter. Name eines berühmten musikalischen Werkes des gelehrten Philologen Henricus Loritus Glareanus, erschienen zu Basel 1547, in welchem die bis dahin schwankende Lehre von den 12 Tonarten (s. Tonart III) festgestellt wird.

Dodecupla di crome, der Zwölfachteltakt; *dosdupla di crome*, ein Achtel im Zwölfachteltakt; *Dodecupla di Semicrome*, Zwölfsechszehntheiltakt; — *di Semiminime*, eine Mensur von zwölf Vierteln; — *di minime*, eine Mensur von zwölf halben Noten; — *di Semibrevi*, eine Mensur von zwölf ganzen Noten.

Doeff, alte Benennung der Prinzipalstimme in der Orgel.

Doiflöte, Orgelstimme, s. Doppelflöte *b*.

Dolcan, *Dulcan*, *Dulzain*, eine alte Flötenstimme in der Orgel, zu 8 und 4 Fuss, oben weiter als unten, zuweilen mit doppelten Labien. Nicht mit Dolcian oder Dulcian (s. daselbst) zu verwechseln.

Dolce (abbr. *dol.*), *dolcemente, con dolcezza;* Vortragsbez., süss, sanft, zärtlich, mit Zärtlichkeit.

Dolce melo, das Hackbrett. — *Dolce suono*, s. Dolcian.

Dolcian, *Dolciano*, *Dolcesuono*, Dulcian. 1) Ein veraltetes Blasinstrument von Holz, mit unserem Fagott im wesentlichen übereinkommend, doch von unvollkommnerem Bau, an Klang den Pommern ähnlich, aber sanfter intonirt, daher der Name. Nach einigen Angaben soll eigentlich nur der ehemals gebräuchliche kleine Quartfagott (bei den Engländern *Singel Korthol*) Dolcian geheissen haben, Prätorius aber gebraucht die Namen Fagott und Dolcian vermischt, sagt überdies (*Syntagma mus.* II. 39), dass auch die Sordunen (s. daselbst) mitunter Dolcianen genannt würden. Zu seiner Zeit hatte man das Instrument in vier verschiedenen Grössen, als *a*) *Singel Korthol*, kleiner Quartfagott, auch *Fagotto piccolo*, mit *G* als tiefstem Ton; *b*) Choristfagott, auch Korthol oder Doppelkorthol, unserem heutigen Fagott am meisten entsprechend, mit *C* als tiefstem Ton. Der Umfang in der Höhe scheint bei beiden Arten gleich gewesen zu sein, denn Prätorius' Tabelle giebt für beide g_1 als höchsten Ton an, wennauch die letzten Töne auf dem Choristfagott schwerer zu erreichen gewesen sein mögen. *c*) Der Quartfagott stand eine Quart tiefer als der Choristfagott, mit dem Umfange von G_1—a; und *d*) der Quintfagott (Doppelfagott) hatte noch den Ton F_1 in der Tiefe mehr, reichte aber nur bis zum *g*. Prätorius nennt auch den Quartfagott Doppelfagott und bemerkt, dass dieser im *Cantu* ♮ *duro*, jener im *Cantu* ♭ *molli* am füglichsten zu gebrauchen sei. Auch erzählt er, dass zu seiner Zeit ein Meister (Hans Schreiber) einen Contrafagott, der um eine Octav tiefer gehe als der Choristfagott (also *C* 16 Fuss erreiche, ähnlich unserem modernen Contrafagott), im Werke habe. Alle alten Fagotte bestanden, gleich dem gegenwärtig gebräuchlichen, aus einer doppelten (die Pommern, von denen sie abstammen, nur aus einer einfachen) Röhre; diese war theils am oberen Ende offen, theils aber auch gedeckt und die Deckung mit Löchern durchbrochen; sie hatten 6 Tonlöcher für die Finger und 2 für die Daumen, ausserdem nur 2 Klappen, eine für den Daumen und eine für den vierten Finger der rechten Hand. In vier Theile, wie die unsrigen, konnten sie noch nicht zerlegt werden. —— 2) In der Orgel (nicht mit Dolcan oder Dolzain zu verwechseln) ein fagottartiges Rohrwerk von 16- und 8-Fusston, gewöhnlich offen, mitunter aber auch gedeckt. Wird auch statt Fagott gesetzt.

Doloroso, Vortragsbez., schmerzvoll, mit schmerzlichem Ausdrucke.

Dolzflöte, Dulzflöte (*dolce*, lieblich). *a*) Eine veraltete Art Querflöte (s. Deutsche Flöte). — *b*) In der Orgel, auch unter dem Namen Offenflöte, ein offenes Flötenwerk von 4 Fuss, etwas enger Mensur und angenehmer Intonation.

Domchor, ein an einer Hof- oder Domkirche fest angestellter Chor von besoldeten Sängern (die Soprane und Alte durch Knaben besetzt), dem der Vortrag der Responsorien und was sonst zu den musikalischen Functionen beim Gottesdienste gehört, obliegt.

Unter den in Deutschland zu findenden Domchören hat bekanntlich der zu Berlin, sowohl seine Sängerzahl (er zählt deren etwa 60) als auch die Vortrefflichkeit seiner Leistungen anbelangend, stets den ersten Rang eingenommen, den er auch gegenwärtig noch behauptet. Andere ebenfalls tüchtige Domchöre befinden sich zu Hannover und Schwerin.

Dominant. Benennung zweier Tonstufen der Tonart, der *Quinta* und *Quarta Toni*. Jene heisst Oberdominant oder Dominant schlechthin, diese Unterdominant. — *a*) Oberdominant, *quinta toni* bei den Alten, reine Quint, harmonischer Mittelpunkt der Octav, vorzugsweise Dominant genannt, als herrschender Ton. Ihre wesentliche Bedeutung als solcher liegt 1) in ihrem Quintverhältniss zum Grundtone. Das nächst dem Einklange (der Tonidentität) mit dem Grundtone am vollständigsten übereinkommende Tonverhältniss ist die Octav, durch ihre Saitenlänge 1 von der des Grundtones 2 nur in dem Verhältnisse der Aehnlichkeit und Verschiedenheit einer Hälfte zu ihrem Ganzen 1 : 2 stehend. In der Quint hingegen, als dem Verhältnisse 2 : 3, zweier Drittheile zu einem Ganzen, ist bereits eine Trennung ausgesprochen. Die Octav setzt zur Erfüllung eines Ganzen ein ihr völlig Gleiches voraus, die zweite Hälfte der Saite; die Quint etwas von ihr selbst Verschiedenes, das dritte Drittheil: Die Verschiedenheit der Octav vom Grundtone ist nur eine äusserliche, die der Quint hingegen schon innerer Art, der Fortschritt vom Grundtone zur Quint erscheint bereits als entschiedene Bewegung und Trennung; und umgekehrt, die Rückbewegung von der Quint zum Grundtone, als Rückkehr zur Ruhe und Einheit. Indessen, dieses Bewegungsverhältniss zwischen Grundton und Quint, Tonika und Dominant, ist durch das einfache Zahlenverhältniss, in welchem die Saitentheile beider Stufen zu einander stehen, so natürlich und leicht fasslich, der Gegensatz der Quint zum Grundtone so nahe verwandt, und die Neigung jener zu diesem, eben als zu der Ausgleichung ihrer Trennung, so naturgemäss, dass unter allen Tonverbindungen eines Tonstückes Tonika und Dominant in erster Reihe auf einander sich beziehen. Alle anderen Tonstufen der Tonart erscheinen der Tonika gegenüber ebenfalls (harmonisch aufgefasst) als Trennung und Bewegung, doch ist ihre Trennung bereits eine entferntere, und eine dieselbe schliesslich vollkommen ausgleichende Wiedervereinigung mit der Tonika bedarf einer Vermittelung, welche, wenigstens am letzten Schlusse, stets die Dominant zu übernehmen hat. Der 2) Akkord der Dominant weiset in erster Reihe auf den tonischen Dreiklang hin; erfolgt eine Fortschreitung in einen anderen Akkord, so ist sie doch nichts als Unterbrechung der natürlichen Fortschreitung (Trugcadenz). Der tonische Dreiklang kann den Voraufgang des Dominantakkordes nicht entbehren, wenn es schliesslich um vollständige Zurückführung der Bewegung zur Ruhe sich handelt: Der vollkommene Ganzschluss eines Tonstückes kann nur durch den dem tonischen Dreiklang voraufgehenden Dominantakkord vollzogen werden. Wird 3) eine Modulation in eine andere Tonart unternommen, so geschieht es mittels des Dominantakkordes der einzuführenden Tonart, als denjenigen Akkord, der mit dem tonischen Dreiklang die wesentlichste Tonverbindung jeder Tonart überhaupt, also auch der neuen, ausmacht. Die 4) nächste Verwandtschaft der Tonarten unserer modernen Musik, in welcher die Dominant überhaupt diese umfassende Bedeutung erst erhalten hat, beruht auf dem Dominantverhältniss; der Tonartencirkel wird quintenweise entwickelt, wobei die nächstfolgende um eine Quint höhere (oder Quart tiefere) Tonart stets als Dominant der vorangehenden erscheint, bis endlich mit der zwölften Quint der Ausgangston wieder erreicht wird. —— *b*) Die Unterdominant, *quarta toni*, reine Quart, arithmetisches Mittel der Octav, der Tonart ebenfalls harmonisch wichtig als Grundton des dritten der drei Hauptakkorde, welche ihren Toninhalt und ihre harmonische Grundlage ausmachen. Einen Ganzschluss zu vollziehen, ist der Unterdominantdreiklang zwar nicht geeignet, sondern nur einen Halbschluss (Plagalcadenz); wohl aber den Ganzschluss zu vervollständigen, indem er dem Dominantakkorde oder dem tonischen Quartsextakkorde voraufgeht. Denn als characteristische Quart der Tonart unterscheidet die Unterdominant die Haupttonart von ihrer Dominanttonart (also als Quart *f* von *C*, die Tonart C dur oder C moll von ihrer Dominanttonart G dur, welche nicht *f* sondern *fis* enthält), ähnlich wie der Dominantakkord durch seine grosse Terz die Haupttonart von der Unterdominanttonart unterscheidet, weil der Ton *h* C dur oder C moll, aber nicht F dur oder F moll angehört. Unterdominant- und Dominantakkord verbunden, characterisiren daher die Tonart mit unzwei-

felhafter Sicherheit. Dies bewerkstelligt aber auch schon der Dominantseptimenakkord allein, weil er zum Dominantakkorde noch den Unterdominantton als kleine Septime enthält. Der Akkord *D F♯ A C* kann nur G dur oder G moll, weder D noch A oder einer anderen Tonart angehören, da er sonst nirgend als leitereigener Akkord vorkommt (s. Akkord I *b*). In einem Tonstücke ist die Tonika der Mittelpunkt, von dem die Bewegung ausgeht; in ihrer Wendung nach der Oberdominant macht ein gewisses Steigen, und in ihrer Wendung nach der Unterdominant ein gewisses Fallen der Bewegung sich fühlbar. Ueber die Theorie einer Characteristik der Tonarten, welche A. B. Marx auf diesen Umstand gegründet hat, vergl. Tonart V E, Anm. 16. Das Verwandtschaftsverhältniss der Tonarten nach der Unterdominantseite ist ein ähnliches wie das nach der Oberdominantseite, der Cirkel der Tonarten wird ebenso durch fallende Quinten (steigende Quarten) wie durch steigende Quinten (fallende Quarten) durchmessen. Nach der Unterdominantseite erscheinen die Tonarten mit Been, nach der Oberdominantseite die Tonarten mit Kreuzen. Vergl. auch Tonart V.

Dominantakkord, s. Akkord I *a*; Dominant; Tonart V; Ausweichung.

Dominantseptimenakkord, s. Akkord I *b*; Dominant; Septimenakkord B; Septime B, Beisp. 3, 4; Ausweichung C *a*.

Doppelbalg, Widerbläser, beim Positiv, s. daselbst.

Doppel-Bee, 𝄫, s. Notenschrift C 2, Beisp. 10, 11.

Doppel-Canon, s. Canon C 5, Beisp. 18.

Doppelchor. Ein vielstimmiger Tonsatz, dessen sämmtliche Stimmen selbständig und in zwei Chöre gruppirt sind, welche bald mit einander abwechseln, bald vereint wirken. Alle Stimmen beider Chöre sind Hauptstimmen, nicht etwa die Stimmen des einen Chores nur Verdoppelungen oder Massenverstärkungen des anderen. Veranlassung zum Doppelchore ist gegeben entweder durch Theilung der Scene in zwei widerstreitende oder fragende und antwortende Parteien; oder auch, ohne dass solche äussere Umstände bedingend sind, nur durch die Absicht, einen Gedanken um so grossartiger musikalisch auszugestalten, indem zwei Chöre in dem Ausdrucke ihrer Gefühle zusammenkommen oder gleichsam wetteifern. Letztere Veranlassung ist die beiweitem häufigere. Im Doppelchore hat jeder der beiden gewöhnlich vierstimmigen, aus Sopran, Alt, Tenor und Bass bestehenden, Chöre seine eigene Grundstimme, wodurch er vom vielstimmigen einfachen Chore, der ihm an Stimmenzahl gleich oder überlegen sein kann, aber nur auf einem Grundbasse beruht, sich unterscheidet. Behandelt wird er auf verschiedene Art: *a*) Entweder wechseln beide Chöre in kurzen Sätzen antiphonenartig mit einander ab; gewöhnlich erfolgt dann der Eintritt des anderen Chores unmittelbar nachdem der vorangehende seinen Satz beendet hat, oder auf dessen Cadenznote, oder etwas früher. Zuletzt pflegen dann beide Chöre sich zu vereinigen. Solcher Doppelchor ist meist vierstimmig, achtstimmiger Satz findet nur stellenweise, bei den gedachten Eintritten des anderen Chores und am Schlusse, Anwendung; sein Effect beruht wesentlich auf der getrennten Aufstellung der Chöre an verschiedenen Orten der Kirche (*Coro spezzato*, auch für drei, vier und mehr Chöre gebräuchlich). Oder *b*) beide Chöre wirken, Unterbrechung durch längere oder kürzere Pausen abgerechnet, beständig zusammen; der Satz ist achtstimmig, wennauch nicht ununterbrochen, denn alle acht Stimmen singen auch in den polyphonsten Doppelchören nicht unausgesetzt zugleich, sondern Stimmen aus dem einen oder anderen Chore oder aus beiden Chören lösen die volle Achtstimmigkeit mehr oder weniger häufig ab und schliessen sich zu zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Gruppen periodisch zusammen. — Alle Setzarten finden im Doppelchore Anwendung, von der einfach harmonischen bis zur reich figurirten und kunstvollsten contrapunktischen der Chornachahmung (*a due cori battenti*), Doppelfuge und Fuge mit mehreren Subjecten. — Dies Alles gilt auch von mehrchörigen — drei- und vierchörigen — Sätzen, denn noch grössere Stimmenmassen als die achtstimmige theilt man in drei, vier und noch mehr Chöre. Doch ist der Doppelchor diesen äusserst polyphonen Setzarten vorzuziehen, wirklich gute Beispiele von drei-, vier- und noch mehrchörigen Tonstücken (z. B. Benevoli, im 17. Jahrh., Messen zu 4 und 6 Chören) sind auch nichts weniger als zahlreich; schon der achtstimmige Doppelchor setzt einen sehr tüchtigen und gewandten Contrapunktisten voraus, wenn die Stimmen fliessend und bedeutend geführt sein sollen. Bei noch grösserer Stimmenzahl steigert sich die Schwierigkeit natürlich noch erheblich; geschickte

Gruppirung der Chöre und Stimmen sowie wirkungsvolles Nachrücken der Massen thut auch in drei- und vierfachen Chören gemeinhin das Meiste. Bei mehr als zwei Chören pflegt man zuweilen andere Stimmenzusammensetzungen zu Hülfe zu nehmen, z. B. einen dreichörigen Satz aus einem Frauen-, einem Männer- und einem gemischten Chore zu combiniren. — Ursprünglich gehört die mehrchörige Setzart, als deren Erfinder, nach dem Zeugnisse des Zarlino, Adrian Willaert anzusehen ist, der Vocalmusik an, wurde aber von da aus auch auf die Instrumentalmusik übertragen (z. B. von Johannes Gabrieli), namentlich in Zeiten, als diese noch keine bestimmten eigenen Formen gewonnen hatte, sondern noch von der Vocalmusik abhängig war. Gegenwärtig pflegt man zwei Orchesterchöre, wenn überhaupt, so etwa nur zur Begleitung von Vocaldoppelchören anzuwenden; selbständige Instrumentalsätze für zwei Orchester gehören zu den grössten Seltenheiten. Ueberhaupt ist die mehrchörige Setzart auch in der Vocalmusik seit dem Niedergange der letzteren immer mehr in Vergessenheit gerathen, ungeachtet es nichts Grossartigeres giebt als den Doppelchor. Gründe für die gegenwärtige Nichtachtung dieses Zweiges der Vocalmusik sind weniger in der Schwierigkeit der Besetzung und Ausführung, als vielmehr in der Schwierigkeit der Behandlung und in dem, den Componisten selbst mangelnden, wesentlich durch die ausschliessliche Herrschaft der Instrumentalmusik verdrängten, Interesse an der Vocalmusik überhaupt zu finden.

Doppel-Concert, *Concerto doppio*, s. Concert 2 *c*.

Doppel-Fagott, Quintfagott. Eine alte Art des Fagott, mit F_1 als tiefstem Ton. Näheres s. Dolcian *d*.

Doppelflöte, Diaulos. *a*) Bei den Griechen und Römern ein Blasinstrument, bestehend aus zwei Flöten, die durch ein gemeinsames Mundstück mit einander verbunden waren, also von einer Person geblasen wurden. Entweder waren beide Flöten gleich lang und in den Einklang gestimmt — gleiche Doppelflöten; oder eine von beiden war kürzer und wahrscheinlich auf die Octav intonirt — ungleiche Doppelflöten. Die Unterscheidung der Flöten in rechte (*dextrae*) und linke (*sinistrae*), welche bei den Griechen sich findet, wird wohl nur auf die Doppelflöte sich bezogen haben und durch das Spiel der einen Flöte mit der rechten und der andern mit der linken Hand veranlasst worden sein. Die *sinistrae* (auch serranische Flöten genannt) waren bei den ungleichen Doppelflöten tiefer, die rechten höher, und wahrscheinlich wurden die Tonlöcher auf der tieferen Flöte mit der linken, die auf der höheren mit der rechten Hand gegriffen. Daher rechte und linke Flöten. —— *b*) Eine gedeckte Orgelstimme im 4- oder 8-Fusston, von Holz, mit zwei einander gegenüberstehenden Labien. Nach Prätorius' *Syntagma* etwa um 1590 von einem jungen Meister (er hiess Esaias Compenius) erfunden und Dui- auch Doiflöte genannt. Sie ist stark von Klang, erfordert aber auch viel Wind.

Doppelflügel, *Vis à vis*, *Diplasion*, eine veraltete Art Flügel, an beiden Enden mit Claviaturen versehen, so dass zwei einander gegenübersitzende Personen zugleich darauf spielen können. Vom Instrumentenmacher Hofmann in Gotha wurde 1779 ein solcher Flügel erfunden und gebaut, der auf jedem der beiden Enden zwei Claviere hatte, alle vier Claviere waren für eine Person zu koppeln. Der bekannte Organist und Mechanikus Joh. Andr. Stein zu Augsburg gab den von ihm construirten Doppelflügeln den Namen *Vis à vis*.

Doppelfuge, s. Fuge D.

Doppelgriffe, die zwei- und mehrstimmige Intonation der Töne auf Saiteninstrumenten, deren Saiten durch Griffe der Finger verkürzt werden. Näheres unter den einzelnen Instrumenten. Der bedeutende Geiger Batiste (anfangs des 18. Jahrh.), ein Schüler von Corelli, soll der erste gewesen sein, von dem man Doppelgriffe auf der Geige gehört hat (Gerber).

Doppelharfe und **Doppel-Pedalharfe**, s. Harfe.

Doppel-Korthol, s. Dolcian *b*.

Doppel-Kreuz, ×, s. Notenschrift C 2, Beisp. 10, 11.

Doppelkreuzschläge, eine Schlagmanier bei den Pauken, s. Pauke.

Doppelschlag. Eine im Gesange und Instrumentenspiele noch gegenwärtig (gemeinhin unter dem Namen Mordent) sehr gebräuchliche Spielmanier, deren es vier Arten giebt. *a*) Der einfache Doppelschlag, dessen Zeichen ∾ ist, aus vier Noten bestehend, von denen die 2. und 4. die Hauptnote selbst, die 1. und 3. die eine Stufe über

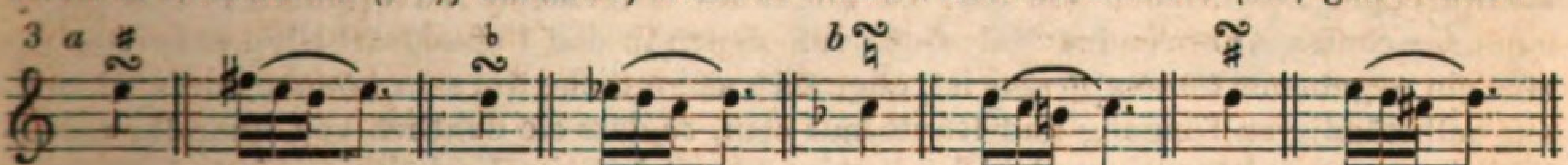
und unter der Hauptnote liegenden Nebennoten sind, 1 *a*. Er wird auf mehrfache Weise ausgeführt: 1) Mit dem Anschlage der Hauptnote; das Zeichen ∾ steht über derselben, die drei ersten Noten werden gleich kurzen Vorschlägen an die Hauptnote, welche den Accent erhält, geschwind angeschleift, 1 *b*. Häufig kommt dieser im Anschlage stehende Doppelschlag umgekehrt vor, nämlich so, dass der unter dem Haupttone liegende Nebenton der erste ist; in diesem Falle wird das Zeichen umgekehrt, so: ∽, 1 *c*.



2) Nach dem Anschlage der Hauptnote; das Zeichen steht hinter derselben, 2 *a*. Man schreibt die Figur auch mit kleinen Noten aus, 2 *b*; die Hauptnote selbst wird in der Ausführung ausgehalten und erst im letzten Momente ihrer Zeitdauer der Doppelschlag angeschleift, 2 *c*. Steht sein Zeichen über dem Punkt einer punktirten Note, so wird er auf deren letztem Drittel gemacht, 2 *d*. Auf diese nachschlagende Art kommt er auch oft zwischen einem langen Vorschlage und der Hauptnote vor, 2 *e*; ebenso zwischen zwei Noten, die weiter als eine Stufe von einander entfernt sind, 2 *f*:



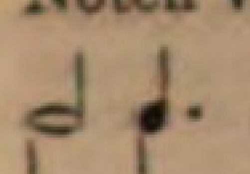
Soll einer der Nebentöne chromatisch erhöht oder erniedrigt werden, so schreibt man das betreffende Versetzungszeichen dem Zeichen der Spielmanier bei; und zwar darüber, wenn es dem ersten (3 *a*), darunter, wenn es dem zweiten Nebentone (3 *b*) gelten soll:



b) Der geschnellte Doppelschlag, mehrentheils über gestossene Noten gesetzt, unterscheidet sich vom einfachen nur dadurch, dass der Hauptnote, über welcher sein Zeichen steht, noch ein kleiner Vorschlag auf gleicher Stufe vorangeht, der zugleich mit an die Figur angeschleift wird, 4 *a*. Die Figur der vier geschwinden Noten wird dadurch dieselbe wie beim einfachen Doppelschlage nach der Hauptnote, nur dass sie hier auf den Anschlag der Hauptnote fällt. — *c*) Der prallende Doppelschlag, dessen Zeichen ∾ ist, entsteht durch sehr schnelle Wiederholung der beiden ersten Noten des einfachen Doppelschlages oder durch Verbindung eines Pralltrillers mit demselben, 4 *b*. — *d*) Der geschleifte Doppelschlag, auch Doppelschlag von unten genannt, hat vor dem einfachen noch zwei vorhergehende kurze Noten, von welchen die zweite auf die Stufe des Haupttones, die erste auf die zunächst darunterliegende Stufe fällt; beide werden mit den Noten des einfachen Doppelschlages in gleicher Geschwindigkeit verbunden, 4 *c*.



Ueber den vormals sehr ausgedehnten Gebrauch der Spielmanieren überhaupt s. Manieren.

Doppelstielige Noten. In Ripienstimmen für Violine und Viola kommen zuweilen Noten vor, die einen doppelten Stiel haben, einen hinauf-, den andern herunterwärts: . Doch findet sich dieses nur an solchen Noten, die eine leere Saite bezeichnen,

und bedeutet, dass der Ton, mehrer Intensität des Klanges wegen, doppelt genommen werden soll, nämlich auf der leeren Saite und auf der tieferen Saite (mittels Deckung eines Fingers) zugleich.

Doppelte Intervalle, s. Zusammengesetzte Intervalle.

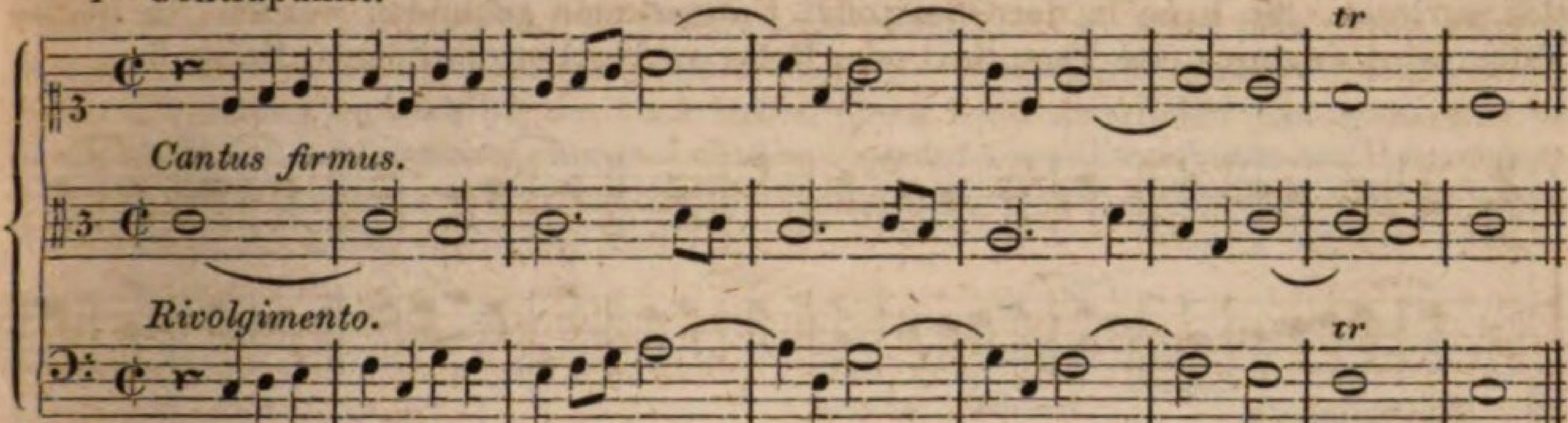
Doppelter Contrapunkt, ist eine mehrstimmige Setzart, in der zwei oder mehrere Stimmen, ohne Verletzung der harmonischen Regeln und des Wohlklanges, dergestalt unter einander versetzt werden können, dass die obere, mittlere oder untere Stimme, untere, obere, mittlere etc. wird. Diese Versetzung heisst Umkehrung (*evolutio*, *rivolgimento*). Besteht der Satz nur aus zwei Stimmen, oder kann in einem mehrstimmigen Satze die Umkehrung nur zwischen zwei Stimmen vollzogen werden, so wird der Satz ein doppelter Contrapunkt im eigentlichen Sinne genannt; wenn drei Stimmen umgekehrt werden, so heisst er ein dreifacher oder dreifach doppelter; wenn vier Stimmen, ein vierfacher oder vierfach doppelter Contrapunkt. Indem es bei der Umkehrung auf die Versetzung der betreffenden Stimme in ein anderes Intervall ankommt, muss es ebensoviel Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes geben als verschiedene Intervalle zur Umkehrung tauglich erscheinen. Man hat daher einen doppelten Contrapunkt 1) in der None oder Secund, 2) in der Decime oder Terz, 3) in der Undecime oder Quart, 4) in der Duodecime oder Quint, 5) in der Terz-Decime oder Sext, 6) in der *Decima quarta* oder Septime, und 7) in der *Decima quinta* oder Octav. Von allen diesen Arten sind jedoch allein brauchbar und gebräuchlich der doppelte Contrapunkt in der Octav, Decime (Terz) und Duodecime (Quint); die übrigen sind ohne weiteren Werth als den sehr geringen einer blossen Künstelei[1]), daher hier auch nur der Contrapunkt in der Octav, Decime und Duodecime und demnächst noch der drei- und vierfache, und endlich einige künstliche Arten des doppelten Contrapunktes erklärt werden. —— Die Gesetze der Harmonie und des einfachen Contrapunktes behalten ihre Gültigkeit auch für den doppelten Contrapunkt, der aber, weil bei Umkehrung der Stimmen die Intervalle sich abändern, noch verschiedenen besonderen Regeln unterworfen ist. Bevor jedoch die einzelnen Gattungen desselben ausführlicher beschrieben werden, ist folgendes Allgemeine zu erinnern: Die gegen einander contrapunktirenden Melodien, von denen in den Uebungsarbeiten entweder die eine ein gegebener *Cantus firmus* ist, oder auch sämmtliche frei sein können, sollen durchaus selbständig an Tongang und Rhythmus sein, so dass sie deutlich von einander unterschieden werden können, und nicht die eine zur andern im Verhältniss einer begleitenden zur herrschenden stehe. Jede Stimme soll das Wesen einer Hauptstimme haben. Es werden daher Noten von gemischten Zeitwerthen und zwar so anzuwenden sein, dass die verschiedenen Stimmen verschiedene rhythmische Bewegung zeigen. Damit hängt zusammen, dass die beim Contrapunkt betheiligten Stimmen gerne auf verschiedenen Taktgliedern anfangen. Ferner sollen sie nicht ohne Noth sich durchkreuzen, und ausserdem duldet die Umkehrung des Octavcontrapunktes keine chromatischen Versetzungszeichen, die Umkehrungen der Decimen- und Duodecimencontrapunkte hingegen lassen solche zu, oder fordern sie vielmehr, je nach Beschaffenheit der Modulation.

I. Der doppelte Contrapunkt für 2 Stimmen. *A.* Der doppelte Contrapunkt in der Octav. Die Stimmen werden in der Octav umgekehrt, d. h. die Oberstimme wird, um eine oder zwei Octaven tiefer gesetzt, zur Unterstimme, während die andere an ihrem Platze bleibt und Oberstimme wird; oder die Unterstimme wird, um eine oder zwei Octaven höher gesetzt, zur Oberstimme, während die früher Oberstimme gewesene Melodie ihre Lage beibehält und Unterstimme wird. Nachstehendes Beispiel giebt eine Vorstellung

1) Näheren Unterricht darüber kann man empfangen durch Marpurg, Abhandl. von der Fuge (Ausg. von S. W. Dehn, Leipzig 1858, Th. I.), woselbst sie beiweitem gründlicher, doch ebenfalls ohne dass ein höherer Werth darauf gelegt wird, abgehandelt sind, als in Kirnberger's Kunst des reinen Satzes (Berlin 1774—79), dessen auf diesen Gegenstand sich beziehende Bemerkungen und Beispiele (s. z. B. Th. II. Abth. III. 12) unerheblich und auch unter anderen von A. André (Lehrbuch der Tonsetzkunst, Bd. II. Abth. 1. 188 ff.) hinlänglich abgewiesen sind. Albrechtsberger erwähnt die Contrapunkte in der Secund, Septime, Sext und Quart garnicht, und wie die älteren Theoretiker darüber dachten, kann man in S. W. Dehn, Contrapunkt etc. (Berlin 1859), S. 65 ff. nachlesen. Fux (*Gradus ad Parnassum*, deutsch von Mitzler) nennt S. 139 auch nur die doppelten Contrapunkte in der Octav, Decime und Duodecime als solche, die „gebräuchlich und in der Composition etwas zu bedeuten haben", während die anderen „wegen ihrer engen Schranken entweder von geringem Nutzen sind", oder mit jenen drei Arten (der Contrapunkt in der Terz mit dem in der Decime, der in der Quint mit dem in der Duodecime) übereinkommen.

davon, die Oberstimme ist in die tiefere Octav gesetzt, der *Cantus firmus* an seinem Platze geblieben, Beisp. 1.

1 Contrapunkt.



Ebenso kann auch der *Cantus firmus* um eine oder zwei Octaven über den an seiner Stelle bleibenden Contrapunkt gesetzt werden. — Soll die Umkehrung nur um eine Octav tiefer oder höher vorgenommen werden, so dürfen die Stimmen nicht über eine Octav von einander sich entfernen (2 *a*), indem Intervalle, welche grösser sind als die Octav, sich nicht in der Octav umkehren lassen. Die Decime wird, eine Octav tiefer gelegt, zur Terz, die Undecime zur Quart, da jedoch die zusammengesetzten Intervalle von ihren einfachen nur örtlich sich unterscheiden, nicht aber der Gattung nach, kommt keine Umkehrung zu Stande, 2 *b*. Ueberschreitet also der Contrapunkt die Grenze der Octav, so muss die Umkehrung entweder um zwei Octaven höher oder tiefer erfolgen, 2 *c*, oder beide Stimmen müssen zugleich, die eine um eine Octav höher, die andere um ebensoviel tiefer, versetzt werden, 2 *d*:

2



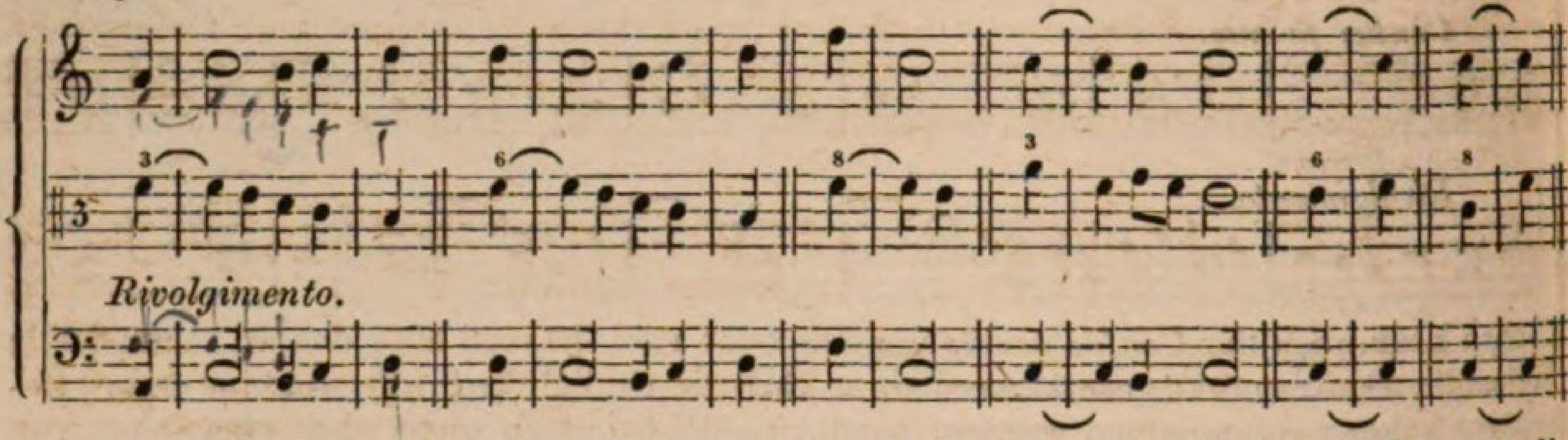
Um leicht übersehen zu können, welche Veränderung die Intervalle eines im Octavcontrapunkt abgefassten Satzes durch die Umkehrung erleiden, setzt man die Zahlen von 1 bis 8 in zwei Reihen, und zwar in der einen Reihe in aufsteigender, in der anderen in absteigender Ordnung, unter einander:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

woraus man das schon von der Umkehrung der Intervalle her bekannte Resultat erhält, dass die Octav zum Einklang, die Septime zur Secund, die Sext zur Terz, die Quint zur Quart, die Quart, Terz, Secund und der Unisonus zur Quint, Sext, Septime und Octav, kurz, die Intervalle in ihre Octavcomplemente verwandelt werden. Consonanz und Dissonanz betreffend, zeigt sich, dass alle Consonanzen in der Umkehrung auch Consonanzen bleiben, mit Ausnahme der consonirenden Quint, die zur dissonirenden Quart wird. Und umgekehrt bleiben alle Dissonanzen auch Dissonanzen, mit Ausnahme der Quart, welche zur Quint wird. Wenn man daher auf guten Takttheilen nur abwechselnd die Terz, Sext und Octav, die Dissonanzen sowie auch die Quint aber nur melodisch durchgehend oder in guter Bindung anwendet, so lässt ein solcher Satz ohne alle weitere

Schwierigkeit in der Octav sich umkehren. Die Quint muss gleich einer Dissonanz behandelt werden, weil sie in der Umkehrung zur dissonirenden Quart wird, deshalb muss sie, wenn nicht bloss im Durchgange vorkommend, vorbereitet sein und eine Stufe abwärts sich auflösen. Sie kann in der Ober- oder Unterstimme gebunden werden, in beiden Fällen wird sie durch eine Terz, Sext oder Octav vorbereitet erscheinen, Beisp. 3.

3



Beginnen darf man daher einen Octavcontrapunkt nicht mit der Quint, weil sonst die Umkehrung mit einer Quart anheben muss. Zwei Quartenfolgen hat man schon an sich, aber auch noch aus dem Grunde, weil sie in der Umkehrung Quintparallelen geben, zu vermeiden. Die Secund wird immer in der Unterstimme gebunden und entweder durch den Einklang oder durch die Octav vorbereitet. Der None aber soll man sich nicht bedienen, da sie die Grenzen der Octav überschreitet und, um nur eine Octav versetzt, eine schlechte Secundenauflösung in den Einklang; um zwei Octaven versetzt, eine ebenfalls schlechte Septimenauflösung giebt, Beisp. 4.

4



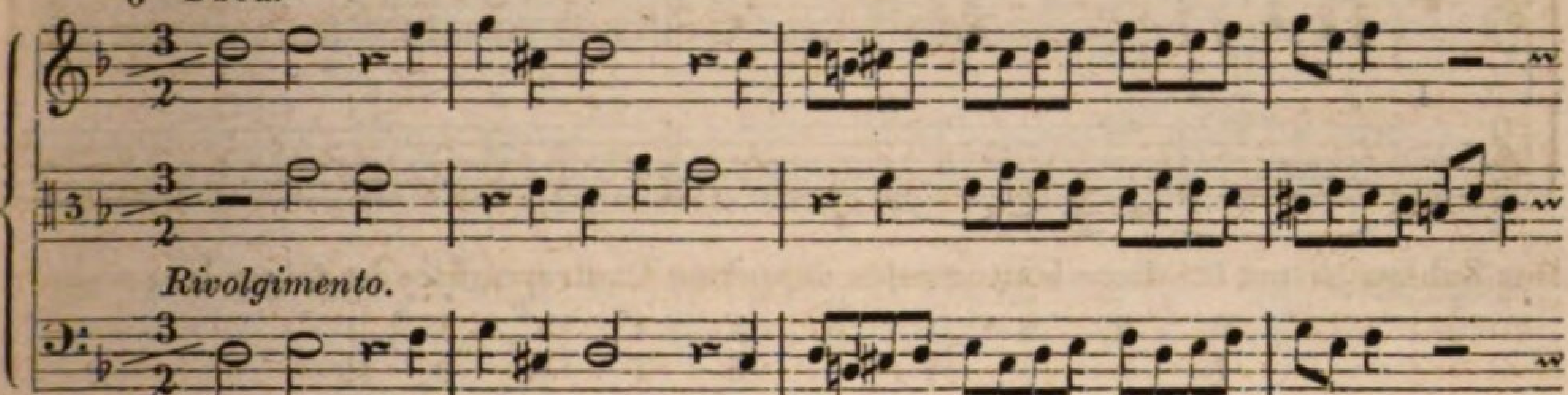
Alle übrigen Bindungen sind sehr leicht und vortheilhaft anzuwenden. Es folge noch ein Beispiel aus Fux, *Gradus ad Parnassum* (Tab. XXXI. Fig. 5):

5



Wenn man in einem zweistimmigen Satze die Regeln des doppelten Contrapunktes der Octav einhält, ausserdem aber 1) nur die Gegen- und Seitenbewegung anwendet; 2) auf gutem Taktheile nur die Terz, Sext und Octav, die Dissonanzen hingegen nicht auf Thesis gebunden, sondern nur im Durchgange gebraucht: so kann man einen solchen Satz drei- und vierstimmig machen, indem man der Oberstimme oder der Unterstimme, oder auch beiden zugleich bei der Umkehrung obere Terzenparallelen oder untere Sexten beigiebt. Beisp. 6 ist der Satz, Beisp. 7 die Verdoppelung der Oberstimme mit Untersexten und der Oberstimme mit Oberterzen. Die Umkehrungen und anderen Verdoppelungen wird man leicht selbst vollziehen können.

6 Bach.



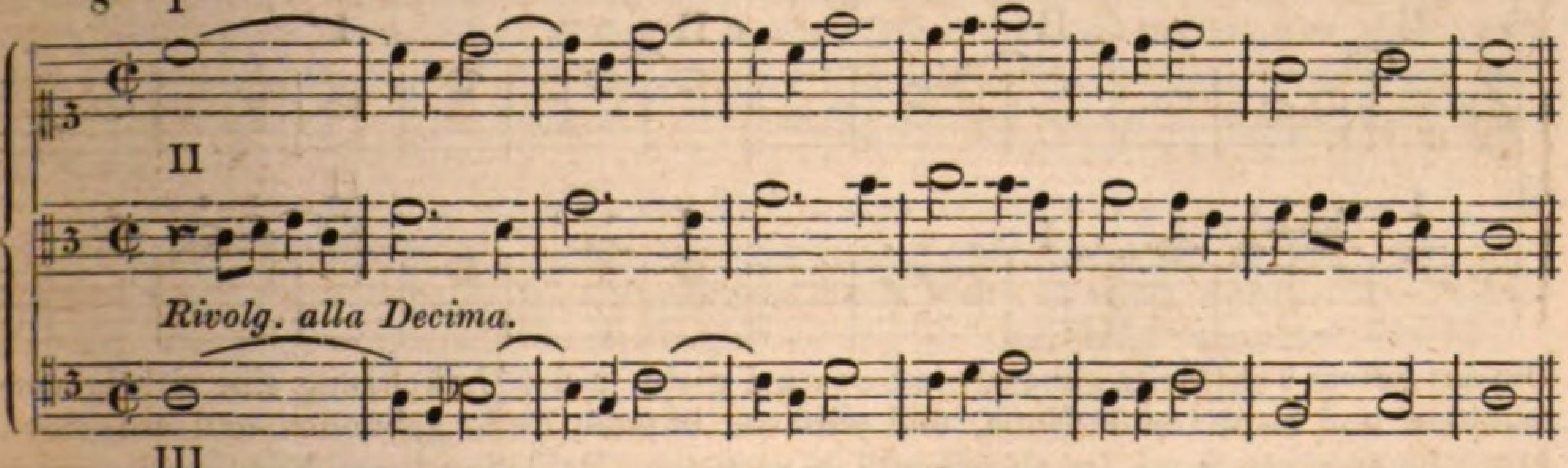
7



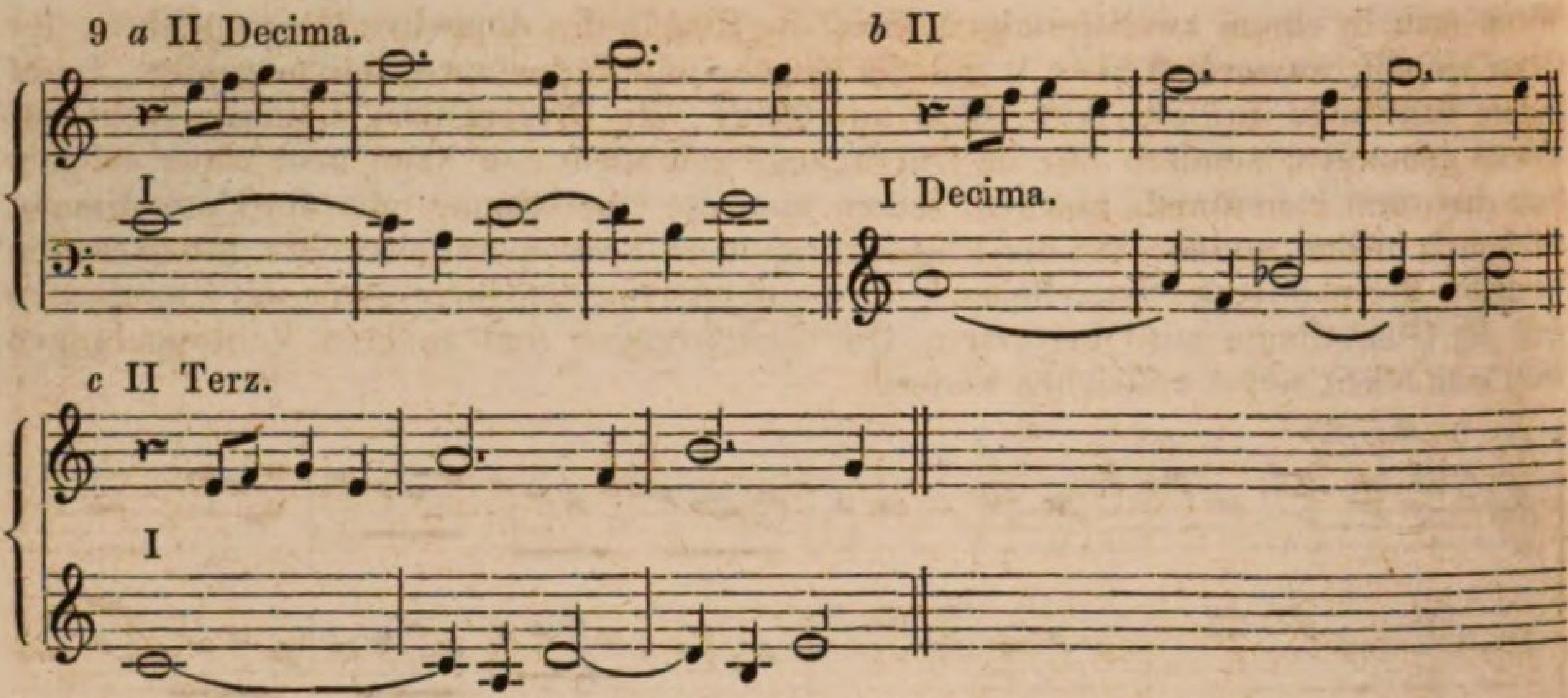
Grossen contrapunktischen Werth hat eine derartige durch Terzen- und Sextenverdoppelungen entstehende Mehrstimmigkeit nicht, denn die Verdoppelungsstimmen haben keine Selbständigkeit und sind nur als harmonische Verstärkungen der Melodie anzusehen. Doch ist es immerhin interessant und nützlich, dieses Verfahren kennen zu lernen und zu wissen, dass solche Verdoppelung überhaupt ausführbar ist.

B. Der doppelte Contrapunkt in der Decime. Die Oberstimme wird gegen die untere eine Terz oder Decime tiefer, oder die Unterstimme gegen die obere eine Terz oder Decime höher versetzt. In folgendem Beispiele enthalten die beiden Oberstimmen I und II den Contrapunkt, die Unterstimme III ist der um eine Decime tiefer gesetzte Sopran; oder man kann auch sagen, die beiden Unterstimmen II und III machen den Contrapunkt und der Sopran I ist der um eine Decime höher gelegte Tenor:

8



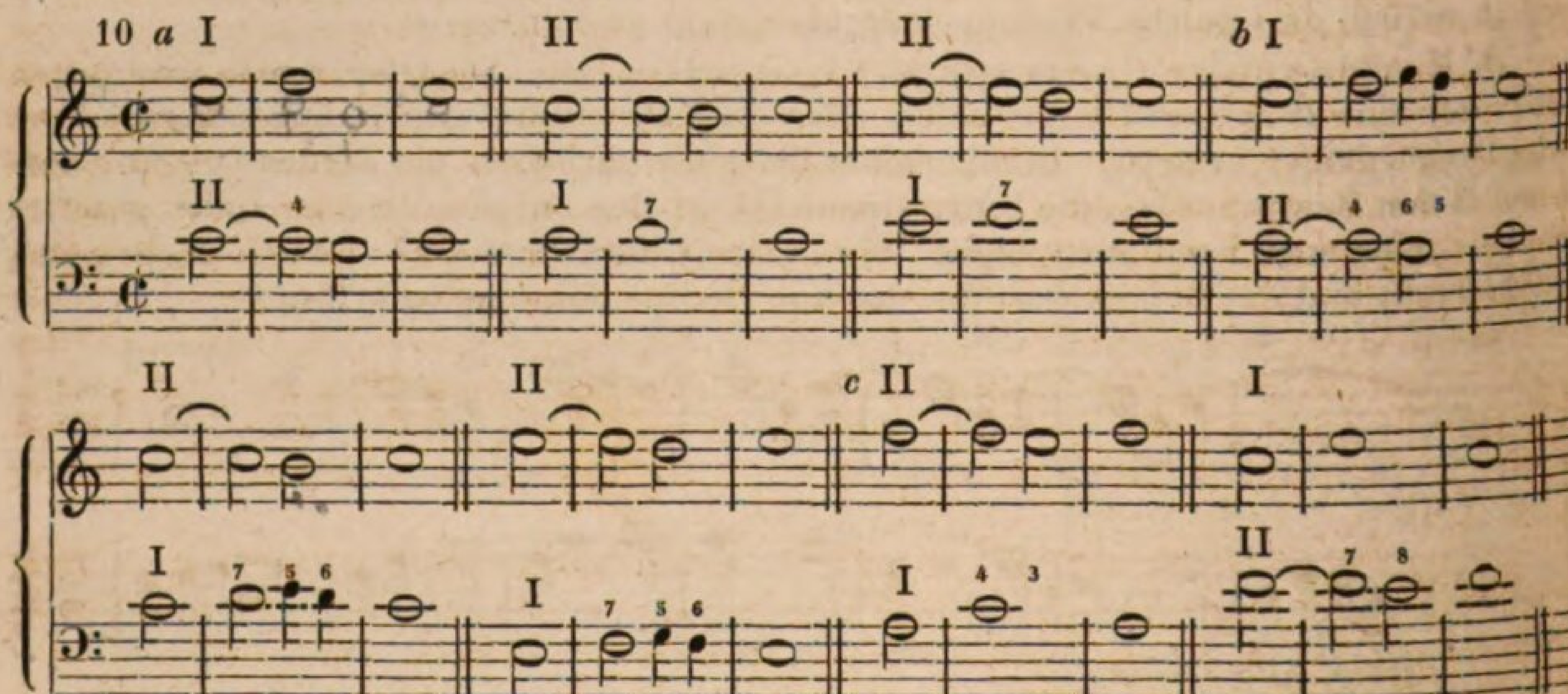
Wird nun die Unterstimme des Contrapunktes (der Alt im Beisp. 8) um eine Decime höher gesetzt, so kommt die unter Beisp. 9 *a* angeführte neue Gestaltung zum Vorschein. Die Oberstimme ist dabei in die tiefere Octav gelegt. Und soll bei der Umkehrung eines Decimencontrapunktes die Oberstimme nur eine Terz tiefer (9 *b*), oder die Unterstimme nur eine Terz höher (*c*) versetzt werden, so muss man die Gegenstimme um eine Octav fortrücken:



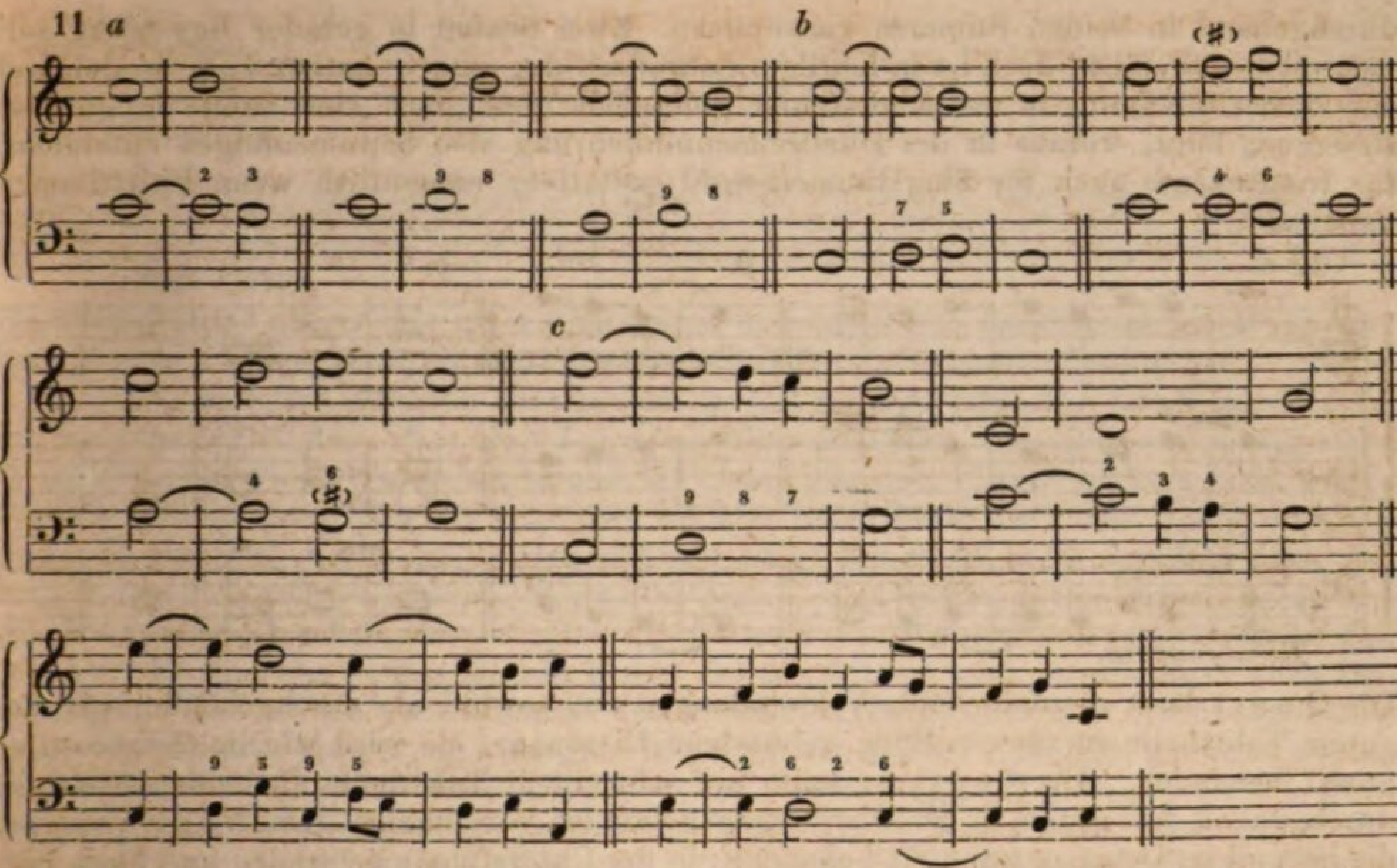
Das Zahlenschema für diese Gattung des doppelten Contrapunktes ist folgendes:

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

und man ersieht daraus, dass in der Umkehrung der Einklang zur Decime, die Secund zur None, die Terz zur Octav etc. werden, und ferner, dass alle Consonanzen auch Consonanzen und alle Dissonanzen Dissonanzen bleiben. Zwei Terzen, Sexten und Decimen aber dürfen nicht in gerader Richtung auf einander folgen, weil in der Umkehrung Octaven, Quinten und Einklänge daraus entstehen; überhaupt darf im Decimencontrapunkt keine gerade Bewegung vorkommen, sondern es muss die Gegen- und Seitenbewegung durchaus herrschen. Die Quart, als Dissonanz auf gutem Takttheile, wird nicht, wie im einfachen Contrapunkt, am oberen Ende, sondern am unteren gebunden und nicht in die Terz, sondern in die Quint oder Sext aufgelöst (Beisp. 10 *a b*). In der Oberstimme dissonirend, würde sie in der Umkehrung eine in die Octav sich auflösende Septime geben (*c*); ausserdem kann sie auch im Durchgange gebraucht werden.



Die auf gutem Takttheile gebundene Secund giebt in der Umkehrung eine richtig vorbereitete und resolvirende None, und wird am unteren Ende gebunden und aufgelöst, 11 *a*. Im strengen Satze ist sie eigentlich verboten, da keine leere None vorkommen soll, es sei denn, dass Füllstimmen hinzutreten. Die Septime kommt im Durchgange, oder auch am oberen Ende gebunden und (bei stufenweisem Fortschritt beider Intervalle) in die Quint aufgelöst vor, 11 *b*. Die None, im Decimencontrapunkt sehr brauchbar, wird am oberen Ende gebunden und, wenn die Unterstimme liegen bleibt, in die Octav, wenn sie eine Quart steigt, in die Quint aufgelöst (*c*).



Versetzungszeichen dürfen und müssen oft bei der Umkehrung angewendet werden, wenn Modulation gefordert wird oder die Harmonie mannigfaltiger werden soll. — Die Stimmen des Decimencontrapunktes aber dürfen nicht über eine Decime von einander sich entfernen, indem die noch grösseren Intervalle alsdann nicht in dem geforderten Umkehrungsverhältniss erscheinen könnten; Undecime, Duodecime etc. werden nicht zur Septime und Sext, sondern zur Secund und Terz etc. —— Auch kann ein zweistimmiger Decimencontrapunkt durch Terzen- und Decimenverdoppelungen seiner Stimmen, desgleichen auch durch Hinzufügung einer oberen Sextenparallele zur Oberstimme und einer unteren Sextenparallele zur Unterstimme, drei- und vierstimmig gemacht werden. Wenn man von der Umkehrung mit den terzenweis hinzugefügten Stimmen keinen Gebrauch machen will, so können alle Consonanzen und Dissonanzen stattfinden, sollen aber alle Stimmen unter sich bequem versetzt werden können, so sind die Dissonanzen auf gutem Takttheile zu vermeiden. Die Seiten- und Gegenbewegung aber muss jederzeit eingehalten werden. Beispiele von den mannigfaltigen Gestalten, in denen ein solcher Contrapunkt erscheinen kann, sind hier des beschränkten Raumes wegen nicht zulässig, übrigens werden die bei Gelegenheit des doppelten Contrapunktes in der Octav gegebenen Andeutungen hinreichend sein, dergleichen Versetzungen auch im Decimencontrapunkt selbst zu versuchen. Näheres darüber kann man nachsehen bei Marpurg, Abhandl. v. d. Fuge, S. 109, Beisp. Tafel LVII und LVIII; Fux, *Gradus ad Parn.* S. 147; Kirnberger, Th. II. Abth. II. S. 85 ff.; Bellermann, Contrapunkt S. 256 ff. u. A. m.

C. Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime oder Quint. Die Oberstimme kann gegen die untere eine Duodecime oder Quint tiefer, oder die Unterstimme gegen die obere eine Duodecime oder Quint höher versetzt werden. Die Veränderung, welche die Intervalle in dieser Umkehrung erleiden, zeigt folgendes Schema:

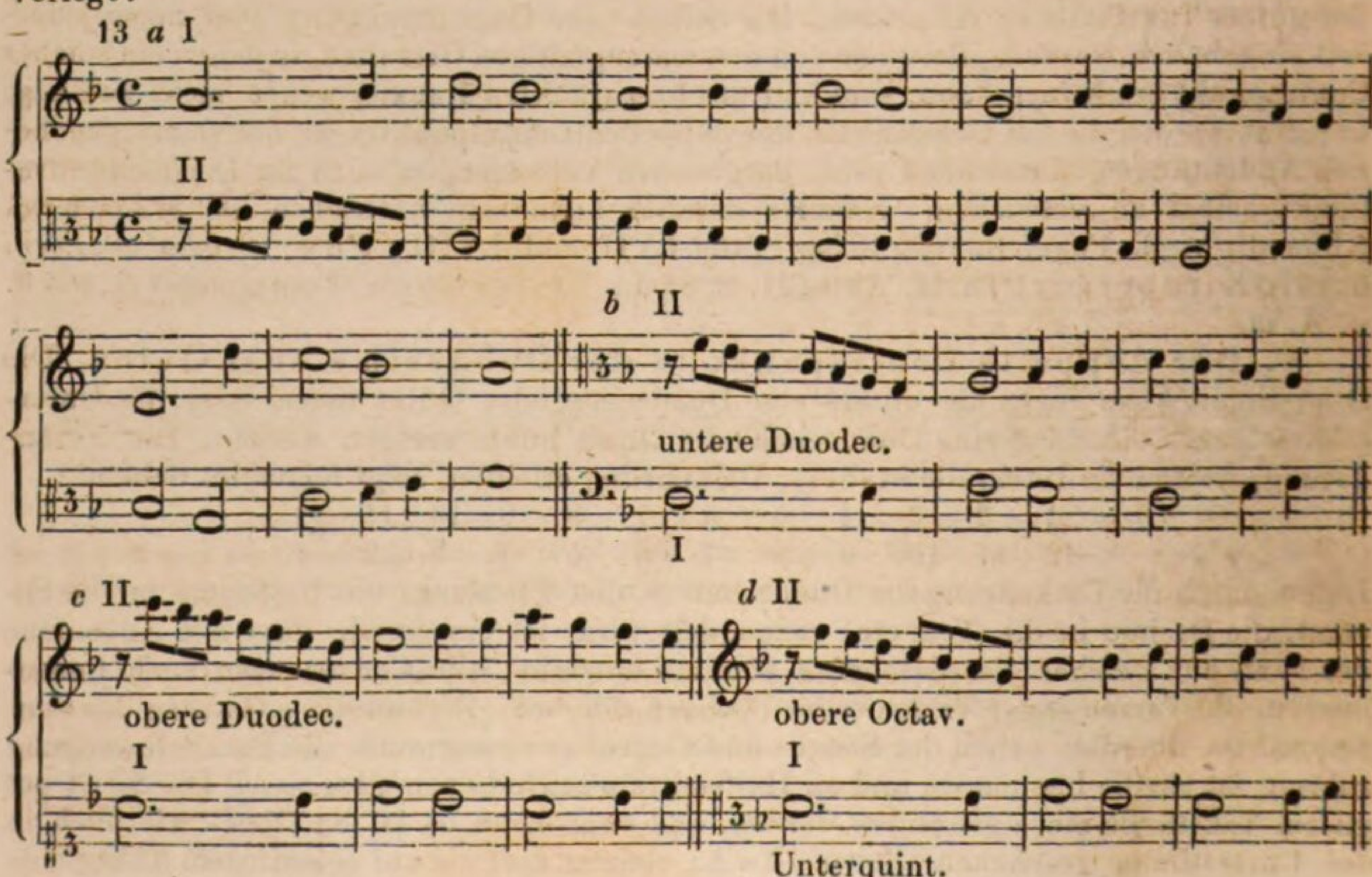
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

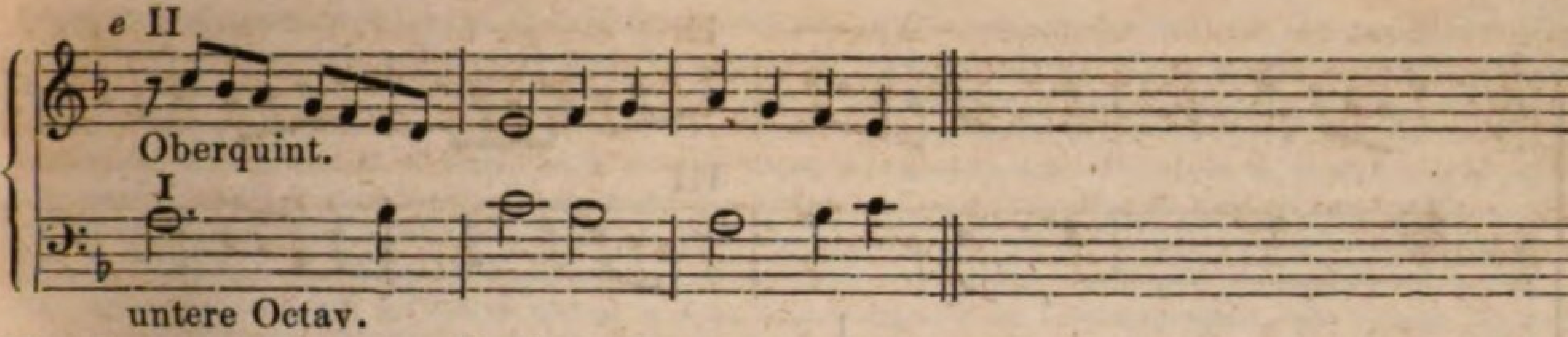
Indem durch die Umkehrung die Duodecime in den Einklang, die Undecime in die Secund, die Decime in die Terz etc. verwandelt wird, ist ersichtlich, dass mit Ausnahme der Sext, aus welcher die dissonante Septime entsteht, alle Consonanzen auch Consonanzen, die Terzen sogar Terzen (oder Decimen) bleiben. Da nun diese Gattung des Contrapunktes überdies neben der Seiten- und Gegenbewegung auch die Parallelbewegung zulässt, ist sie die bequemste und an Hülfsmitteln reichste von allen. —— Die Sext auf gutem Takttheile muss gebunden werden, und zwar kann es in der Ober- wie auch in der Unterstimme geschehen (Beisp. 12 *a b*); ebenso darf sie auf accentlosem Taktgliede

durchgehend in beiden Stimmen vorkommen. Zwei Sexten in gerader Bewegung soll man nicht anwenden, doch ist in heutiger Schreibart der unter *c* notirte Fall, in dem auf eine durch die Quint in der Oberstimme gebundene Sext noch eine zweite in gerader Bewegung folgt, woraus in der Duodecimenumkehrung also Septimenfolgen entstehen, für Instrumente auch für Singstimmen wohl gestattet, namentlich wenn Füllstimmen dabei sind.



Die Quart lässt ebenfalls beide Verwendungen zu, sowohl als durchgehende, wie auf gutem Takttheile am oberen Ende gebundene Dissonanz, sie wird wie im Octavcontrapunkt behandelt. Die Septime kann auf schlechtem Takttheile in beiden Stimmen durchgehend, auf gutem in der Oberstimme gebunden vorkommen. Die None wird wie die Secund im Octavcontrapunkt behandelt, in der Unterstimme gebunden und dann entweder in die Terz oder Sext aufgelöst. Soll sie als wirkliche None, in der Oberstimme gebunden, behandelt werden, so folgt ihr, indem beide Stimmen in der Gegenbewegung fortschreiten, eine Septime; doch ist eine Füllstimme jederzeit von guter Wirkung. — Die Duodecime ist die Grenze der Entfernung der Hauptstimmen, indem mit den sie überschreitenden Intervallen keine Umkehrung vorgenommen werden kann. Folgendes Beispiel (aus Cherubini, *Cours de Contrepoint*) giebt eine Anschauung von den Arten der Umkehrung: Beisp. 13 *a* ist die Hauptcomposition; unter *b* ist die Oberstimme in die untere Duodecime versetzt, während die obere an ihrem Platze bleibt; unter *c* die Unterstimme in die obere Duodecime gesetzt, die untere an ihrem Platze gelassen; unter *d* die Unterstimme in die Oberoctav, die Oberstimme in die Unterquint, und unter *e* endlich die Unterstimme in die Oberquint und die Oberstimme in die Unteroctav verlegt:





Man kann zur Uebung alle diese Gattungen des doppelten Contrapunktes sowohl für zwei Stimmen allein, als auch mit Hinzufügung freier Füllstimmen bearbeiten.

II. Der drei- und vierfache Contrapunkt für drei und vier Stimmen. Die Stimmen müssen so eingerichtet sein, dass ihre Lage beliebig vertauscht, eine jede von ihnen, ohne Beeinträchtigung des Wohlklanges und der Satzrichtigkeit, obere, mittlere oder untere Stimme werden kann. Die Versetzungen erfolgen entweder in der Octav allein, oder zugleich in anderen Arten des Contrapunktes; im ersten Falle muss der Satz nach den Regeln des Octavcontrapunktes, im zweiten nach denen mehrerer Contrapunktarten zugleich ausgearbeitet sein. —— *A.* Der drei- und vierfache Contrapunkt in der Octav. Es sind nur wenige Regeln denen des doppelten Octavcontrapunktes noch hinzuzufügen: Ausser den consonirenden Zusammenklängen können auch die dissonirenden darin vorkommen, jedoch mit Ausnahme der None und solcher Akkorde, die nicht in allen Lagen gut sich umkehren lassen (Nonenakkord, übermässige Sextakkord). In dem einen Satz beginnenden und beschliessenden Dreiklange darf die Quint nicht angewendet werden, weil sonst in derjenigen Umkehrung, in welcher sie in die Unterstimme zu liegen kommt, ein Quartsextakkord entsteht und ein solcher den Satz weder beginnen noch beschliessen darf; in der Mitte darf sie nur da gebraucht werden, wo der Quartsextakkord ohne Nachtheil auftreten kann, die Tonika des Dreiklanges, welche alsdann zur dissonirenden Quart wird, muss in solchem Falle vorbereitet sein. Wird dem Contrapunkt ein freier Bass beigegeben, so bedarf es dieser Vorsicht mit der Quint nicht. — Sind alle Regeln beobachtet, so lässt der dreifache Contrapunkt sechs Versetzungen zu, nämlich drei Hauptversetzungen:

I.	II.	III.
1. Oberstimme.	3. Unterstimme.	2. Mittelstimme.
2. Mittelstimme.	1. Oberstimme.	3. Unterstimme.
3. Unterstimme.	2. Mittelstimme.	1. Oberstimme.

und drei Nebenversetzungen zwischen je zwei Stimmen, während die dritte an ihrem Platze bleibt:

I.	II.	III.
2. Mittelstimme.	1. Oberstimme.	3. Unterstimme.
1. Oberstimme.	3. Unterstimme.	2. Mittelstimme.
3. Unterstimme.	2. Mittelstimme.	1. Oberstimme.

Nachstehend ein Beispiel aus Marpurg, Abhandl. von der Fuge:

14





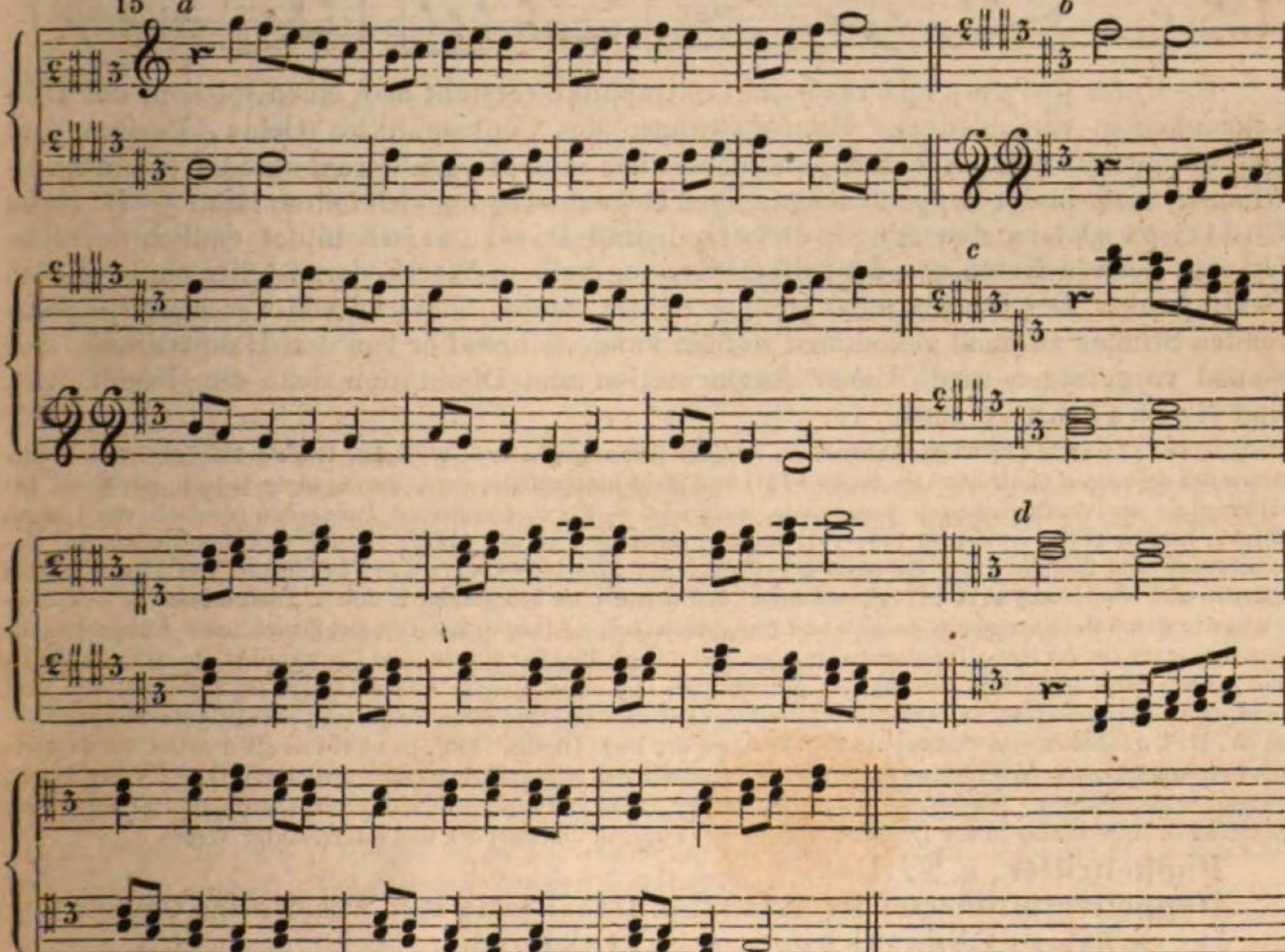
Der vierfache Contrapunkt lässt 24 Versetzungen zu, nämlich: 4 Hauptversetzungen, bei denen alle Stimmen ihre Lage ändern; 20 Nebenversetzungen zwischen je 3 Stimmen, während die vierte an ihrem Platze bleibt. Beispiele würden zu viel Raum beanspruchen, man kann solche in genügender Anzahl in Marpurg's vorhin genanntem Werke finden, woselbst diese Gattung des Contrapunktes S. 129 ff. erklärt, und eine Tabelle aller möglichen Umkehrungen gegeben ist. Es kommen sowohl dreistimmige als vierstimmige Sätze vor, in denen diese Umkehrungen nur theilweise, zwischen den äusseren, oder (im vierstimmigen) auch zwischen den äusseren und inneren Stimmen unter sich, vollzogen werden können; in letzteren sind denn auch die Mittelstimmen freier, da sie niemals Unterstimmen werden, am meisten hat man die äusseren zu beachten und besonders darauf zu merken, dass auch die Oberstimme einen guten Bass abzugeben geeignet sei. —— *B.* Der drei- und vierfache gemischte Contrapunkt ist ein solcher drei- oder vierfacher Contrapunkt, der Umkehrungen nicht allein in einer, sondern in mehreren Arten des doppelten Contrapunktes in der Octav, Decime, Duodecime (auch in anderen Intervallen) mit sich vornehmen lässt. Näheren Unterricht in der Verfertigung solcher Sätze kann man aus Marpurg, Abhandl. v. d. Fuge, schöpfen, der sie (S. 125 ff. und 132 ff.) mit hinlänglicher Ausführlichkeit beschreibt.

Dem angehenden Tonsetzer ist nichts eindringlicher anzurathen als anhaltende Uebung im doppelten Contrapunkt, denn tüchtige Kenntniss und Fertigkeit in der Behandlung desselben werden sehr wesentlich dazu beitragen, seinen späteren Ausarbeitungen durch Gediegenheit des Satzes wenigstens den Werth der Solidität zu geben. Und ausserdem wird man erkannt haben, welch ein wichtiges Hülfsmittel er ist um einen Tongedanken, schon durch Umkehrung der Stimmen allein und ohne sonst etwas daran zu ändern, in verschiedener Gestalt erscheinen zu lassen. Hauptsächliche Verwendung findet er zwar in den Formen des gebundenen Stiles, in Motetten, fugenartigen Sätzen; der Fuge mit festem Gegensatz oder mit mehreren Subjecten und dem Canon für verschiedene Stimmengattungen ist er unentbehrlich. Demungeachtet darf man nicht glauben, er sei für die Tonformen der freien Schreibart völlig überflüssig. In Tonstücken worin nur eine Hauptstimme ist, wird sein Gebrauch zwar weniger gefordert, wenngleich er auch hier eine Zierde sein kann; in solchen hingegen, in denen mehrere Stimmen den Character obligater Stimmen behaupten sollen, wird seine Anwendung wichtig und werthvoll, wenn unter den vorhandenen Hauptstimmen eine Einheit der Fortentwickelung und des Characters aufrechterhalten werden, und nicht bald diese bald jene Hauptstimme zu einer nur begleitenden herabsinken soll. So werthvoll nun aber die durch künstlerische Absichten geleitete Verwendung contrapunktischer Setzkunst ohne Zweifel sich erweist, so völlig unnütz ist die Spielerei mit contrapunktischen Kunststücken, welche bei erfindungsarmen Tonsetzern oft genug Ausdruck und Schönheit der Tongedanken ersetzen mussten. Die umfänglichste contrapunktische Gelehrsamkeit hat keine Geltung, wenn sie nur selbst Zweck sein will, statt in den Dienst der productiven Kräfte sich zu begeben. Unserer Zeit kann man den Vorwurf, dass sie mit dergleichen Künsteleien sich abgäbe, nicht gerade machen, wohl aber den, dass sie auf durchbildete Gediegenheit des Tonsatzes zu wenig Werth legt; drei Viertheile unserer Tagesproducte stehen in ihrem Modeaufputz oder in ihrer fingirten Bedeutsamkeit und forcirten Geistreichthuerei doch schliesslich nur auf einer Fläche mit jenen Extravaganzen der Satztechnik, mit denen übrigens auch stets nur untergeordnetere Tonsetzer, durch Missverständniss der höheren Kunstaufgaben auf falsche Fährte geleitet, einherzustolziren liebten. — Einige der künstlichen Con-

trapunkte sollen hier noch eine kurze Erklärung finden, woran aber zugleich der Rath für den angehenden Tonsetzer sich schliessen möge, dass er zwar die Uebung auch in solchen Kunstfertigkeiten nicht zu scheuen habe, denn auch sie tragen dazu bei, die Möglichkeit der Tonverbindungen nach allen Richtungen kennen und beherrschen zu lernen, und insofern wird ihm sicher kein Nachtheil daraus erwachsen; nur darf es ihm nicht einfallen, sich etwas zu gute darauf zu thun, wenn er etwa einen polymorphischen oder einen in doppelt rückgängiger Gegenbewegung sich abmühenden Contrapunkt von eckiger und nichtssagender Melodie herausgedrechselt hat. Will man diese Künste in der Composition practisch verwerthen, so geschehe es doch ja so unmerklich als irgend möglich; ergeben sie sich anscheinend wie von selbst, ohne viel Wesens von ihrem Vorhandensein zu machen und die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, so kann man wenigstens der Geschicklichkeit, mit welcher der Tonsetzer sie beherrscht, ein gewisses Verdienst nicht absprechen.

III. Künstliche Contrapunkte. *A.* Der doppeltverkehrte, oder Contrapunkt in der Gegenbewegung lässt nebst Umkehrung der Stimmen zugleich die strenge oder freie Gegenbewegung zu [2]). Er kann sowohl zwei- als auch drei- oder vierstimmig gearbeitet werden, der Satz erlaubt jedoch hauptsächlich nur Consonanzen, indem die Dissonanzen, mit wenigen brauchbaren Ausnahmen, in der Umkehrung weder richtige Vorbereitung noch Auflösung finden, und deshalb wesentlich nur im Durchgange vorkommen dürfen. Es folge ein zweistimmiges Beispiel aus Marpurg, welches, indem gerade Bewegung der Stimmen in Terzen und Sexten vermieden ist, durch Terzenverdoppelung auch drei- und vierstimmig ausgeübt werden kann.

15



Das erste Schlüsselpaar ergiebt die unter *b* stehende Umkehrung in der freien Gegenbewegung der entgegengesetzten Octav des Haupttones und der Quint, wenn man das Blatt auf den Kopf stellt und von rechts nach links liest; das zweite, verkehrte Schlüsselpaar erleichtert das Lesen, indem man das Blatt nur auf den Kopf gestellt vor den Spiegel zu halten braucht, um dieselbe Umkehrung zu gewinnen. Eigentlich gehört diese Notirung mit verschiedenen Schlüsseln, von denen das dritte unmittelbar vor den Noten stehende Paar keiner Erklärung bedarf, dem Canon an. Unter *c* ist der Satz durch den Stimmen oberhalb beigefügte Terzenparallelen vierstimmig gemacht, und unter *d* mit einer der Unterstimme oberhalb und der Oberstimme unterhalb beigegebenen Terzenparallele in der Gegenbewegung umgekehrt. — Wenngleich man die Notirung mit den verschiedenen Schlüsseln kaum anders als Spielerei nennen kann, so ist der Contrapunkt in der Gegenbewegung doch keineswegs werthlos; vorausgesetzt, dass die Melodie erkennbar bleibt und keinen Zwang erleidet, kann er sogar sehr wirksam sein. Seine ausgedehnteste practische Verwendung findet er in der Fuge in der Gegenbewegung oder Gegenfuge.

2) Ueber die beiden Arten der Gegenbewegung s. den gleichn. Art.

B. Der rückgängige Contrapunkt kann nicht allein vom Anfang zum Ende, sondern auch rückwärts, vom Ende zum Anfang, ausgeübt werden. Entweder können hierbei die Stimmen zugleich umgekehrt werden, oder nicht; im ersten Falle heisst der Satz ein doppelt, im zweiten ein einfach rückgängiger Contrapunkt, und ausserdem kann die Umkehrung entweder in gerader oder in der Gegenbewegung vorgenommen werden. Soll der Satz in der Gegenbewegung umgekehrt werden können, so dürfen nur Consonanzen darin vorkommen, im anderen Falle von Dissonanzen die verminderte Quint und Septime, die kleine (Dominant-) Septime, und die übermässige Quart und Secund, gebraucht werden; doch muss ihnen eine Auflösung nicht nur folgen, sondern auch vorausgehen, damit sie auch richtig resolviren, wenn der Satz vom Ende zum Anfang gelesen wird. Es folge ein Beispiel, welches in der doppelt rückgängigen Gegenbewegung erscheint, wenn man das Blatt auf den Kopf stellt und nach den am Ende stehenden Schlüsseln liest:

16 Marpurg.



C. Unter polymorphischem Contrapunkt versteht man einen solchen, der Umkehrungen in verschiedenen Hauptgattungen des Contrapunktes (Octav, Decime und Duodecime) mit sich vornehmen, und ausserdem in der Gegenbewegung oder (wenn zweistimmig) auch in der doppelt rückgängigen Gegenbewegung sich führen lässt. — *D.* Beim Contrapunkt in der Augmentation und Diminution bildet endlich derselbe Gesang, doch in Noten von doppeltem oder von halbem Werth dargestellt, zugleich den Contrapunkt. Der Gesang muss so eingerichtet werden, dass er von der contrapunktirenden Stimme zweimal genommen werden kann, während er von der Hauptstimme nur einmal vorgetragen wird. Ueber Augmentation und Diminution siehe die gleichn. Art. und Nachahmung Beisp. 18.

Literatur: Marpurg, Abhandl. v. d. Fuge (herausgeg. von S. W. Dehn, Leipzig 1858), behandelt alle Arten des doppelten Contrapunktes (S. 99—151) und giebt hinlängliche gute, durchgängig jedoch mehr auf Instrumental- als Vocalmusik sich beziehende, Beispiele. — Fux, *Gradus ad Parnassum* (deutsch von Lorenz Mizler, Leipzig 1742), erklärt (S. 139—157) die drei Gattungen in der Octav, Decime und Duodecime, in Beschreibung und Beispielen den Gesetzen der Vocalmusik folgend. — Kirnberger, Kunst des reinen Satzes (Berlin und Königsberg 1774—1779), behandelt den Gegenstand den ganzen 2. und 3. Theil hindurch. — Cherubini, Cours de Contrepoint, deutsch und französisch (Leipzig), auf S. 79—100, mit Einschluss der ungebräuchlicheren Arten (in der None, Duodecime etc.). — Heinrich Bellermann, der Contrapunkt etc. (Berlin 1862), mit umfassender Kenntniss den vocalen Grundsätzen der alten Meister folgend, zeigt (S. 236—285) die drei Hauptgattungen und ihre Anwendung auf die Fuge mit zwei und mehreren Subjecten; enthält gute Beispiele. — S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, Canon und der Fuge (Berlin 1859), handelt von allen Arten des doppelten Contrapunktes (S. 55—130). — J. C. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Composition, Bd. III. (Leipzig 1860), verbindet gleichfalls die Darstellung der verschiedenen Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes mit ihrer practischen Anwendung in der Doppel-, Tripel- etc. Fuge, in umfassender und interessanter Weise.

Doppeltriller, s. Triller.

Doppeltverminderter Dreiklang, s. Dreiklang B *c*. Ueber seine Umkehrung als übermässiger Sextakkord, s. Sextakkord.

Doppelwirbel, Schlagmanier bei den Pauken, s. daselbst.

Doppelzunge. *a*) Terminus mehrerer Blasinstrumente, an welchen man, um verschiedene Arten geschwinder Noten mit Rundheit vorzutragen, beim Zungenstosse gewisser Silben sich bedient, die man in das Instrument gleichsam hineinspricht, wie z. B. bei der Flöte. Die wiederholte oder verdoppelte Aussprache einer zur einfachen Zunge gehörenden Silbe heisst Doppelzunge. S. Zunge. — *b*) Eine Schlagmanier bei den Pauken, s. Pauken.

Doppio, doppelt. *Contrappunto doppio*, der doppelte Contrapunkt; *Concerto doppio*, ein Doppelconcert etc.

Doppioni, eine veraltete Gattung Holzblasinstrumente, wie Prätorius meint, vielleicht von Sordunen- oder Cornamusen-Art und in drei Grössen: Bass, *C*-*a*, *b*; Tenor und Alt, *c*-d_1; Cantus, c_1-d_2.

Dorisch. *a*) Bei den Griechen: 1) als Tetrachord die Quartengattung *e⁀f g a*, *h⁀c d e*, s. Tetrachord I A a; 2) als Octavgattung aus zwei solchen dorischen Tetrachorden zusammengesetzt, *e⁀f g a h⁀c d e*, s. daselbst III A, Beisp. 5; 3) als Tonart die auf d-d_2 transponirte Mollscala, s. daselbst III B, Beisp. 6, 7. — *b*) In christlicher Zeit: als Octavgattung *d e⁀f g a h⁀c*, s. Tonart III, Beisp. 3, unter den Namen *Protus* und *Tonus primus*, s. daselbst II, Beisp. 1, 2. — Folgende Choralmelodien stehen nach Calvisius (*Exercit. duae*, 1600, S. 19) ursprünglich in der dorischen Tonart (*Systema regul.*): Mit Fried und Freud fahr ich dahin; Christ lag in Todes Banden; Christ ist erstanden; *Quam laeta perfert nuncia*; Wir glauben all an einen Gott; Vater unser im Himmelreich; Christ unser Herr zum Jordan kam; Wer in des Allerhöchsten Hut; Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ; Durch Adams Fall ist ganz verderbt; O Herre Gott in meiner Noth; Hats Gott versehn, wer will es wehrn; *Veni sancte Spiritus*. (*Systema transpos.*): *Vita sanctorum decus Angelorum;* Erstanden ist der Heilge Christ; Jesus Christus unser Heiland; Erhalt uns Herr bei deinem Wort; Christ der du bist der helle Tag; Singen wir aus Herzensgrund; Gleich wie ein Weizenkörnelein; Es wird schier der letzte Tag herkommen; *Victimae paschali laudes.*

Dosdupla di crome, s. Dodecupla.

Double cadence, ein doppeltes, wiederholtes Trillo.

Double croche, Sechszehntelnote. — *liées*, verbunden; — *separées*, getrennt geschrieben.

Doubles, eine Art Variationen (»gebrochene Arbeit« nennt sie Mattheson), wie sie manche der alten Tanzmelodien, z. B. die Sarabande, desgleichen die alte Spielarie, sowohl als einzelne Tonstücke wie auch in der Suite oder Partie, sehr häufig und mitunter in ziemlicher Anzahl bei sich haben. Sie sind mehr durch Figuren, Diminutionen, Läufe etc. ausgeschmückte und mannigfaltig gemachte Wiederholungen der Melodie als wirklich durchbildete Variationen in unserm Sinne. Daher wohl der Name *Doubles*, Doppelungen. Sie heissen auch *Partite*.

Double triple, der $^{3}/_{2}$ Takt (Brossard).

Doublette, französische Benennung der zweifüssigen Octav in der Orgel (Walther, Lexicon).

Douze quatre, der $^{12}/_{4}$; — *huit*, der $^{12}/_{8}$; — *seize*, der $^{12}/_{16}$ Takt.

Doxologia, das *Gloria* im Kirchengesange. Es giebt zwei Arten: *a*) *Doxologia major*, der *Hymnus angelicus*, das *Gloria in excelsis deo* der Engel in Christi Geburtsnacht; schon in den frühesten Zeiten der christl. Kirche als Morgengebet gebräuchlich, in der römischen Kirche angeblich von Papst Telesphorus (127—139) bei der Nachtmesse des Weihnachtsfestes eingeführt, gegen das 7. Jahrh. hin allgemein in die Messe aufgenommen, den zweiten Theil derselben bildend. — *b*) *Doxologia minor*, der ebenfalls schon in den allerersten Zeiten der christl. Kirche dem Psalmen- und Responsoriengesange angehängte Vers *Gloria patri et filio et spiritui sancto*, über den es im Gregorianischen Kirchengesange melodische Formeln in allen acht Tonarten giebt. Auf Rath des Hieronymus († 420) ist die *Doxologia minor* noch durch den Vers *sicut erat in principio et nunc et semper in secula seculorum* erweitert worden, weil die Macedonianer als Ketzer sagten, das Dogma von der Gottheit des heiligen Geistes sei neu hinzugefügt (Prätorius, *Syntagma* I. 64. Printz, Histor. Beschr. d. edlen Sing- und Klingkunst S. 93).

Dramatische Musik, s. Musik; Stil; Oper; Oratorium; Passion; Cantate. — *Dramma per musica*, s. Kammermusik; Singspiel etc.

Drathsaiten, s. Saiten.

Drehende (rotirende, rotatorische) **Schwingungen**, von Chladni an Stäben entdeckt, s. Klang I A, 2 c.

Dreher, ein gewöhnlicher walzerartiger Tanz von ruhiger gemässigter Bewegung, im Dreivierteltakt, gewöhnlich aus zwei achttaktigen Theilen, von denen jeder wiederholt wird, bestehend. Doch ist die Melodie wegen der unbestimmten Figur des Tanzes nicht nothwendig an die Taktzahl gebunden. Man hat auch ganze, zum Behufe dieses Tanzes gesetzte, aus verschiedenen auf einander folgenden Melodien bestehende Suiten.

Drehorgel, *organum portatile*, Leyerkasten. Bekanntes Instrument mit Pfeifenwerk von verschiedener Grösse. Die kleinste Gattung, auch *Serinette* genannt,

hat nur ein Register von 9—10 Pfeifen und dient den Vögeln kleine Stückchen zu lehren oder den Kindern zum Spielzeug. Die grösseren Gattungen haben mehr als ein Register und einen Umfang von zwei oder drei Octaven und darüber. Alle aber werden nicht mit den Fingern gespielt, sondern die Stelle des Spielers vertritt eine Walze mit Stiften, durch welche eine Art Claviatur in Bewegung gesetzt wird. Die Stifte der Walze sind so geordnet, dass sie beim Umlaufen der letzteren den Clavis desjenigen Tones, der zum Klingen gebracht werden soll, niederdrücken. Entweder befindet sich an der Walze eine Kurbel, mittels deren sie gedreht wird, oder es sind Gewichte angebracht, welche, wie bei Spieluhren, den Mechanismus in Thätigkeit setzen. Nicht selten sind auch statt der Pfeifen freischwingende Zungen, nach Art der Physharmonika, die Klangerreger.

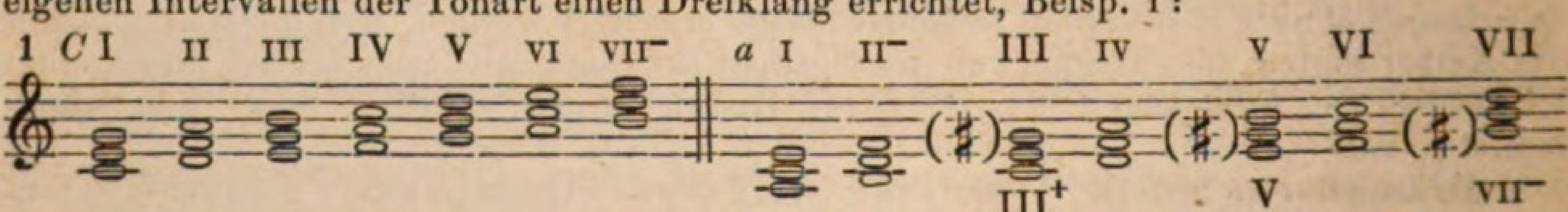
Dreiachteltakt, die einfache ungerade Taktart, drei Achtel als Taktglieder enthaltend. S. Takt.

Dreichörig, den Bezug der Saiteninstrumente und die gemischten Orgelstimmen betreffend, s. Chor D; in der Vocal- und Instrumentalmusik, s. Doppelchor.

Dreifache Intervalle, s. Zusammengesetzte Intervalle.

Dreigestrichen werden die Töne der siebenten Octav unseres Tonsystems (von C_2 32 Fuss als Grundton aus gerechnet) benannt, weil sie, wenn durch Buchstaben ausgedrückt, mit drei kleinen Querstrichen über den (kleinen) Buchstaben geschrieben werden: $\overset{\equiv}{c}$ $\overset{\equiv}{d}$ $\overset{\equiv}{e}$ $\overset{\equiv}{f}$ etc. Dass dieser Gebrauch noch von der alten deutschen Tabulatur herstammt, ist im Artikel Tabulatur erklärt. In neuer Zeit pflegt man die Striche meist durch eine dem Buchstaben rechts unten angefügte kleine Zahl von gleichem Betrage zu ersetzen: c_3 d_3 e_3 f_3 etc. S. Notenschrift A.

Dreiklang. Ein aus zwei über einander liegenden Terzen bestehender Akkord, die harmonische Verbindung von Grundton Terz und Quint. Indem es Terzen und Quinten von verschiedenen Intervallengrössen giebt, bilden sich zwei Hauptgattungen von Dreiklängen, nämlich consonirende und dissonirende, welche wiederum in einige Unterarten zerfallen. Die consonirenden Dreiklänge, welche in zwei Arten, als Dur- und Molldreiklang, erscheinen, sind die Grundlage aller übrigen Akkordbildungen; wenn aber manche Theoretiker fordern, dass man nur die consonirenden Arten des Dreiklanges als eigentliche Dreiklänge und die dissonirenden nur als uneigentliche ansehen und benennen soll, so ist dazu keine Veranlassung. Denn ein jeder Akkord, dessen drei Intervalle, woraus er besteht, auf das Verhältniss einer Quint und Terz zum Grundton sich zurückführen lassen, ist ein Dreiklang, er möge consoniren oder dissoniren. Ueberdies käme man in Verlegenheit, unter welche Klasse von Akkorden man die dissonirenden Dreiklänge zu bringen hätte. Auf gutem Grunde hingegen nennt man die consonirenden Dreiklänge vollkommene, die dissonirenden unvollkommene; denn jene sind bereits für sich allein etwas Ganzes, ein consonirender Dreiklang an sich fordert weder Vorbereitung noch Folge, während der dissonirende jederzeit an eine gewisse Fortschreitung gebunden ist und niemals einen Tonsatz beschliessen kann. — Wenn man auf jeder Stufe der Dur- und Mollscala (in letzterer die grosse Septime angenommen) aus leitereigenen Intervallen der Tonart einen Dreiklang errichtet, Beisp. 1:



so ergeben sich vier Arten von Dreiklängen, zwei consonirende und zwei dissonirende, welche von einander verschieden sind, jenachdem *a*) von ihren beiden Terzen die eine gross und die andere klein ist; oder *b*) beide klein; oder *c*) beide gross sind. — Consonirende Dreiklänge bestehen aus einer grossen und einer kleinen Terz, ihre Quint ist daher jederzeit rein. Diejenigen dissonirenden hingegen, welche in der Dur- und Molltonart leitereigen sind, enthalten zwei kleine oder zwei grosse Terzen; ihre Quinten sind daher im ersten Falle vermindert, im zweiten übermässig. Ausserdem giebt es noch zwei dissonirende Dreiklänge, welche beide aus einer grossen und einer verminderten Terz zusammengesetzt sind, worüber unter I B, *c d* Näheres. — Es wird nun unter I. die Beschaffenheit der Arten des Dreiklanges, und unter II. ihre Stufenbezeichnung mittels römischer Ziffern erklärt.

I. *A.* Consonirende Dreiklänge. 1) Wenn von den beiden Terzen consonirender Dreiklänge, deren eine gross, die andere klein ist, *a*) die grosse Terz auf dem Grundtone liegt, der Akkord also aus Grundton, grosser Terz und reiner Quint besteht, so ist er ein grosser oder harter (Dur-) Dreiklang. Wenn hingegen *b*) die kleine Terz auf dem Grundtone liegt, der Akkord also aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quint besteht, so ist er ein kleiner oder weicher (Moll-) Dreiklang. Dur- und Molldreiklang heissen auch vollkommener oder harmonischer Dreiklang, ***Trias harmonica.*** Der Durdreiklang hat, wie aus der voranstehenden Aufstellung der leitereigenen Akkorde ersichtlich, seinen Sitz in der Durtonart auf der Tonika (*C E G*) und auf der Ober- und Unterdominant (*G H D, F A C*); in der Molltonart auf der 6. Stufe (*F A C*), ferner, mit Erhöhung des Leittones, auf der 5. Stufe, als Dominantakkord (*E G♯ H*); mit Aufhebung der Leittonserhöhung, auf der 3. Stufe, als Dreiklang der Paralleldurtonart (*C E G*), und auf der 7. Stufe (*G H D*). Der Molldreiklang liegt in der Durtonart auf der 2. 3. und 6. Stufe (*D F A, E G H* und *A C E*), in der Molltonart auf der 1. 4. und (mit kleiner Septime als Terz) 5. Stufe (*A C E, D F A, E G H*). Dass der Akkord der 5. Stufe in Moll als grosser und kleiner Dreiklang, ebenso der auf der 3. Stufe als grosser und übermässiger Dreiklang erscheinen kann, liegt in dem verschiedenen Gebrauch der Septime der Tonart, als grosse und kleine. Zum vollkommenen Schlusse und ebenso zum Halbschlusse ist die grosse Septime (also *G♯* in A moll) bekanntermassen unentbehrlich, wirklich leitereigen ist aber die kleine Septime und im Verlaufe des Tonsatzes kann der Ton *G* (in den Akkorden *E G H, C E G, G H D*) vorkommen, ohne dass der Tongang darum A moll verlässt. Bildet man die leiterverwandten Nebentonarten auf der 5. 3. und 7. Stufe, so geschieht es mit Annahme der kleinen Septime der Haupttonart, also in A moll nicht E dur, sondern E moll, ebenso C dur und G dur. Näheres s. Tonart V C. —— 2) Die Dreiklänge auf der 1. 4. und 5. Stufe, als tonischer, Unter- und Oberdominantdreiklang, sind die Hauptdreiklänge der Tonart, indem sie alle derselben leitereigenen Intervalle enthalten, also den Inbegriff der Tonart bilden. In Dur sind alle drei Durdreiklänge, in Moll Molldreiklänge bis auf den Akkord der 5. Stufe in solchen Fällen, in denen er die grosse Terz als Leitton der Tonart erfordert. —— 3) Dur- und Molldreiklang sind nicht Product der Kunst, sondern der Natur, jene hat hier nur erkannt und verwendet was diese geboten. Denn der Durdreiklang ist in den Verhältnissen 1. 3. 5. oder 4. 5. 6. ($C\ g\ e_1$ oder $c_1\ e_1\ g_1$), der Molldreiklang in den Verhältnissen 10. 12. 15. ($e_2\ g_2\ h_2$) der mitklingenden Tonreihe gegeben (s. Klang I B, 2). Nur die Lage der Terz, ob die grosse oder kleine die obere oder untere ist, bedingt die Verschiedenheit ihres Klangcharacters. Der Durdreiklang wirkt kräftig, entschieden, hell, und erscheint leichter fasslich, weil die zu unterst liegende vollkommenere grosse Terz von einfacherem Zahlenverhältniss (5 : 4) seine Klangart bestimmt. Der Molldreiklang ist weicher, dunkler, weniger fest und unmittelbar und nicht so durchaus leicht fasslich als der Durdreiklang, weil auf der unvollkommeneren kleinen Terz von zusammengesetzterem Verhältniss (6 : 5) begründet. Die Vermittelung zwischen dem Grundtone und seinem aus ihm selbst als Einheit entsprungenen Gegensatze, der Quint, wird durch die grosse Terz des Durakkordes in fasslicherer und bestimmterer Weise vollzogen, als durch die kleine Terz des Mollakkordes [1]). Dass ein consonirender Dreiklang die vollkommenste Harmonie sei, folgt schon daraus, dass unser Ohr beim ganzen Tonschlusse durch keinen anderen Akkord befriedigt wird, als durch den Dreiklang, und zwar in seiner Lage als Grundakkord. Und wiederum besitzt, ungeachtet unser Gehör den weichen Dreiklang beim Gebrauche der Molltonart zum Schlusse gegenwärtig ebenso geeignet findet als den harten, der harte Dreiklang seiner Natur nach doch einen noch höheren Grad von harmonischer Vollkommenheit. In der Reihe der mitklingenden Töne erscheinen die grosse Terz und der Durdreiklang auch sehr nahe der Einheit des Grundtones, während die das Akkordverhältniss des Molldreiklanges ausmachenden Aliquottöne 10. 12. 15. erst viel weiter davon entlegen sich bilden. Und diese höhere harmonische Vollkommenheit des Durdreiklanges ist auch als Ursache anzusehen, warum man im Schlussakkord eines auch in der weichen Tonart stehenden Satzes, noch in neuerer Zeit bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein,

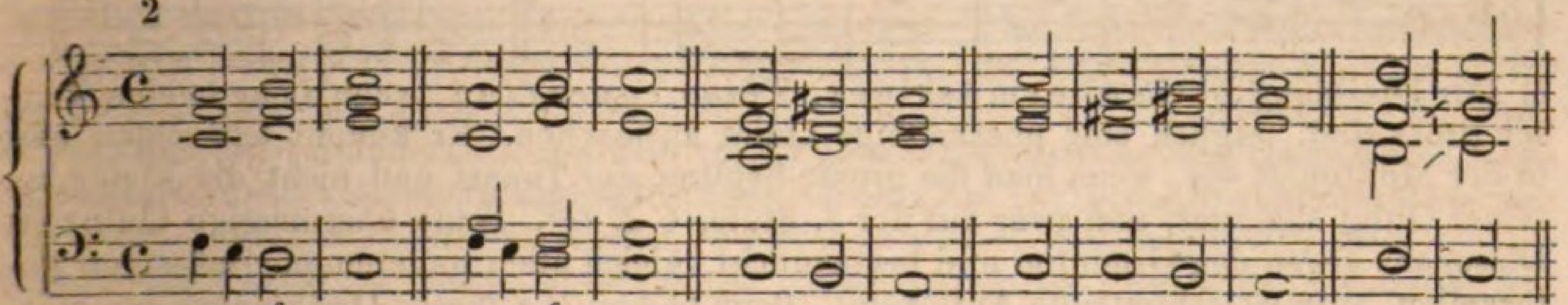
1) Ueber Dur- und Mollakkord vergl. M. Hauptmann, Harmonik und Metrik, Leipzig 1853, S. 21.

meistentheils, vordem aber stets der grossen Terz sich bedient, oder die Terz ganz fortgelassen, nur mit Grundton, Octav und Quint geschlossen hat. —— 4) Sollen Dur- und Molldreiklang, wie auch später die dissonirenden Dreiklangsarten, vierstimmig gebraucht werden, so muss eines ihrer Intervalle in einer höheren Octav oder auch im Einklange verdoppelt werden. Es kommt auf Umstände an, welches hierzu am meisten geeignet ist. Gemeinhin wird es der Grundton sein, doch machen nicht selten die Lage der Stimmen und deren bessere Fortschreitung, oder auch die Vermeidung von Fehlern, die Verdoppelung der Quint nothwendig. Die Terz hingegen verdoppelt man nicht gerne, aus Gründen einer gewissen Ueberfüllung, welche der Akkord dadurch erleidet; auch im vollstimmigsten Akkorde genügt einfache Besetzung der Terz, während die anderen Intervalle beliebig oft vorkommen dürfen, ohne eine ähnliche Klangüberladung zu veranlassen. Der Grund jener Undurchsichtigkeit, welche die in mehreren Stimmen liegende Terz dem Dreiklange mittheilt, mag in ihrer weniger vollkommenen Consonanz zu suchen sein, während Octav und Quint, als reinste Consonanzen, in auch noch so vielfacher Verdoppelung der Klarheit des Akkordeindruckes nichts benehmen. Die Verdoppelung der Mollterz wird weniger fühlbar, weil der Mollakkord von vorne herein weniger vollkommen consonirt als der Durakkord. Im Dominantdreiklange beider Tongeschlechter darf die grosse Terz, wenn der Satz nur vierstimmig ist, auch aus anderen Gründen niemals verdoppelt werden; denn sie ist in diesem Falle das *Subsemitonium modi* (Leitton) der Tonart und schreitet als solches regulär in die Octav fort: Liegt der Leitton in mehreren Stimmen zugleich, so müssen nothwendigerweise entweder fehlerhafte Octavparallelen entstehen, oder eine der den Leitton enthaltenden Stimmen muss eine eigentlich naturwidrige Fortschreitung um eine Terz abwärts, in die Quint des Schlussakkordes, sich gefallen lassen. In vielstimmigen Sätzen, wenn etwa eine Verdoppelung des Leittones nicht gut zu umgehen ist, macht man von letzterer Freiheit wohl Gebrauch, führt den einen Leitton in die Octav, den anderen eine Terz abwärts in die Quint des tonischen Dreiklanges. Uebrigens ist diese Auflösung des Leittones um eine Terz abwärts auch im vierstimmigen Satze, wenn es um einen vollen Schlussakkord dem auch die Quint nicht fehlen soll sich handelt, nichts weniger als selten, indem der vollen harmonischen Wirkung zu Liebe die natürliche melodische Fortschreitung der Stimme aufgeopfert wird. Noch weniger aber als der reine Satz Verdoppelungen der Terz liebt, mag er dieses Intervall gänzlich entbehren, die Terz darf in neuerer Zeit dem Akkorde nicht fehlen, weder am Anfang oder Schluss, noch im Verlaufe des Stückes. Die ältere Musik bis etwa um Mitte des 16. Jahrh. schloss die Terzen vom Anfangs- und Schlussakkorde aus, da sie bestimmte Anerkennung als Consonanzen noch nicht gefunden hatten, machte nur im Verlaufe Gebrauch davon, weil auf die dissonirende Quart nothwendigerweise eine Terz folgen muss. Heutzutage hingegen verwendet man nur im zwei- und zuweilen im dreistimmigen Satze leere Quintakkorde, oder lässt die Stimmen auch nur mit der Octav beginnen und am Schlusse wieder in die Octav zusammenfliessen. Die Quint darf dem Akkorde eher fehlen als die Terz, wenn es der bessere Fortschritt der Stimmen überhaupt fordert; an ihrer Stelle wird dann der Grundton oder auch die Terz, wenn es nicht anders geht, verdoppelt, so dass der angenommen vierstimmige Akkord aus dreimaliger Wiederholung des Grundtones und einer Terz, oder aus zweimaligem Grundton und zweifacher Terz besteht. Es kommt beim Fortlassen und Verdoppeln der Intervalle überhaupt darauf an, ob der Tonsatz vorwaltend harmonisch oder melodisch ist. Im ersten Falle, wenn es vorwiegend auf harmonische Wirkung abgesehen ist, hat man besonders diese ins Auge zu fassen, auf reelle Vollstimmigkeit und Wohlklang der Akkorde zu achten; im zweiten Falle ist das Gehör mit Erfassung des Stimmenganges so beschäftigt, dass es der Akkordwirkung weniger Aufmerksamkeit zuwendet und Verdoppelung oder Fortlassung von Intervallen weniger beachtet. Macht die Melodie im vollkommenen Ganzschluss den Schritt von der None oder Septime zur Octav, so wird, wenn der Dominantakkord die Septime bei sich hat, in regulärer Auflösung der Schlussakkord unvollständig, ohne Quint, wenn man die Septime nicht aufwärts, oder, wenn im Dominantseptimenakkord die None der Tonart in der Melodie liegt, den Leitton nicht um eine Terz abwärts führen will. Das Fortbleiben der Quint zieht keineswegs eine ähnliche Klangleerheit des Akkordes nach sich, wie das der Terz; abgesehen davon, dass sie auf

Bestimmung von Dur und Moll keinen Einfluss hat, wird sie, als die der Octav am nächsten stehende klangähnlichste Consonanz, weniger vermisst[2]).

B. **Dissonirende Dreiklänge.** Der Dreiklang ist *a*) ein verminderter, *Trias deficiens*, wenn beide Terzen aus denen er besteht, klein sind, mithin eine verminderte Quint ausmachen. Die Durtonart hat den verminderten Dreiklang leitereigen auf der 7. Stufe, *H D F;* die Molltonart enthält deren zwei, auf der 2. und 7. Stufe, *H D F* und *G♯ H D,* ausserdem kann noch durch melodische Erhöhung der 6. Tonstufe *F* zu *F♯* ein dritter, *F♯ A C*, entstehen. Die verminderte Quint wird von uns als Dissonanz, und zwar als harmonische Dissonanz, angesehen und behandelt, in älterer Zeit nicht mit solcher Bestimmtheit, man betrachtete und behandelte sie meist als unvollkommene Consonanz, und noch neuere Theoretiker erklären den verminderten Dreiklang geradezu für consonirend, oder doch als zwischen Consonanz und Dissonanz stehend, indem das Verhältniss 7 der mitklingenden Töne, die zu kleine Septime der Hörner und Trompeten[3]), welche seine verminderte Quint ausmacht, den Uebergang von jener zu dieser bilde. Dieses Verhältniss 7 aber haben wir garnicht in unserem Tonsysteme, wenn auch Kirnberger die Einführung desselben in die practische Musik unter dem Namen *i* versuchte und von einem consonirenden Vierklange *c e g i* (4. 5. 6. 7.) sprach. Wir behandeln die verminderte Quint als Dissonanz und lösen sie regulär abwärts auf; die irregulären, nichtsdestoweniger aber sehr häufigen Fortschreitungen, wozu auch die Fortschreitung aufwärts gehört, findet man in den Artikeln Quint *b* und Sextakkord[4]). Durch seine verminderte Quint gehört der verminderte Dreiklang unter diejenigen unvollkommenen (d. h. der Auflösung bedürftigen) Akkorde, die man Leitakkorde nennt, doch nur für den Fall, dass er, als Akkord der 7. Stufe in Dur und Moll, in den tonischen Dreiklang sich auflöst; in dieser Akkordverbindung darf sein Grundton, als Leitton der Tonart, nicht verdoppelt werden. Doch kommt der Akkord unter diesen Umständen selten als Grundakkord vor, desto häufiger aber in der ersten Umkehrung, als Sextakkord, und kann sowohl zu Theilschlüssen als zu durchgehender Modulation dienen. Aufwärts schreiten kann seine ursprüngliche verminderte Quint, wenn sie, unterhalb des Leittones liegend, mit diesem eine übermässige Quart bildet; abwärts schreiten soll sie, wenn sie über dem Leittone sich befindet, indem sonst (übrigens unschädliche) Quintparallelen entstehen. Beisp. 2.

2

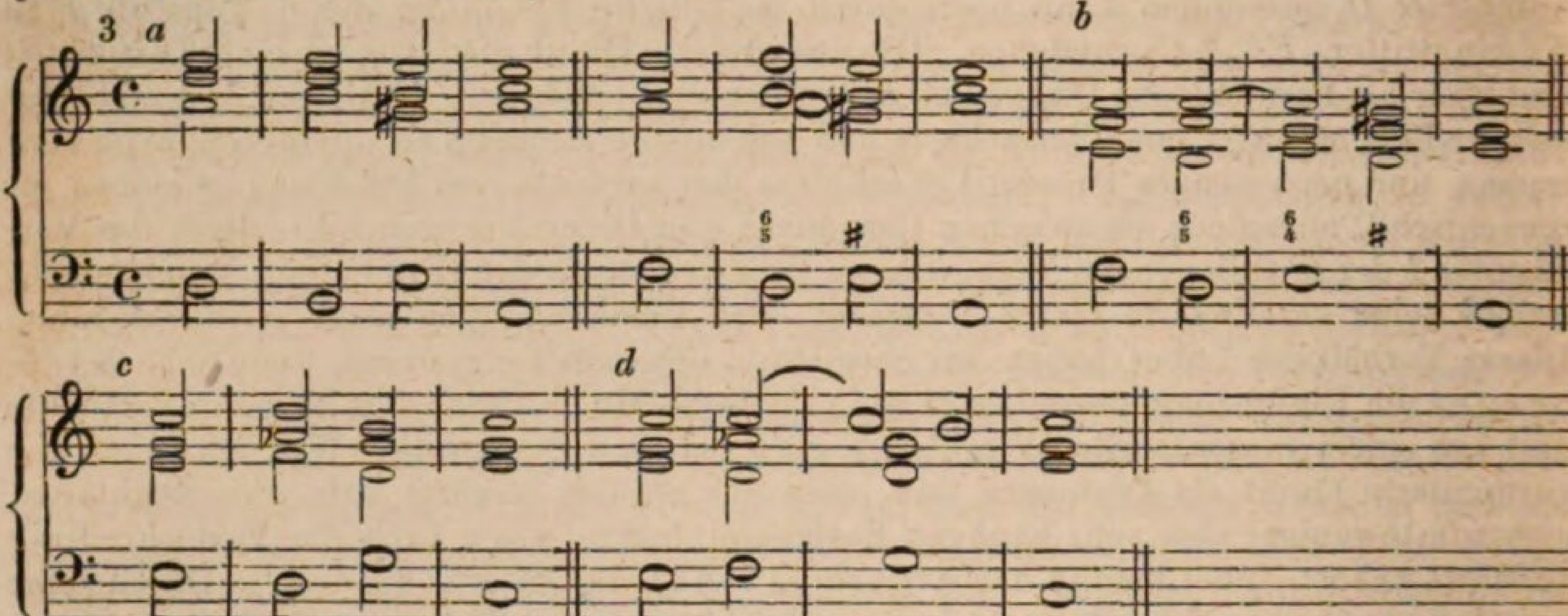


An Schlüssen und bei durchgehender Modulation kann der verminderte Dreiklang, wenn sein weniger entschiedener Character nicht in der Absicht des Tonsetzers liegt, durch den Dominantseptimenakkord in der Quintsext- oder Terzquartlage leicht ersetzt werden. Als Akkord der 2. Stufe in Moll kommt er, mit auch ohne kleine Septime, besonders im Halbschluss und ausgeführteren Ganzschlusse zur Anwendung, und löst sich entweder in den Dominantakkord (Beisp. 3 *a*) oder in den Quartsextakkord des tonischen Dreiklanges auf (3 *b*), in welchem Falle er die Septime bei sich haben muss. Auch in der Durcadenz wird mitunter der kleine Dreiklang oder Septimenakkord der 2. Stufe in einen verminderten Dreiklang der 2. Stufe (*d f a♭*, Beisp. 3 *c*, meist mit kleiner Septime,

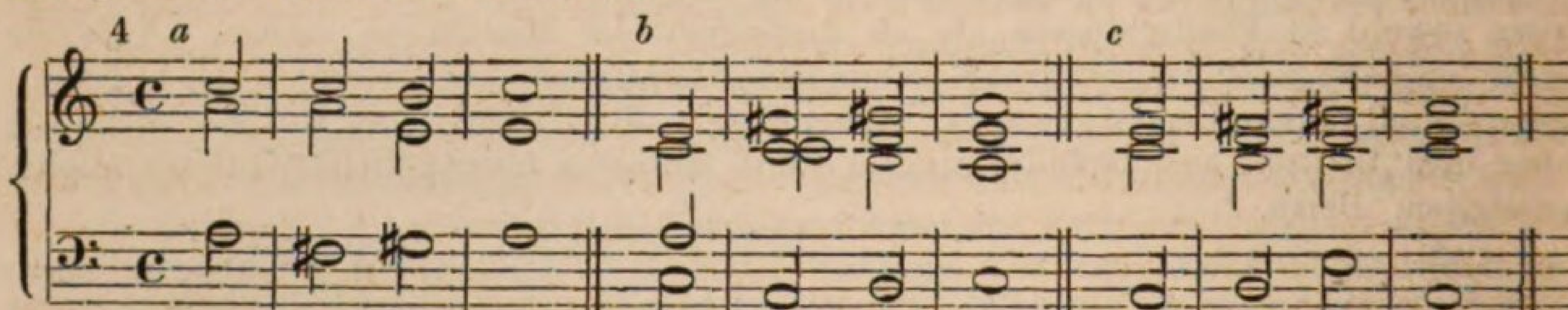
2) Bekannt ist, dass die Intervalle des Dreiklanges sowohl bei liegenbleibendem Grundton unter sich verschieden versetzt werden können, als auch, dass der Grundton seine Stelle als Basston mit den anderen Intervallen vertauschen — der Akkord als Sext- und Quartsextakkord umgekehrt werden — kann, ohne dass hierdurch an dem Wesen der Dreiklangsharmonie etwas geändert wird. Demnach hängt es von den Absichten des Tonsetzers ab, ob die Terz, Quint oder Octav des Akkordes, in der Melodie oder im Bass, oder in einer der übrigen Stimmen liegen sollen; und ferner, ob die drei oberen Intervalle eines vierstimmigen Dreiklanges so dicht neben einander zu legen sind, dass kein ihm angehöriger Ton dazwischen gesetzt werden kann (enge Lage), oder ob endlich zwischen den drei oberen Intervallen solche Abstände sich vorfinden, dass noch für Töne desselben Akkordes Raum ist (weite Lage). Alles dieses gilt wie von consonirenden, so auch von dissonirenden Dreiklängen, imgleichen von allen Arten des Septimenakkordes.

3) S. Septime A b; Ton *i*. — 4) Im verminderten Septimenakkord, s. Ausweichung C c.

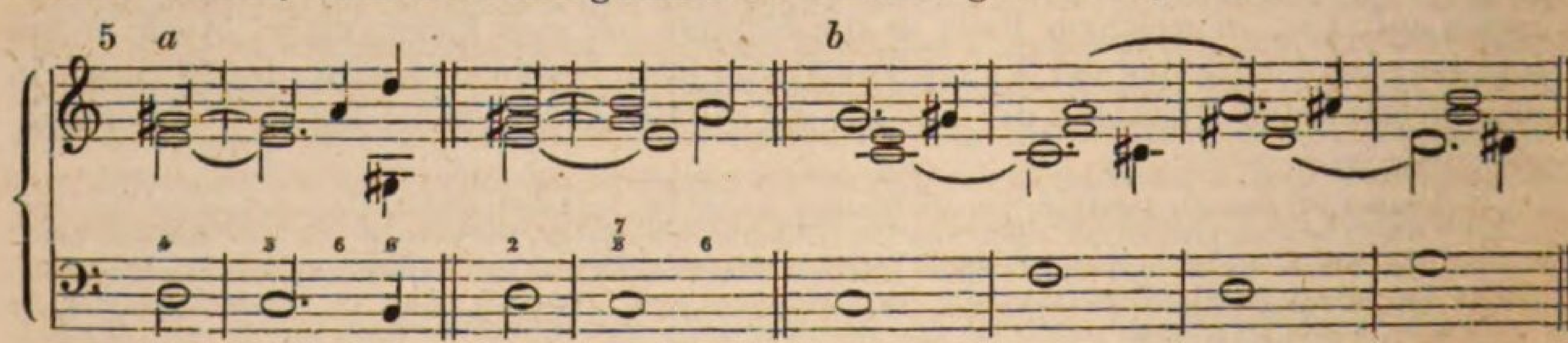
3 *d*) verwandelt, ähnlich wie der Durakkord der 4. Stufe in einen Mollakkord[5]). Gegen Verdoppelung seines Grundtones ist in diesen, wie in allen anderen Fällen, wo er nicht Leitakkord ist, nichts einzuwenden. Als Quartsextakkord ist der verminderte Dreiklang in dieser harmonischen Verbindung ebensowenig wie in seiner Geltung als Leitakkord gebräuchlich; sehr häufig aber als Sextakkord, desgleichen mit der Septime, als Terzquart- und Quintsextakkord[6]).



Auf der 4. Stufe in Moll kann ein verminderter Dreiklang entstehen, ohne dass eine Modulation vorzuliegen braucht, wenn in melodischem Interesse die sechste Tonstufe der Scala, des bessern Durchganges zur siebenten grossen wegen, erhöht, *F* in *F♯* verwandelt wird, Beisp. 4 *a b*. Auf eben die Weise verwandelt sich auch der verminderte Dreiklang der 2. Stufe in einen kleinen (4 *c*).



b) Der Dreiklang ist ein **übermässiger**, *Trias superflua*, wenn seine beiden Terzen gross sind, folglich eine übermässige Quint ausmachen. Er kommt leitereigen nur in der Molltonart vor, wenn man die grosse Septime der Tonart und nicht die kleine zu seiner Quint annimmt, und zwar auf der 3. Stufe, *C E G♯*. Seine übermässige Quint ist Dissonanz gegen den Grundton und beansprucht, gleich allen anderen übermässigen Intervallen, aufwärtsschreitende Auflösung. Beim Gebrauche dieses Dreiklanges im vierstimmigen Satze wird entweder der Grundton oder die Terz verdoppelt, die übermässige Quint selbstverständlich nicht; in der Molltonart kommt die letztere auf gutem Takttheile, als förmliche Dissonanz vorbereitet, gewöhnlich nur als Aufhaltung der grossen Septime der Tonart vor, wie unter Beisp. 5 *a*. Ueberdies kann sie, wie auch bei weitem häufiger geschieht, bei jedem harten Dreiklange als Durchgangshalbton der Quint angewendet werden, wenn diese eine ganze Stufe aufwärts gehen soll; 5 *b*.



5) Erinnern wir uns aus dem Artikel Tonart V D, dass, auf Grund der Vermischung der Durtonart mit der Molltonart gleichen Grundtones, die 3. und 6. Tonstufe der ersteren erniedrigt, und auf Grund der Vermischung der Durtonart mit ihrer Dominanttonart die 4. Tonstufe jener erhöht werden darf, ohne dass eine Ausweichung anzunehmen ist. Daher können in der C dur Tonart ein C moll und F moll, desgleichen die Akkorde *d f a♭*, *f♯ a c* und *f♯ a♭ c* vorübergehend erscheinen, ohne dass darum die Tonart verlassen zu sein braucht.

6) Ueber diesen Quintsextakkord auf der vierten Tonstufe s. Accord de sixte ajoutée.

Erscheint auch der übermässige Dreiklang in der Molltonart als leitereigener Akkord, so ist man doch nicht genöthigt, den Dreiklang der 3. Stufe ein- für allemal als übermässigen anzunehmen. Denn die Septime der Molltonart ist zwiegestaltig, die grosse nur im Dominantakkord der Cadenz wirkliches Erforderniss, im übrigen hat die kleine leitereigene Geltung. Deshalb darf der Dreiklang der 3. Stufe ebensogut ein grosser, mit reiner Quint, als ein übermässiger sein; er wird sogar häufiger als grosser Dreiklang (Dreiklang der Paralleldurtonart) vorkommen. Deshalb sehen wir den übermässigen Dreiklang als einen nur in melodischem Interesse chromatisch veränderten, sogenannten alterirten Akkord an, der nur melodisch, nicht harmonisch dissonirend ist. Vergl. Akkord III *a α*. —— Um den in der neueren Musik sehr häufigen übermässigen Sextakkord, sowie den Quintsext- und Terzquartakkord mit übermässiger Sext, nicht nur durch Alteration entstehen zu lassen, sondern jenen als Umkehrung eines Dreiklanges, diese als Umkehrungen eines Septimenakkordes ansehen zu können, werden noch zwei Arten dissonirender Dreiklänge angenommen, die, eine verminderte und eine grosse Terz enthaltend, nicht in der Dur- oder Molltonart gegeben sind, sondern erst durch Vermischung der Molltonart mit der Tonart ihrer Quint zum Vorscheine kommen, nämlich —— *c*) der doppeltverminderte Dreiklang, auf der erhöhten 4. Stufe der Molltonart, mit auf dem Grundtone liegender verminderter und darüber liegender grosser Terz, *D♯ F A*, entstanden aus Erhöhung des Grundtones von *D F A*. Der Grundakkord ist nicht gebräuchlich, sondern nur die erste Umkehrung *F A D♯*, mit Fortschreitung in den Dominantakkord der Molltonart beim Halbschlusse, oder in den Quartsextakkord des tonischen Dreiklanges. Wird dieser Akkord durch Hinzufügung der Septime *C* in einen Septimenakkord verwandelt, so entsteht durch die erste Umkehrung der Quintsextakkord mit übermässiger Sext, durch dessen Auflösung in den Dominantakkord jederzeit (übrigens wenigstens in den Mittelstimmen als unschädlich anzusehende) Quintparallelen entstehen, welche durch Zwischenschiebung des Quartsextakkordes der Tonika vermieden werden können. Der Terzquartakkord löst sich in den Dominantakkord (Sextakkord) auf. Meistentheils wird das verminderte Intervall *D♯ F* nicht gerne neben einander, sondern durch andere Intervalle getrennt liegen, indem der Akkord sonst undeutlich wird. — *d*) Der hartverminderte Dreiklang genannte Akkord entsteht auf der 2. Stufe der Molltonart, ebenfalls durch Erhöhung des vierten Tones der Scala, *H D♯ F*, die grosse Terz liegt auf dem Grundtone, die verminderte darüber. Seine Auflösung erfolgt gleichfalls in den Dominantakkord. Am gebräuchlichsten ist er, mit hinzugefügter Septime *A*, in der zweiten Umkehrung als übermässiger Terzquartakkord (mit übermässiger Sext), *F A H D♯*, und seine Aehnlichkeit mit dem vorhin genannten übermässigen Quintsextakkord ist deutlich, auch können die Quintparallelen, welche bei Auflösung des Quintsextakkordes in den Dominantakkord entstanden, vermieden werden, indem man ihn durch Abänderung des *C* in *H* in diesen übermässigen Terzquartakkord verwandelt. Hierüber ist unter Septimenakkord und Akkord Näheres zu finden. Beide Dreiklänge aber, sowohl den doppelt- als hartverminderten und ihre Septimenakkorde, hat man nur als durch Alteration des Grundtones und der Terz des IV und II⁻ in Moll entstandene Akkordbildungen anzusehen; ihr alterirtes Intervall hat keine harmonische, sondern jederzeit nur melodische Geltung, gleichviel ob es gebunden oder frei eintritt. Beide Dreiklänge sind daher nichts als auf Grund leitereigener Akkorde in melodischem Interesse chromatisch veränderte Harmonien. — Als Grundlage unserer ganzen Harmonie haben, wie schon zu Eingang des Artikels bemerkt, nur die zwei natürlichen Dreiklänge mit reiner Quint, der Dur- und Molldreiklang, zu gelten. Auch den übermässigen Dreiklang haben wir für einen alterirten Akkord erklärt. Der verminderte Dreiklang hingegen (vergl. Akkord) hat selbständige harmonische Bedeutung, ist harmonisch dissonirend, man kann ihn nicht einen alterirten Akkord nennen, wenngleich auch er zuweilen durch Alteration entstehen kann; der Leitton, die Ursache seiner verminderten Quint, ist harmonisch und melodisch nothwendiges Erforderniss der Tonart.

II. Bei Aufführung der leitereigenen Akkorde unter Beisp. 1 ist die gewöhnliche Bezeichnung der Stufen durch grosse und kleine lateinische Zahlen angewendet. Die grosse Zahl bedeutet einen grossen, die kleine einen kleinen Dreiklang; jene mit einem Pluszeichen rechts (z. B. III⁺) zeigt den übermässigen, diese mit einem Minuszeichen rechts (II⁻) den verminderten Dreiklang an. Ausserdem wird in dieser Bezeichnungsart

die Tonart, welcher der betreffende Akkord oder die Akkordfolge angehört, wenn sie eine Durtonart ist, mit einem grossen Buchstaben, und wenn sie eine Molltonart ist, mit einem kleinen Buchstaben angezeigt. Die Signatur *C* III z. B. heisst also: der in C dur auf der 3. Stufe leitereigene E moll Akkord; $a\ \mathrm{II}^{-}$, der in A moll auf der 2. Stufe entstehende verminderte Dreiklang. Eigentlich dienen diese Zahlen nur zur Bezeichnung leitereigener Akkorde, wird daher von der Haupttonart in eine andere Tonart ausgewichen, so muss die Bezeichnung auch von der neuen Tonart ausgehen. Tritt z. B. in der Tonart C dur der die Tonart G dur oder G moll kennzeichnende Akkord $D\ F^{\sharp}\ A$ auf, so wird er auch von G dur oder G moll aus, also *G* V oder *g* V bezeichnet, da die Tonart sich geändert hat, und diese von *G* aus gerechnete Bezeichnung wird so lange beibehalten, bis entweder ein Fortschritt in eine neue Tonart, oder die Rückkehr in die Haupttonart erfolgt. Wenn Akkorde auftreten, welche in ihrer gegenwärtigen Gestalt der Haupttonart zwar nicht leitereigen sind, noch weniger aber die Tonart durch Modulation ändern, so bezeichnet man sie von der Haupttonart aus, mit der ihnen zukommenden Stufenzahl, aber mit verändertem Intervallenwerth. Wenn also z. B. in C dur, wie ja garnicht selten, der Unterdominantakkord mit kleiner Terz (F moll) gebraucht wird, so betrachtet man diesen Akkord doch als zur Tonart gehörend, bezeichnet ihn nicht etwa aus E♭ dur oder F moll selbst, sondern aus C dur, aber als kleinen Dreiklang der 4. Stufe, also *C* IV. Oder wenn in A moll der C dur Dreiklang ohne Absicht der Modulation auftritt, so braucht man ihn nur als grossen Dreiklang der 3. Stufe, also mit *a* III, anzuzeigen, das Pluszeichen für den übermässigen Dreiklang, welcher an dieser Stelle eigentlich seinen Sitz hat, bleibt natürlich fort. Den doppelt- und hartverminderten Dreiklang und ihre Septimenakkorde kann man anzeigen, indem man für jenen eine kleine Zahl mit einem links unten, für diesen mit einem links oben stehenden Minuszeichen setzt, oder das Minuszeichen unter oder über der Zahl anbringt. Für den Akkord $D^{\sharp}\ F\ A$ in A moll würde also $a\ {}_{-}\mathrm{IV}$ oder $\underset{-}{\mathrm{IV}}$, für $H\ D^{\sharp}\ F\ a\ {}^{-}\mathrm{II}$ oder $\overset{-}{\mathrm{II}}$ gelten. Auch kann man für den doppeltverminderten Dreiklang der gewöhnlichen Signatur des kleinen, und für den hartverminderten der des verminderten Dreiklanges sich bedienen, doch zum Zeichen der Alteration für jenen ein + unter, für diesen ein + über die Zahl setzen: $\underset{+}{\mathrm{IV}}$ und $\overset{+}{\mathrm{II}}{}^{-}$. Auf Durchgangstöne, Vorhalte, überhaupt rein melodische Bewegung nimmt diese Art der Bezifferung keine Rücksicht, sie ist nur rein akkordlich. — Ueber die für den Dreiklang gebräuchlichen Signaturen des Generalbasses ist unter Generalbass B das Nöthige gegeben. —— Der angehende Generalbassspieler kann nun zur Uebung Progressionen aus lauter Dreiklängen (Grundakkorden) machen, in denen die Grundstimme *a*) in Quarten steigt und in Quinten fällt; *b*) in Quinten steigt und in Quarten fällt; *c*) in Quarten fällt und in Terzen steigt; *d*) in Quarten steigt und in Terzen fällt; *e*) in Secunden steigt und in Terzen fällt, und *f*) in Quarten fällt und in Secunden steigt. Und ähnliche Progressionen kann man machen, indem man einen Grundakkord und einen Sextakkord abwechseln lässt. Sollen solche Uebungen aber überhaupt Nutzen bringen, so müssen sie nicht nur in allen Tonarten, sondern auch mit in der Melodie beginnender Octav, Quint oder Terz des Dreiklanges ausgeführt werden; die Klangwirkung dieser Fortschreitungen fällt meist allerdings mehr oder weniger steif aus, doch kommt es darauf auch nicht an, sondern nur auf Erkenntniss der Verbindungsmöglichkeit.

Dreistimmig, dreistimmiger Satz, die Schreibart für drei gleichzeitige, bei melodischer Verschiedenheit eine Harmonie ausmachende Stimmen. Gleich allen anderen mehrstimmigen Setzarten wird auch die dreistimmige verschieden behandelt. *a*) Alle drei Stimmen sind Hauptstimmen, jede selbständig melodisch entwickelt, den anderen gleichberechtigt durch gleichen Antheil an der Durchbildung des Tongedankens. Solch ein Satz wird polyphon genannt und kann eine Fuge sein, oder es kommen doppelter Contrapunkt, Canon, Imitation, überhaupt die höhere Setzkunst in Anwendung. Vergl. auch Duett *a*. — *b*) Nur eine Stimme ist Hauptstimme, die anderen beiden ordnen sich ihr als Begleitstimmen unter; wie die unter *a* genannte polyphone Setzart vorwiegend melodisch, ist diese vorwiegend harmonisch. — *c*) Der Satz besteht aus drei Hauptstimmen, denen jedoch noch andere Stimmen sich zugesellen; letztere sind entweder nur Verdoppelungen jener im Unisono oder in Octaven; oder sie sind harmonische Füllstimmen.

Beides kommt sehr häufig vor, sowohl in Vocalsätzen mit Instrumentalbegleitung als auch in reinen Instrumentalsätzen. In Vocalsätzen werden die Singstimmen durch Instrumente, in Instrumentalsätzen eine Instrumentengattung durch eine andere (etwa Geigen durch Blasinstrumente) entweder nur verdoppelt; oder letztere sind um der Klangfülle, Bewegung und kräftigeren Gruppirung der Schatten und Lichter willen hinzugesetzt, ohne jedoch weiteren Antheil an der Durchführung der Hauptgedanken zu haben. Ebenso kann auch in Vocalsätzen dreien obligaten Stimmen eine vierte Vocalfüllstimme beigegeben werden. Aber in allen diesen Fällen ist der Satz nur als wesentlich dreistimmig anzusehen. — *d*) In Instrumentalsätzen können einzelne oder alle drei Hauptstimmen durch Instrumente, von denen eines oder alle schon an sich mehrstimmig oder harmonisch sind, vertreten werden. In einem gut gearbeiteten Claviertrio z. B. fasst die Clavierstimme schon allein eine obligate Mehrstimmigkeit in sich, ist nichts weniger als etwa nur eine Melodie mit Begleitung oder blosse Ausfüllung; in einem Tripelconcert für drei Claviere sind alle drei Instrumente mehrstimmig und selbständig. Solche Sätze zählt man nur insofern zu den dreistimmigen, als man das Clavier im Trio oder die drei Claviere im Tripelconcert, da sie zusammengehörende Stimmencomplexe sind, für je eine Hauptstimme rechnen kann. — Die Regeln für dreistimmige Behandlung der Akkorde sind im wesentlichen unter Contrapunkt B gegeben, zwar mehr in Bezug auf den melodischen als auf den harmonischen Satz; doch wenngleich beim letzteren die Fülle der Akkorde, also dass der Satz nicht leer klingt indem wesentliche Intervalle fehlen, mehr in Betracht kommt als der allezeit schöne melodische Fluss der Stimmen, so verlangt der Contrapunkt doch ebenfalls wohlklingende Fülle der Akkorde, wenngleich dem mit dem Verfolgen der Stimmen beschäftigten Gehöre hier eine einzelne Leere leichter entgeht als da, wo es nur auf Akkordwirkung ankommt. Andererseits duldet aber auch der harmonische Satz ebensowenig holperige Mittelstimmen wie der Contrapunkt. Besondere Regeln für dreistimmige Behandlung der Akkorde in vom melodischen völlig abgetrennten und nur harmonischem Sinne giebt es daher nicht. — Ueber den polyphonen dreistimmigen Satz für Singstimmen findet man unter Terzett, für Instrumente unter Trio einiges Nähere.

Dreitaktige Satzbildung, s. Periodenbau.

Dreivierteltakt, die einfache ungerade Taktart, drei Viertheile als Taktglieder enthaltend. S. Accent I A 2 *c*; Takt.

Dreizweitel- oder **Dreihalbe-Takt**, die einfache ungerade Taktart, drei halbe Noten als Taktglieder enthaltend. S. Accent I A 2 *c*; Takt.

Drittheilston nennen einige Theoretiker das kleine Intervall 648 : 625 (Log. 52), um welches vier zusammenaddirte kleine Terzen das reine Verhältniss der Octav 2 : 1 überschreiten, z. B.

$c_1\ e^b_1$ =	6 : 5	Log.	263
$d^\sharp_1\ f^\sharp_1$ =	6 : 5	,,	263
	36 : 25	Log.	526
$f^\sharp_1\ a_1$ =	6 : 5	,,	263
	216 : 125	Log.	789
$a_1\ c_2$ =	6 : 5	,,	263
	1296 : 625	Log.	1052

Das aus dieser Addition resultirende Verhältniss erscheint um den Drittheilston grösser als die reine Octav; will man diese daraus herstellen, so muss man den Drittheilston davon abziehen:

von	1296 : 625	Log.	1052
abgezogen . . .	625 : 648	,,	52
	810000 : 405000	Log.	1000
bleibt die reine Octav	2 : 1		

Er erscheint auch als Unterschied zwischen den sogenannten enharmonischen Tönen $C^\sharp D^b$, $F^\sharp G^b$ und $A^\sharp B$; während der Unterschied zwischen $D^\sharp E^b$ und $G^\sharp A^b$ die grosse Diesis (s. daselbst) 128 : 125 beträgt. — Zusammengesetzt ist er aus der grossen Diesis 128 : 125 (34) und dem syntonischen Comma 81 : 80 (18); denn wenn man zur ersten das letzte addirt, erhält man sein Verhältniss:

Grosse Diesis =	128 :	125	Log.	34
und das syntonische Comma =	81 :	80	„	18
	128			
	1024	10000		
	10368 :	10000		
16\|				
geben den Drittheilston . . =	648 :	625	Log.	52.

Druckwerk, die Einrichtung der Abstractur beim Rückpositiv der Orgel. S. Orgel I D *b* 2.

D-sol-re, s. D-la-sol-re und Solmisation.

Ductus, eine Führung, Gangart der Melodie. *Ductus rectus*, *reversus*, *circumcurrens*, s. Agoge.

Dudelsack, Dudey, s. Sackpfeife.

Duett, ital. Duetto. Ein Tonstück für zwei Stimmen, von denen jede gleich der andern Hauptstimme ist, indem sie ebendenselben gleichen Antheil an der Durchbildung und Ausgestaltung des musikalischen Hauptgedankens nimmt. In diesem Artikel ist wesentlich nur vom Vocalduett die Rede, wie man unter Duett auch eigentlich nur einen zweistimmigen Vocalsatz versteht, ein desgleichen Instrumentalstück hingegen zur Unterscheidung Duo nennt, wenngleich auch beide Benennungen häufig vermischt gebraucht werden. Von zweistimmigen Instrumentalsätzen wird unter Duo gehandelt; allerdings bleibt daselbst dem für das Vocalduett Geltenden nur wenig noch hinzuzufügen, denn beide haben die Selbständigkeit der Stimmen zur gemeinsamen Grundlage, unterscheiden sich nur in Hinsicht auf technische Mittel, Art und Darstellungsfähigkeit ihrer Klangorgane und ausserdem insofern ein Instrumentalduo auch für zwei schon an sich mehrstimmige Instrumente gesetzt sein kann. Wohl zu unterscheiden hat man übrigens Duett und zweistimmigen Gesang. Letzterer ist nur harmonische Verstärkung einer Melodie durch eine zweite in den natürlichen Intervallen mit ihm fortschreitende (der Hauptstimme secundirende) Stimme; das eigentliche Duett hingegen, sei es lyrisch oder dramatisch, ist stets polyphon, jede Stimme desselben durchaus individuell entwickelt und von selbständigem Rhythmus und Tongange. Demnach setzt es zwei Personen voraus, die über den Gegenstand, durch den sie erregt sind, entweder verschieden empfinden, und in diesem Falle versteht sich der verschiedene Ausdruck von selbst; oder, die zwar in ihren Empfindungen übereinkommen, doch soweit individuell selbständig sind, dass dieses Uebereinkommen ein völlig freies und nicht aus Unterordnung der einen Person unter die andere entsprungenes, demgemäss auch die Aussprache eine selbständige und der verschiedenen Individualität jeder der beiden Personen angemessene ist. — Es giebt zwei Arten des Duetts, das Kammerduett und den dramatischen Dialog. —— *a*) Das Kammer- oder Kunstduett, die kunstreichste und feinste aller mehrstimmigen Soloformen, gegen Mitte des 17. Jahrh. aufgekommen, ist nicht ein Theil grösserer Tonwerke, sondern ein für sich bestehendes Tonstück. Seine Form ist ziemlich mannigfaltig und umfasst entweder nur einen oder mehrere Sätze. Einsätzige pflegen in Ansehung der Ritornelle, Modulation der Hauptperioden, des Umfanges, der Hauptheile u. dergl. von der Arie nicht sehr verschieden zu sein, auch gleich dieser ein *Da capo* zu haben oder nicht; in mehrsätzigen kommen Soli, auch Recitative zwischen zweistimmigen Sätzen vor, es sind mitunter ziemlich umfängliche Gesangscenen. Der Text, auch der grösseren scenen- oder cantatenartigen, ist noch häufiger rein lyrisch als dramatisirend; die Zweistimmigkeit wächst aus der Einheit einer Empfindung und einer Melodie hervor, und es ist nicht nur völlig freie Beherrschung der Setzkunst, sondern auch der feinste Geschmack erforderlich, um, bei völliger Einheitlichkeit der musikalischen Ausgestaltung, doch jeder Stimme in Betreff ihrer individuellen Characteristik gerecht werden zu können. Ohne hinlängliche Kenntniss der polyphonen Setzart ist es unmöglich, zwei Hauptstimmen richtig harmonisch zu vereinigen, und ohne Genie und Geschmack ebenso unmöglich, diesen Hauptstimmen ästhetischen Werth zu geben und sie dem besonderen Character der Personen gemäss zu gestalten. Man vergl. die vortrefflichen, von Friedrich Chrysander (Händelbiographie I. 328 ff.) über das Kammerduett und den Meister desselben, Agostino Steffani, gemachten Bemerkungen. Begleitet wird es entweder von mehreren Instrumenten oder, und zwar am besten, nur von einem Basse und Clavier zur Ausfüllung der Harmonie. Indem aber bei der Durchsichtigkeit des zweistimmigen Satzes die

beiden Gesangstimmen auch vor einer volleren Begleitung doch als die Hauptstimmen hervorstechen, müssen mangelhafte Zusammenklänge zwischen ihnen aufs strengste vermieden und die Stimmen so geführt werden, dass sie, auch wenn die Begleitung fortbleibt, stets in wohlklingenden und verständlichen harmonischen Verhältnissen mit und gegen einander sich bewegen. Die den zweistimmigen Satz im allgemeinen betreffenden Stimmführungsregeln sind unter Contrapunkt A gegeben. — Die feinste und bedeutendste der mehrstimmigen Soloformen ist das Duett vorhin genannt, weil in der That zwei gleichzeitige Stimmen die schönste Führung und bedeutendste melodische Durchbildung zulassen und die durchsichtigste Klangwirkung machen. Eine dritte Stimme erschwert den Satz einerseits, sofern drei Stimmen schwerer als zwei melodiös zu führen sind; erleichtert ihn andererseits, indem eine volle Harmonie bequemer herzustellen ist, ausserdem bereits manche Freiheiten zugelassen werden, die dem zweistimmigen Satze nicht gestattet sind. Denn drei gleichzeitige Melodien werden vom Gehör nicht mehr so völlig deutlich aufgefasst als zwei, daher freiere Fortschreitungen (vorausgesetzt, dass sie nicht Satzfehler sind) unter Umständen eher gebilligt. —— *b*) Das dramatische oder dialogisirende Duett bedarf nach diesem eigentlich keiner weiteren Erklärung. Es gehören dazu zwei Personen, die entweder mit verschiedenen Empfindungen einander gegenübertreten, oder ihren gleichen Empfindungen characteristisch verschiedenen Ausdruck geben. Es kommt auf die Situation an, wie weit es dem Kammerduett in der künstlichen und breiten Durchbildung der Tongedanken sich nähern, oder wie weit es blosser Dialog, als Wechselspiel von Frage und Antwort, Rede und Gegenrede, sein wird. In der Oper kommen beide vor, sowohl breit ausgeführte lyrische Zwiegesänge, als auch die in kurzen Redesätzen dialogisirenden; jene haben eine arienartige, diese gar keine bestimmte, sondern stets durch Inhalt und Umstände bedingte Form. In den anderen musikalisch-dramatischen Tonwerken, Oratorium, Passion und Cantate, wie auch in der (nicht zu den dramatischen, sondern zu den lyrischen gehörenden) Messe, kommen für gewöhnlich keine Dialoge, sondern nur die grösseren arienartigen Zwiegesänge vor; denn die wechselweise Recitation zweier sich unterredenden oder ihre Gefühle kundgebenden Personen, welche im Oratorium allerdings häufig ist, kann man nicht Duette nennen. Zu erwähnen bleibt noch —— *c*) das Duettiren zwischen einer Singstimme und einem oder mehreren obligaten Instrumenten, welches wir in vielen Arien (namentlich Bach's und seiner Zeit) mit höchster Kunst und Bedeutsamkeit durchgeführt finden. Das Instrument pflegt in solchen Sätzen ein in jeder Hinsicht so selbständig ausgebildeter Gesang zu sein, dass man es nicht Begleitung nennen kann, sondern ihm einen weit erheblicheren Theil an dem Gesammtausdrucke zuschreiben muss. Es braucht beispielsweise nur etwa an die grosse Altarie mit obligater Geige in der Matthäus-Passion (Erbarme Dich mein Gott) erinnert zu werden; die Geige ist völlig ausgebildete Solostimme und hat ihrer ganzen Structur nach das Wesen einer Hauptstimme. Man nennt solche Arien aber nicht Duette, weil das Duett für beide Stimmen Klangwerkzeuge der nämlichen Hauptklasse, Singstimmen oder Instrumente, voraussetzt. — Für welche Gesangstimmen- (oder Instrumenten-) Gattungen aber ein Duett gesetzt werden soll, lässt sich durchaus nicht im allgemeinen bestimmen; denn es kommt dabei nicht auf die Gleichheit und Ungleichheit oder Höhe und Tiefe der Stimmen, sondern auf eine den gewählten Stimmen angemessene gute Anlage des Ganzen an; sie können also beliebig gleichen oder verschiedenen Gattungen angehören, der Sopran und Alt ebensogut mit dem Tenor wie mit dem Bass oder einem zweiten Soprane oder Alte zum Duett sich verbinden. Vergl. auch die Artikel Zweistimmig, Dreistimmig, Duo, Terzett, Trio, Polyphonie etc.

Due volte, zweimal; s. Bis und Wiederholungszeichen.

Duiflöte, s. Doppelflöte *b*.

Dulcan, Dulzain, s. Dolcan.

Dulcian, Dolciano, Dulcino, s. Dolcian.

Dulzflöte, s. Dolzflöte.

Duo, ein Tonsatz für zwei obligate Instrumente, dasselbe was das Vocalduett für zwei Singstimmen; das über das Wesen der polyphonen Stimmenführung in jenem (s. Duett) Gesagte gilt ebenfalls vom Instrumentalduo. Die Unterschiede zwischen beiden gründen sich auf die Verschiedenheit von Stimme und Instrument als Klangwerk-

zeuge; ist jene mehr auf unmittelbaren Gefühlsausdruck, so dieses mehr auf vermittelnde Darstellung hingewiesen, demnach die Melodiebildung, wennauch auf denselben Grundgesetzen reiner Vocalität beruhend, oft bei beiden eine andere. Das Instrument nimmt in der Darstellung seine grosse Beweglichkeit in allen Figuren und Passagen zu Hülfe, gleichsam das, was die Stimme einfach ausdrückt, umschreibend, kann sich auch bis zur reinen Virtuosität, in der es nur auf Entfaltung seiner technischen Eigenthümlichkeiten und Vorzüge ankommt, vorwagen, ohne darum ähnlich unnatürlich zu werden wie eine instrumental behandelte Stimme. Die Stimme hingegen besitzt schon an sich weniger Beweglichkeit und auch von der ihr zu Gebote stehenden macht sie keinen so ausgedehnten Gebrauch oder sollte ihn wenigstens nicht machen bis zu der Grenze hin, von wo ab sie ins Instrumentale hinüberzuschweifen beginnt. — Man unterscheidet das Instrumentalduo nach der Haltung, welche seine beiden Stimmen einander gegenüber einnehmen. *a*) Die eine Gattung ist fast durchgehend homophon und unterscheidet sich in nichts anderem vom Solo, als dass eine zweite Stimme secundirt, eine etwas mehr als gewöhnlich figurirte Grundstimme bildet, oder auch den Gesang wechselweis mit der Hauptstimme führt, ohne ihn jedoch eigentlich mit verarbeiten zu helfen. Man kann auch dieser Art zweistimmiger Tonstücke einen Kunstzweck nicht streitig machen, wenngleich sie dem eigentlichen Begriffe von einem Duett oder Duo nicht entsprechen. Unterscheiden aber soll man sie vom letzteren, zu dem sie sich verhalten wie ein einfach zweistimmiger Gesang zum wirklichen Kunstduett. Eine Art kurzer und wenig ausgeführter zweistimmiger Sätze, speciell Bicinien (s. daselbst) genannt, hat man häufig für Hörner oder Trompeten; meist bewegen sie sich in den Dreiklangsintervallen und zusammenklingend in Terzen und Sexten mit untermischten Quinten, wechseln auch in ihren Fanfaren mit einander ab und eine Stimme ahmet die andere etwas nach. —— *b*) Die andere Gattung, das eigentliche Duo, besteht aus zwei das ganze Stück hindurch obligat gehaltenen Hauptstimmen, von denen keine der andern untergeordnet ist, und die schon in ihrer Verbindung so reich an Mannigfaltigkeit der Harmonie sind, dass sie einer Grundstimme zur Unterstützung und Vervollständigung kaum bedürfen, häufig sogar nicht einmal ohne besonderen Zwang zulassen. Es versteht sich von selbst, dass zu dieser Gattung des Instrumentalduo die Kenntnisse des doppelten Contrapunktes, überhaupt der höheren Setzkunst ebensogut wie zum Vocalduett gehören. Der Form nach ist es entweder, wie früher sehr gewöhnlich, eine Sonate ohne alle Begleitung, auch ein Concert mit Orchester, oder es schliesst sich den kleineren tanz-, etüden-, phantasieartigen u. dergl. Formen an. Die Wahl der Instrumente hängt von der Absicht des Tonsetzers ab, sie können sowohl derselben als auch verschiedenen Gattungen angehören, zwei Geigen, eine Geige und Viola, zwei Violoncelli, Blasinstrumente oder Streich- und Blasinstrumente sein. Früher waren auch Flötenduo's sehr beliebt, gegenwärtig aber macht man sich nichts mehr daraus. Sehr gute Bemerkungen über die Beschaffenheit der Instrumentalduo's findet man in der Vorrede zu 6 Duetten von Quantz, Berlin 1759. —— *c*) Instrumentalsätze für zwei harmonische oder für ein harmonisches und ein melodisches Instrument. Man hat sie häufig für zwei Claviere (näheres s. im Art. Dreistimmig *d*), oder für Clavier oder Orgel und ein monodisches Instrument (Violine, Viola, Horn, Violoncello etc.). Auch beim Duo rechnet man, wie beim Claviertrio und anderen ähnlichen mehrstimmigen Solosätzen, das harmonische Instrument, wenngleich noch so vielstimmig behandelt, doch nur für eine, als von einem Spieler ausgeführte Hauptstimme oder Partie. Endlich —— *d*) Clavierstücke, die auf demselben Instrumente aber von zwei Spielern (vierhändig, *à quatre mains*) ausgeführt werden.

Duodecima, *Diapente cum diapason.* Aus Quint und Octav zusammengesetztes Intervall, also die Doppelquint vom Grundtone oder die Quint der Octav, z. B. $G\ d_1$. Insgemein werden die zusammengesetzten, d. h. um eine oder mehrere Octaven von ihrem Grundtone entfernten, Intervalle gleich den einfachen benannt und behandelt, und so unterscheidet man auch die Duodecime für gewöhnlich nicht von der Quint, gleichviel ob das Intervall fünf ($C — G$), zwölf ($C — g$), oder auch neunzehn Stufen ($C — g_1$) vom Grundtone entfernt liegt. Nur im doppelten Contrapunkt der Duodecime betrachtet man sie in Bezug auf die Umkehrung als selbständiges Intervall. S. Doppelter Contrapunkt C.

Duodrama, s. Melodrama.

Dupla (*proportio, ratio*), das Verhältniss 2:1, 4:2, des Doppelten zum Einfachen; als Intervall, die Octav. — *Dupla sexquialtera*, ein Verhältniss zweier Zahlen, von welchen die grössere Zahl die kleinere zweimal und ausserdem noch einen aliquoten (ohne Rest aufgehenden) Theil derselben enthält: 5:2, 10:4. — *Dupla superbipartiens*, die grössere Zahl enthält die kleinere zweimal, ausserdem aber noch einige nicht aufgehende Theile, wie 8:3, 12:5.

Dur, *durale* (von *durus*, hart). 1) Gegenwärtig *a*) diejenige Tonart und deren Transpositionen, in denen die grosse Terz und Sext des Grundtones herrschend sind. Also z. B. C dur, G dur, D dur etc. heissen Durtonarten. Demnach auch *b*) diejenige diatonische Scala, in welcher der diatonische Halbton auf der 3. und 7. Stufe sich befindet und die den Toninhalt der Durtonart in stufenweiser Ordnung vom Grundtone zur Octav auf dem Liniensystem darstellt, mithin ebenfalls mit grosser Terz und Sext erscheint. Diese Tonleiter heisst diatonische Durtonleiter. *c*) Der Dreiklang, welcher neben der reinen Quint die grosse Terz enthält. Die Dreiklänge z. B. *c e g*, *g h d*, *b d f* etc. heissen Durdreiklänge. —— 2) Ehedem *a*) die um einen kleinen halben Ton erhöhte Stufe *B*, unser heutiges *H*. Im alten Tonsystem hatte keine Stufe zwei verschiedene Saiten, ausgenommen eben die Stufe *B*; die tiefere von beiden Saiten betrug gegen den Grundton *A* eine kleine Secund, entsprach also unserem heutigen *B*, die höhere hingegen eine grosse Secund, unserem heutigen *H* gleichkommend. Jene, mit ♭ (♭ *rotundum* oder *molle*) bezeichnet, wurde *B molle*, diese, durch ♮ (*b quadratum* oder *durum*) ausgedrückt, *B durum* genannt. Wenn nun *b*) ein Gesang den Ton *b* enthielt, wurde er *Cantus mollis* oder *Cantus b molli*; hingegen wenn nicht der Ton ♭, sondern ♮ (*h*) in ihm vorkam, *Cantus durus* oder *Cantus* ♮ *duri* genannt. Im System der Hexachorde waren die Hexachorde I. *Γ—E*, IV. *G—e* und VII. *g—ee durale* oder *durum*, eben weil sie kein ♭ sondern ♮ hatten (s. Solmisation 1). So hiessen auch *c*) die in natürlicher Lage notirten Kirchentöne und späteren Tonarten des 16. Jahrh., in denen nur unser heutiges *H* als diatonische Tonstufe vorkam, das *Systema durum* (*regulare*); die um eine Quart höher versetzt notirten *Toni ficti* hingegen, in denen zur Herstellung des erforderlichen Stufenverhältnisses ♮ in ♭ verwandelt werden musste, das *Systema molle* (*transpositum*). S. Tonart IV. Unsere heutige Unterscheidung von Dur- und Molltonart muss man hierbei ganz bei Seite lassen. Der *Modus dorius* z. B., *d e f g a h c*, nach unserem heutigen Begriffe Moll, gehörte, wenn er in seiner natürlichen Tonhöhe (also ohne ♭) notirt war, doch zum *Systema durum*; der *Jonicus transpositus* hingegen, *f g a* ♭ *c d e*, unserem Begriffe nach Dur, gehörte zum *Systema molle*, weil er ein ♭ am Schlüssel hat. Man sieht also, dass die Bedeutung, welche das Wort Dur bei den Alten hatte, von der, welche wir seit Reduction der Kirchentöne auf unsere Dur- und Molltonart damit verbinden, völlig abweicht. Darum aber war ihnen das Dur und Moll in unserem Sinne noch keineswegs unbekannt, sie übten es ebensogut aus wie wir, wenngleich sie ihre Tonarten nicht so deutlich in ein Dur- und Mollgeschlecht geschieden haben. — *d*) Bei älteren Schriftstellern die Erhöhung eines einzelnen Tones durch ein ♯; so heisst der Ton *F*♯ F dur, der Ton *C*♯ C dur, der mehreren Schärfe wegen, welche diese Halbtonserhöhung einem Tone ertheilt, im Gegensatze zum ♭ *molle*, das den Ton erniedrigt und weicher macht.

Durchcomponirt nennt man diejenige musikalische Liedform, in der nicht sämmtliche Strophen des Gedichtes nach einer und derselben Melodie gesungen werden, sondern einige oder alle Strophen mit ihrem besonderen Inhalte entsprechenden Melodien versehen sind. S. Lied B.

Durchführung bedeutet *a*) im allgemeinen: Die thematische Verarbeitung eines Tongedankens mit Hülfe des einfachen und doppelten Contrapunktes, der Imitation, des Canons etc., die Zerlegung desselben in seine einzelnen Bestandtheile und die Bildung neuer Perioden aus diesen Bestandtheilen. Näher beschrieben sind das Verfahren und die dabei in Anwendung kommenden Mittel im Art. Thematische Arbeit. — *b*) Speciell: Diejenigen Theile grösserer Tonsätze, in denen jene thematische Verarbeitung der Hauptgedanken vollzogen wird. So nennt man in der Sonatenform (s. Sonate I 1 *b*) den Mittelsatz oder zweiten Theil, in welchem nur thematische Arbeit herrscht, die Durchführung. Ebenso in der Fuge die auf die Exposition folgenden Nachahmungen und Zergliederungen des Hauptsatzes in allen vorhandenen Stimmen (s. Fuge A *d e*, B *a b*, C). Ferner auch in kleineren Formen die namentlich zur Aufnahme thematischer

Arbeit bestimmten Periodengruppen, z. B. den zweiten Theil des Scherzo und Trio (s. Sonate I 3).

Durchgang, *transitus; — regularis*, die durchgehende; *irregularis*, die Wechselnote. S. Durchgehende und Wechselnoten.

Durchgehende Akkorde, s. Durchgehende Noten *h*. — **Durchgehende Modulation**, s. Ausweichung, Beisp. 7.

Durchgehende Noten, *transitus regularis*, sind akkordfremde melodisch dissonante Nebennoten, welche auf accentlosen Taktzeiten zwischen zweien auf accentuirten Taktzeiten stehenden harmonischen Hauptnoten sich befinden. Man merke den Unterschied zwischen den durchgehenden und ebenfalls melodisch dissonirenden Wechselnoten: Die Wechselnote (*transitus irregularis*) verdrängt, gleichsam als freier Vorhalt, ihre harmonische Note, an deren Stelle sie tritt, von der accentuirten Taktzeit auf die nächste accentlose, Beisp. 1 *a*. Die durchgehende Note schlägt der auf accentuirter Taktzeit stehenden harmonischen Note auf accentloser Taktzeit nach, 1 *b*.



Dissonanzen sind die durchgehenden Noten jederzeit, und zwar melodische Dissonanzen, d. h. solche, die nur durch melodische Bewegung einer oder mehrerer aus dem Akkordverhältnisse heraustretenden Stimmen entstehen, ohne dem Akkorde eine andere harmonische Bedeutung zu geben. Nur die auch als Durchgangsnote sehr häufige Septime und verminderte Quint mit ihren Umkehrungsverhältnissen sind auch zugleich harmonische Dissonanzen; doch herrscht in solchen Fällen, in denen sie durchgehend auftreten, ihre melodische Bedeutung vor. Durchgehende Noten erscheinen, wenngleich immer im stufenweisen Anschlusse an harmonische Noten, so doch auf verschiedene Weise: *a*) Sie leiten in stufenweiser Fortschreitung auf- oder abwärts von einer harmonischen Note zur nächsten über, Beisp. 1 *b*, 2 *a*; oder *b*) schlagen als obere oder untere Secund der harmonischen Note nach, an Stelle einer mehrmaligen Wiederholung derselben, 2 *bc*; die folgende harmonische Note gehört entweder demselben oder einem anderen Akkorde an. Aus diesen nachschlagenden Ober- und Untersecunden entstehen die mordentartigen Figuren (2 *d*), sowie diejenige Art des Trillers, bei welcher die Hauptnote auf accentuirtem und die als Obersecund nachschlagende Nebennote auf accentlosem Gliedtheile steht, Beisp. 2 *e*, während der mit voranstehender accentuirter Nebennote und als Untersecund accentlos nachschlagender Hauptnote ausgeführte Triller eine häufige Wiederholung derselben Wechselnotenfigur ist, Beisp. 2 *f*.



Die in Beisp. 2 *c* mit NB. bezeichnete Durchgangsnote ist auf ein accentuirtes Taktglied verschoben und dadurch eigentlich zur Wechselnote[1]) geworden. Auf diese Art im stufenweisen Durchgange entstehende Wechselnoten duldet auch der strenge Contrapunkt, während er die sprungweisen ausschliesst. — *c*) Die Durchgangsnote folgt stufenweis auf die harmonische, ihr Eintritt in die nächste harmonische Note, zu der sie überleiten soll, erfolgt aber nicht direct stufenweis, sondern es wird eine andere harmonische Note dazwischengeschoben, die stufenweise Fortschreitung also nur unterbrochen, nicht aufgehoben, Beisp. 3 *a*. — *d*) Die Durchgangsnote schlägt stufenweis auf- oder abwärtsschreitend der harmonischen Note nach, geht aber nicht schrittweis sondern sprungweis in die nächstfolgende harmonische Note über. Die Figur entsteht aus Zusammenziehung oder Auslassung einer dazwischengehörenden nachschlagenden harmonischen Note, Beisp. 3 *b* ist entstanden aus 3 *c*. Die in 3 *b* mit NB. bezeichnete Note hiess bei den Alten Wechselnote. — *e*) Die durchgehende Note folgt nicht stufenweis sondern sprungweis auf die harmonische Note, schliesst sich aber der nächstfolgenden harmonischen Note, welche entweder derselben oder einer andern Harmonie angehören kann, stufenweis an, 3 *d*.



f) Eine Folge mehrerer durchgehenden Noten auf eine harmonische kommt ebenfalls vor, in chromatischen Fortschreitungen häufig, Beisp. 4 *a*. Bei Durchgängen zu liegenden Akkorden nimmt man auf Anzahl und Stellung der durchgehenden Noten gar keine Rücksicht, wenn nur an den Endpunkten und sonst hin und wieder harmonische Verhältnisse entstehen, 4 *b*. Eine sehr gewöhnliche Figur ist die Folge zweier Durchgangs- oder melodischen Nebennoten, die durch einen Sprung getrennt sind, der voraufgehenden und folgenden harmonischen Note aber stufenweis sich anschliessen und um denselben harmonischen Ton sich herumbewegen, 4 *c*, oder eine fortschreitende Kette derselben Figur bilden, 4 *d*.



g) Durchgehende Noten in mehreren Stimmen zugleich kommen fast in jedem Satze figurirten Stiles vor. Auf guten Taktzeiten müssen die Stimmen zu Akkordverhältnissen zusammentreffen, im übrigen wird keine Rücksicht auf Consonanz und Dissonanz ihres

1) Bei den Alten ist die Wechselnote übrigens etwas anderes. S. daselbst und in diesem Artikel Beisp. 3 *b*, NB.

Zusammenklanges genommen, und man darf in dieser Hinsicht ziemlich viel wagen, wenn der Stimmengang nur consequent durchgeführt und die Gegenbewegung eingehalten wird. Eines Beispiels hierfür bedarf es nicht, denn man wird nunmehr durchgehende Noten von harmonischen Noten zu unterscheiden wissen; ob sie in nur einer oder in mehreren Stimmen auftreten, ist gleichgültig. Das oftmals herbe Dissoniren der in gar keinen harmonischen Verhältnissen zu einander stehenden Durchgänge empfinden wir, bei vorausgesetzt melodischer und richtiger Führung der Stimmen, nicht als Missklänge, sondern sogar als wesentliche Bereicherung der Harmonie; die entstehenden Härten entgehen theils unserem mit Verfolgung des Stimmenganges beschäftigten Gehöre, theils erscheinen sie als ausdrucksvolle und interessante Belebung der Melodie. — Treffen aber in mehreren Stimmen gleichzeitig durchgehende Noten zu Akkordverhältnissen zusammen, so entstehen endlich *h*) Durchgehende Akkorde, die entweder, wie beim Orgelpunkt und bei der liegenden Stimme, nur unter sich aber nicht gegen den Orgelpunkt ein Akkordverhältniss ausmachen, mithin gegen diesen mehr oder weniger scharf dissoniren; oder das Akkordverhältniss begreift alle Stimmen in sich, so dass sie als gewöhnliche (meist Sext- oder Quartsext-) Akkorde auf schlechter Taktzeit, die für die Harmonie weniger wichtig und nur durch Fortbewegung aller oder einiger Stimmen entstanden sind, erscheinen. Beisp. 5 enthält beide Arten; zur letzteren gehören die mit *a b c* bezeichneten Sext- und Quartsextakkorde.

5 *a* *b* *c*



Fortschreitungsfehler entstehen durch parallele Bewegung durchgehender Noten sehr leicht, müssen aber vermieden werden, wenn sie einigermassen auffällig sind. Im Durchgange erscheinende Quinten sind in den Mittelstimmen sehr häufig, Beisp. 5 *b*, selbst in äusseren Stimmen unter Umständen ganz unschädlich, 6 *a*; in beiden Fällen ist das *a* in der zweiten Quint *d a* eigentlich nur Wechselnote für *h* und ohne harmonische Bedeutung. Die unter 6 *b* folgenden Quinten aber sind offenen Fehlern gleichzuachten, ebenso die Octaven unter *c*. Vermeidung oder wenigstens Verdeckung offener Fehler mittels durchgehender Noten wird unter manchen Umständen möglich, unter anderen nicht; die Quinten *fc — eh* sind unter 6 *e* mehr gebessert als unter *d*, die Bewegung der Oberstimme verdeckt sie eher als die der Mittel- oder Unterstimme; die Octaven unter *f* aber sind fehlerhaft, Octaven überhaupt schwerer zu verdecken als Quinten.

6 *a* *b* *c* *d* *e* *f*



Im allgemeinen setzen Tonstücke, in denen viele und in mehreren Stimmen gleichzeitig durchgehende Noten vorkommen, ein mässiges, wennauch mehr zum Raschen als Langsamen neigendes, Tempo voraus; zu langsam darf es nicht sein, weil man sonst die Dissonanzen zu scharf empfindet, ebensowenig gar zu schnell, weil sonst Undeutlichkeit entsteht.

Durchstechen des Windes. Terminus der Orgelbauer für das, ein leises zischendes Geräusch, Summen, oder leises Anblasen der Pfeifen verursachende Durchschleichen des Windes aus einer Cancelle in die benachbarten durch undicht eingefügte Cancellenschiede, oder durch mangelhaft schliessende Hauptventile, oder auch durch locker gewordene und schlecht deckende Schleifen. Unzuverlässige und unreelle Orgelbauer suchen dieses Durchstechen des Windes, welches bei nachlässig gearbeiteten Windladen sehr leicht sich einstellt, dadurch unschädlich zu machen, dass sie in der Windlade gewisse Stiche, Ritzen und kleine Hohlungen anbringen, welche den durchstechenden Wind zertheilen und von dem Pfeifenwerke ablenken, und unter den Namen schwedische Stiche, spanische Reiter und Laufgräben bekannt sind.

Durchziehen, Durchschleifen (des Tones); eine Vortragsmanier der Sänger

und Spieler auf Streichinstrumenten, das Berühren von Zwischentönen beim Uebergange aus einem Tone in einen andern. Die Töne werden also nicht einfach *legato* intonirt, sondern der vorangehende wird zum folgenden durch eine Reihe von Durchgangstönen hinübergeschleift. Diese Durchgangstöne sind so klein, dass sie weder in der Notenschrift ausgedrückt noch überhaupt als Intervalle unterschieden werden können, sondern nur als allmäliges Steigen oder Sinken des Tones bis zu dem nächsten zu erreichenden Melodietone hin erscheinen. Gemeinhin ist das Durchziehen mit einem *crescendo* oder *diminuendo* verknüpft. Auf Bogeninstrumenten wird es herausgebracht, indem der Finger auf der niedergedrückten Saite ganz unvermerkt bis zu der Stelle des folgenden Tones fortgleitet. Wirksam kann diese Vortragsmanier wohl sein, sie muss aber sehr gut ausgeführt werden, weil sie sonst zu einem hässlichen Geheul ausartet; auch darf man nur höchst mässigen Gebrauch davon machen, weil sie schon an sich viel Weichliches hat und durch Uebertreibung oder zu häufige Anwendung höchst ekelhaft wird, wie man an geschmacklosen Sängern und Geigern, welche ungesunde Ueberschwänglichkeit für Gefühl halten, mehr als hinlänglich erfahren kann.

Dutka oder Schweran. Ein uraltes russisches, dem griechischen Diaulos (Doppelflöte) ähnliches Blasinstrument, bestehend aus zweien in einem Mundstücke vereinigten Rohrpfeifen von verschiedener Grösse, deren jede drei Tonlöcher hat.

Dux, Führer, Hauptsatz der Fuge, s. Fuge A *a*.

Dynamik. Musikalischer Terminus, betreffend *a*) den Klang, die Wirkungen durch verschiedene Masse, Stärke und Schattirung desselben; das Zu- und Abnehmen der Klangstärke und Fülle, die Contraste höherer und niederer Stärkegrade sind dynamische Wirkungen. — *b*) Den Rhythmus, hinsichts seiner Bewegung und des Gewichts seiner Accentuation, bezüglich ihrer grösseren oder geringeren Energie und Intensität.

E.

E. Buchstabenname der dritten diatonischen Stufe oder fünften diatonisch-chromatischen Saite unseres modernen auf *C* begründeten Tonsystems. Die Länge der zur Erzeugung des *E* erforderlichen Saite beträgt $^4/_5$ von der ganzen Saite des Grundtones *C*, daher erscheint *E* zu *C*, im Verhältniss der grossen Terz, als fünftes Verhältniss in der Reihe der mitklingenden Töne. — In der alten Solmisation führte dieser Ton die Namen *E-la-mi* und *E-la* (s. daselbst und Solmisation Tab. Beisp. 4); in der modernen Solmisation der Italiener und Franzosen heisst er stets *mi*. — *E-la-fa* s. den gleichn. Art.

Ecbole, s. Ekbole.

Echappement. Eine von Erhard im Jahre 1823 der Mechanik des Pianoforte hinzugefügte Vervollkommnung, welche darin besteht, dass beim schnellen Wiederholen desselben Tones der Finger die Taste nicht ganz in ihre Ruhelage zurücktreten zu lassen, sondern nur ein klein wenig zu lüpfen braucht, um den Hammer wieder aufs neue zum Anschlage zu bringen. Der Hammer fällt, nachdem Anschlag und Auslösung stattgefunden, nicht ganz herab, so lange die Taste niedergehalten wird, sondern wird von einer zweiten Stosszunge aufgefangen.

Echeien (*Echaea*, Wiederhallende), eherne tonnen- oder vasenförmige Resonanzgefässe, welche in griechischen und römischen Theatern in besonders dazu in den Mauern angebrachten Nischen aufgestellt gewesen sein sollen. Sie hatten den Zweck, die Stimme der Acteurs sowie die Musik und den Gesang zu verstärken, deshalb waren sie auch nicht fest mit der Mauer verbunden, sondern schwebten frei auf dünnen eisernen Klammern, um ganz unbehindert mitschwingen zu können. Sie sollen verschieden gestimmt gewesen sein und der Anzahl nach bis auf 28 (für alle Töne der drei Klanggeschlechter, s. Tetrachord Beisp. 4) sich belaufen haben. S. auch Kircher, *Musurg.* II. 287, *De Echaeis sive vasis aeneis;* Mattheson, Patriot S. 200.

Echelle, franz. *a*) Das Liniensystem mit Linien und Spatien; daher *b*) die diatonische Tonleiter in ihrer stufenweisen Tonfolge. — *c*) *Echelette*, die Strohfiedel.

Echo, ital. *Ecco.* 1) Der Wiederhall, *sonus reciprocus*, s. Klang II B, Zurückwerfung des Schalles. — 2) Eine ehedem beliebt gewesene Art, melodische Theile oder

Endigungsformeln von Absätzen und Tonschlüssen mancher Tonstücke ganz leise zu wiederholen, nachdem sie vorher stark vorgetragen worden waren, um dadurch die Täuschung, als käme der Ton gleich einem wirklichen Echo aus der Ferne, zu bewirken. Daher nannte man auch ganze Tonstücke, die auf diesen Effect besonders angelegt waren, Echo. Uebrigens beruhte der Gebrauch, den man bis auf die Zeit der Entstehung des *crescendò* und *decrescendo*, vom Wechsel des *Forte* und *Piano* machte, im wesentlichen auf einer solchen echoartigen Wirkung, wie denn auch der Pianovortrag einer Stelle durch das Wort *Ecco* angezeigt wurde. — 3) Das Echowerk in der Orgel. Eine Nachahmung des natürlichen Echo. Eine Anzahl Stimmen werden in einen an entferntem Orte der Orgel befindlichen geschlossenen Schrank oder Kasten gesetzt, wodurch der Klang so gedeckt wird, dass er anscheinend aus weiter Entfernung kommt. Wenn man kurze Sätze erst auf einem stark registrirten Clavier vorträgt und dann auf dem Echowerk nachahmt, kann die Wirkung einem natürlichen Echo sehr ähnlich sein. In sehr grossen Orgeln, die überhaupt nur ein Echo haben, sind die dazu gehörigen (zart und sanft intonirten) Stimmen oft ziemlich zahlreich und in einer eigenen, Echowerk genannten Claviatur (gewöhnlich die vierte) vereinigt. Mitunter, und besonders in Frankreich, ist das Echo auch nur mit einem Cornet (*Cornet d'Echo, Cornet séparé*), der ebenfalls in einem Kasten steckt, besetzt. Den Verschluss des Schrankes oder Kastens, worin die Echostimmen sich befinden, bilden entweder eine bewegliche Decke, oder Thüren, oder Jalousien, welche durch den Spieler mittels eines Fusstrittes, ohne dass er sein Spiel zu unterbrechen braucht, allmälig geöffnet und geschlossen werden können, wodurch ein *crescendo* entsteht, welches meist harmlos genug ist, um unschädlich zu sein und den Character der Orgel wenigstens nicht gar zu erheblich zu beeinträchtigen. Diese Vorrichtung wird Schweller genannt, und zwar Jalousie-, Dach- oder Thürschweller, jenachdem Jalousien oder Thüren dabei angewendet sind oder das Dach des Schrankes geöffnet werden kann. Ehedem hat man ein solches *crescendo* auch an Clavieren, welche mit Flötenwerk verbunden waren, angebracht, und im Salon mag es von ganz hübscher Wirkung sein; für den ernsten und grossartigen Character der Orgel ist es, wenn wirklich wirksam, zu kleinlich, und geschickter Registerwechsel das einzige ihrem Wesen entsprechende Mittel zur Bewirkung verschiedener Abstufungen der Klangstärke.

Ecole de Musique pour la garde nationale. Ein Institut zu Paris, während der französischen Staatsumwälzung von dem Nationalconvent im Jahre 1793, auf Anregung des französischen Tonkünstlers Gossec (der gegen Ende desselben Jahres zu zweien auf dieses Institut sich beziehenden Decreten des Nationalconventes Veranlassung gab) gestiftet. Es wurde damals in demselben jungen Leuten auf Kosten des Nationalschatzes Unterricht auf Blasinstrumenten (mit Ausschliessung aller Saiteninstrumente) ertheilt. Wahrscheinlich war diese Anstalt nur eine Abänderung oder Abzweigung der schon früher eingerichteten *Ecole royale de Chant*, von der im folgenden Artikel sowie unter Conservatorium die Rede ist.

Ecole royale de Chant et de Déclamation, die königliche Singeschule zu Paris. Zu dem, was unter Conservatorium über diese unter dem Schutze des Baron v. Breteuil nach Art der italienischen Conservatorien im Jahre 1784 eingerichtete und mit der *Académie royale* verbundene Anstalt, aus welcher später das *Conservatoire* hervorging, gesagt ist, kann noch bemerkt werden, dass bei derselben nächst dem Director vier Singemeister, drei sogenannte *Maîtres de Solfèges*, zwei Lehrer für die Declamation, einer für die Composition, zwei Claviermeister, ein Lehrer für die Violine und einer für den Bass angestellt waren. Im Jahre 1788 zählte die Anstalt 30 Zöglinge.

Ecossaise, schottischer Tanz, ursprünglich von ernstem Character und gemessener Bewegung, in ungeradem (Dreizweitel- auch Dreiviertel-) Takt, aus zwei Wiederholungstheilen bestehend. In Deutschland, Frankreich und anderen Ländern bis auf die Gegenwart einer der beliebtesten gesellschaftlichen Tänze, doch, abweichend von der älteren Art, in geradem (Zwei- auch Vierviertel-) Takt und lebhaft bewegt.

E dur. Die auf dem Tone *E* als Grundton errichtete moderne Durtonart. Der Natur der diatonischen Durtonleiter entsprechend, müssen die Töne *f c g* und *d* mittels des ♯ um einen halben Ton erhöht, in *f♯ c♯ g♯* und *d♯* verwandelt werden. Demnach wird E dur mit 4 Kreuzen am Schlüssel notirt, die Scala heisst *e f♯ g♯ a h c♯ d♯ e*.

Effect, s. Wirkung.

Einchörig. *a*) Ein mehrstimmiges Tonstück für Chor, dessen sämmtliche Hauptstimmen über nur einem Grundbasse liegen, nur einen Chor-Körper ausmachen. So ist z. B. ein achtstimmiger Satz einchörig, wenn er nur einen Grundbass hat; mehrchörig hingegen, wenn seine Stimmenmasse in mehrere Gruppen sich theilt, von denen jede auf ihrem eigenen Basse (der übrigens nicht immer eine Bassstimme zu sein braucht, sondern auch eine höhere Stimme sein kann) beruht. S. Chor, Doppelchor. — *b*) Den Bezug der Saiteninstrumente betreffend, s. Chor D.

Einfache Intervalle sind solche, die um so viele Stufen als ihr Zahlname anzeigt, vom Grundtone selbst, nicht von einer der höheren oder tieferen Octaven desselben entfernt liegen. Demnach ist z. B. c_1 g_1 eine einfache Quint, denn die Entfernung des g_1 vom Grundtone c_1 beträgt in Wirklichkeit nur 5 Stufen; c_1 g_2 und c_1 g_3 hingegen sind zusammengesetzte (doppelte und dreifache) Quinten, denn jene liegt 5 Stufen über der Octav, diese um ebensoviel über der Doppeloctav des Grundtones c_1, oder, anders ausgedrückt, jene ist um eine, diese um zwei Octaven von ihrem Grundtone entfernt. S. Intervall C und Zusammengesetzte Intervalle.

Einfacher Contrapunkt, *Contrapunctus simplex;* die Stimmen des Contrapunktes werden nicht umgekehrt. S. Contrapunkt.

Einfacher Doppelschlag, s. Doppelschlag *a.*

Einfache Periode, die gewöhnliche achttaktige aus Vorder- und Nachsatz bestehende Normalperiode, wenn nichts daran verengert oder erweitert ist. Näheres s. Periodenbau.

Einfache Sätze. Solche melodische Theile eines Tonstückes, die an thematischem Stoffe nur geradesoviel enthalten als zum deutlichen Ausdrucke des Gedankens hinreicht, während in den erweiterten Sätzen und Perioden der Inhalt durch weitere Ausführung noch näher bestimmt wird. S. Periodenbau.

Einfache Taktarten, bestehen aus nur einer Thesis und einer oder zwei darauf folgenden Arsen. Es giebt zweierlei Arten, eine gerade zweitheilige und eine ungerade dreitheilige. Zu jener gehören der Zweizweitel-, Zweiviertel- und Zweiachteltakt; zu dieser der Dreizweitel-, Dreiviertel- und Dreiachteltakt. S. Accent I A 2 *a*, *c*; Takt.

Einfachheit, eine ästhetische Eigenschaft der Kunstwerke, welche sowohl am Gegenstande und der inneren Durchbildung desselben, als auch an der Darstellung sich kundgiebt. Ihr Grundwesen ist strenge Sachlichkeit, festes Erfassen des Gegenstandes, wie er seiner Natur nach wirklich ist, mit Abweisung alles dessen, was nur als äusserer Schmuck, Zufälligkeit oder überhaupt überflüssig und zum Verständniss nicht unmittelbar nothwendig erscheint. Präcision der Empfindung und des Ausdruckes ist eines ihrer wesentlichsten Erfordernisse; alles Undeutliche, Verschwommene und Unbestimmte lässt stets einen Mangel an innerer Klarheit voraussetzen, der wiederum Folge einer Vorstellungsart ist, die, ohne den wirklichen Grundgehalt des Gegenstandes zu erfassen, ihn mit Nebendingen vermischt und dadurch verdunkelt, mithin der aus Sachlichkeit entspringenden Einfachheit entbehrt. Letztere setzt immer Ursprünglichkeit der Empfindung und Anschauung voraus (auch wenn der Inhalt an sich schon mannigfach zusammengesetzt ist) und hat stets Klarheit und sachgemäss maassvolle Verwendung der Mittel ohne jede Ueberladung des Ausdruckes zur Folge. — Wie der Gegenstand eines jeden anderen Kunstwerkes, kann auch der Gefühlsinhalt eines Tonstückes einfach oder zusammengesetzt sein. Ein einfacher Gefühlsinhalt ist ein solcher, in dem ein Grundgefühl seinen Verlauf nimmt, ohne wesentliche Modificationen durch hinzutretende Nebengefühle, Contraste u. dergl. zu erleiden; in einem zusammengesetzten hingegen vermischt sich das Grundgefühl mit einheitlichen und contrastirenden Nebengefühlen mancherlei Art. Eine Folge solcher Einfachheit und Zusammensetzung des Inhaltes sind auch die einfachen und zusammengesetzten Formen. Jene, die einfachen, bestehen aus der Fortspinnung und Durchführung nur eines Hauptgedankens, wie das Lied und andere kleine Tonstücke mit nur einem Hauptthema; auch die einfache Fuge gehört ihres kunstvollen Tonsatzes ungeachtet hierher. Diese, die zusammengesetzten, erscheinen theils als cyclische Tonwerke oder, wenn nur aus einem Satze bestehend, doch aus mehreren Themen entwickelt, weil der zusammengesetzte Gefühlsinhalt entsprechende Mannigfaltigkeit des Tonausdruckes durch verschieden gestaltete Melodien und Sätze, überhaupt verschiedene Ton-

bewegungen fordert. Der Tonausdruck aber, auch für die zusammengesetzten Gefühle, soll immer ein einfacher bleiben, sofern er mit präciser Sachlichkeit nur das, was zum Wesen der Sache gehört, geben soll. Da das Einfache durch einen vorzüglichen Grad des Treffenden der gewählten Mittel sich auszeichnet, also schon an sich selbst Vollkommenheit und ästhetischen Werth besitzt und aller zufälligen Schönheit nicht benöthigt ist oder durch solche unter Umständen beeinträchtigt werden kann, so hat auch der ein Tonwerk Vortragende ebensogut der Einfachheit sich zu befleissigen und, von allem längst aus dem Gebrauche verwiesenen Hinzuthuen äusserlicher Zierrathen abgesehen, das, was der Tonsetzer einfach und bestimmt gegeben, ebenso darzustellen. Zu starkes Auftragen im Ausdrucke und hinsichts der dynamischen Schattirungen, willkürliches Zögern und Beschleunigen der Bewegung, Ueberschwänglichkeit der Empfindung und alle dergleichen Aeusserlichkeiten, welche dem guten Vortrage überhaupt entgegen sind, widersprechen auch der Einfachheit, als nicht zur Sache gehörend.

Eingelegt nennt man *a*) Tonstücke, die besonders in der italienischen Oper an irgend einer Stelle eingeschaltet werden, also zu dem betreffenden Werke nicht eigentlich gehören und nur den Zweck haben, dem Sänger besondere Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunstfertigkeit und seines Vortrages zu geben. Gewöhnlich sind es denn auch Coloratur- oder Bravourarien, Variationen oder andere Virtuosenstücke. — *b*) Bei Geigeninstrumenten den, von den Geigenmachern Flödel genannten, feinen doppelten Streifen schwarzen Holzes, der, in die Decke eingelassen, um die Peripherie derselben sich herumzieht. Zwar bleibt es auf den Klang ganz ohne Einfluss, ob dieser Streifen wirklich eingelegt oder aufgemalt oder garnicht vorhanden, da er nur Verzierung ist; doch gilt ein eingelegtes Flödel immer als Kennzeichen sauberer und guter Arbeit, da es mit Sorgfalt verfertigten Instrumenten in der That niemals fehlt. Findet es sich nur aufgemalt, so ist von vorne herein Grund zum Verdacht, dass das Instrument von nur geringer Art und keineswegs aus den besten Händen hervorgegangen sei.

Eingespielt, s. Einspielen.

Eingestrichen werden die Töne der fünften (zweifüssigen) Octav unseres Tonsystems (von C_2 32 Fuss als Grundton aus gerechnet) benannt, weil sie, wenn durch Buchstaben ausgedrückt, mit einem kleinen Querstrich über denselben geschrieben werden: $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ etc., ein Gebrauch, der von der deutschen Tabulatur (s. Tabulatur) herstammt. Neuerdings pflegt man statt der Striche den Buchstaben rechts unten eine Zahl von gleichem Betrage anzuhängen: c_1 d_1 e_1 etc. S. auch Notenschrift A.

Einheit. Eine der wesentlichsten ästhetischen Eigenschaften des Kunstwerkes, vermöge welcher es als Organismus erscheint, als Ganzes alle seine einzelnen Theile bedingend, indem es durch dieselben bedingt wird, so dass es, ungeachtet seiner von einander verschiedenen Einzelnheiten, doch einen ungestörten Totaleindruck hervorbringt. Wie die übrigen allgemeinen ästhetischen Eigenschaften wird auch diese ebensowohl für den Gegenstand und die Darstellung für sich, als auch für beide im Verhältniss zu einander gefordert: Form und Darstellung müssen mit dem Stoffe eine Einheit ausmachen, nichts als sachgemässe Veranschaulichung und Gestaltung desselben sein. Verstösse gegen die Gesetze der Einheit können nun bereits in der Anlage des Kunstwerkes, oder auch in der Ausführung, oder in beiden begangen werden. So können die einzelnen Theile eines Werkes jeder für und in sich selbst einheitlich gestaltet sein, ohne doch zusammen als einheitlicher Ausfluss einer gemeinsamen Grundidee sich darzuthun; die Gedankenfolge und Verbindung der einzelnen melodischen Sätze und Theile eines Tonstückes kann in der Anlage den Regeln der Einheitlichkeit vollkommen entsprechen und dennoch dem Ganzen der nöthige Grad von Einheitlichkeit mangeln, indem die Ausgestaltung der Einzelnheiten nicht so beschaffen, dass sie auf den Hauptzweck des Ganzen hinwirkt, sondern den Eindruck stört, indem sie die Aufmerksamkeit zerstreut. Ferner kann, besonders in der Vocalmusik, der ein begreiflicher Inhalt zu Grunde liegt, ein Mangel an Einheit zwischen dem Texte und dem Stil der Darstellung sich geltend machen, indem etwa ein kirchlicher Text eine zu weltliche, ein kräftiger eine weichliche, oder überhaupt irgend ein anderer eine ihm nicht entsprechende Behandlung erfährt. Vollkommene Einheit zwischen Inhalt und Form in allen Theilen ist aber in der Musik ein wesentliches Mittel, durch welches wir zum Verständniss des Tonwerkes zu gelangen vermögen. Die Vermischung mit Fremdartigem und Ungehörigem muss nothwendigerweise eine Ver-

wirrung unseres Gefühles zur Folge haben; dieses wird von dem Gegenstande abgelenkt und kommt über den störenden Einzelnheiten zu keiner klaren Vorstellung vom Ganzen, während eine einheitliche Entwickelung durch ihre stets fortgesetzten gleichartigen oder ähnlichen Eindrücke das Gefühl in eine bestimmte Richtung lenkt und zu deutlicheren Vorstellungen veranlasst. Das erste und vornehmste Mittel einheitlicher Gedankenentwickelung in der Musik ist die Aehnlichkeit, besonders die rhythmische und melodische; doch werden wir häufig einheitliche Eindrücke empfangen, ohne solche Aehnlichkeit auch wirklich nachweisen zu können, — hier waltet dann eine innere Beziehung, die verstandesmässig sich nicht erklären lässt, wir empfinden die Einheit oder deren Mangel, ohne uns bestimmter darüber aussprechen zu können. Dass diese Einheit aber nicht Monotonie sein darf, sondern durch Mannigfaltigkeit belebt sein muss, ist an anderen Orten erklärt; sogar der Contrast ist ja ein wichtiges Mittel zur Erhellung des Inhaltes, aber auch er muss als einem einheitlichen Grundgefühl entsprungen, nicht als ein fremd von aussen entgegengestellter Gegensatz sich erweisen. — Einiges diesen Gegenstand noch näher Erklärende findet man in den Artikeln Cyclische Formen; Ausführung A 2; Anlage, Mannigfaltigkeit, Contrast etc.

Einklang, *Unisonus, Homophonus, Aequisonus,* vollkommene Prime. Zwei Töne von gleicher Grösse, im Verhältnisse 1 : 1, erzeugt von zwei Tonkörpern, die in einer Zeiteinheit eine gleiche Anzahl Schwingungen machen, wozu an Saiten gleiche Länge, Schwere und Spannung erforderlich sind (s. Klang I B). Wenngleich Tonidentität und nicht Tonzwischenraum, wird der Einklang oder die vollkommene (reine) Prime im harmonischen Gebrauche doch als Intervall angesehen, auch von alten Schriftstellern für eine Consonanz, mithin für ein Intervall (*est concordantia ex mixtura duarum vocum in uno et eodem loco positarum effecta*, Tinctoris; *homophoni sunt, qui nec gravitate, nec acumine inter se differunt,* Gaudentius), imgleichen für den Quell und Ursprung aller Consonanzen erklärt (*quem dicunt fontem et originem omnium concordantiarum,* Tinctoris). Die Octav, als Schwingungsverhältniss 2 : 1, erscheint durch Halbirung der Saite des Einklanges als seine doppelte Tongrösse, zu ihm wie das Doppelte zum Einfachen sich verhaltend, wird daher häufig an seine Stelle gesetzt, oder durch ihn vertreten, oder verdoppelt ihn. Denn beim vierstimmigen Gebrauch der Dreiklänge muss ein Intervall derselben verdoppelt werden, was dann ebensowohl in der Octav als im Einklange geschehen kann, daher auch beide, Einklang und Octav, hinsichts ihrer Fortschreitung einerlei Regeln unterworfen sind, und in zwei verschiedenen Stimmen ebensowenig zwei Einklänge als zwei Octaven in Parallelbewegung unmittelbar auf einander folgen dürfen (Fortschreitung der Intervalle B I *a* und B I *β*). Daher die Annahme des Einklanges als Intervall; der Umstand, dass seine Glieder von Instrumenten oder Stimmen von verschiedener Klangfarbe ausgeführt, deshalb als Klangverschiedenheit erscheinen können, ist dabei ohne Einfluss, denn die Klangfarbe hat mit der Tongrösse nichts zu schaffen, das c_1 auf der Clarinette und dem Violoncello bleibt ein und dasselbe Tonverhältniss. Vergl. auch Zarlino, *Opere* 1589, I. 183, 193. Aber die vollkommene Prime kommt in Theorie und Praxis alle Augenblicke in eine solche Verbindung mit den Intervallen, dass man sie in solchen Fällen wenigstens als Intervall gelten lassen muss. Der wichtigste Grund dafür ist eben der bereits angeführte, dass ihre beiden Töne, zwar von einerlei Grösse, doch in zwei verschiedenen Stimmen ebensogut wie die Octav als Haupttöne einer Melodie oder Harmonie gebraucht werden können, wobei denn jedes ihrer beiden Glieder seinen selbständigen Fortgang nehmen muss. — Ueber die durch Erweiterung der vollkommenen Prime um einen halben Ton entstehende übermässige Prime s. den Artikel Prime.

Einleitung, s. Ouvertüre; Introductio; Intrade; Entrée; — in mehrsätzigen Instrumentalstücken, s. Sonate I 1 *d*.

Einsaiter, s. Monochord.

Einschnitte. Solche Ruhepunkte längerer Melodien, die noch keinen vollständigen Sinn begrenzen. Das Nähere s. Periodenbau.

Einspielen, eingespielt. *a*) Gleichbedeutend mit ausspielen, ausblasen, s. die gleichn. Art. — *b*) Hindernisse betreffend, die dem Vortrage durch den Gebrauch eines ungewohnten Instrumentes in den Weg sich legen. Ist z. B. ein Violinist einer Quartgeige, oder einer die weitgriffiger ist oder dickeren Hals hat als seine gewöhnliche,

oder ist ein Violoncellist eines kleinen Violoncello sich zu bedienen genöthigt, so können diese ungewohnten Verschiedenheiten seinem Vortrage nachtheilig sein, und man sagt, er müsse auf diesem fremden Instrumente erst sich einspielen oder sei darauf nicht eingespielt. — *c*) Eine Gesellschaft Musiker, ein Orchester, ist gut eingespielt, wenn alle Mitwirkenden durch vielfache gemeinsame Uebung durchaus an einerlei Vortragsart gewöhnt sind. — *d*) Ein vortragender Künstler sagt, dass er noch nicht gut eingespielt sei, wenn er in seinem Vortrage etwa noch nicht ordentlich im Zuge ist, oder sein Concertstück noch nicht hinlänglich einstudirt oder wieder etwas aus den Fingern verloren hat.

Einstimmen. Die dem Beginne einer Musik voraufgehende nothwendige genaue Regulirung der Tonhöhen aller dabei betheiligten Instrumente nach einem festen Stimmtone. Besonders betrifft dieses die Saiteninstrumente, deren Tonhöhe veränderlich ist; die Blasinstrumente stehen schon an sich im festen Gabeltone, wenngleich sie durch Temperaturwechsel kleine Abweichungen erleiden, manche Holzblasinstrumente durch Ausziehen (eine geringe Verlängerung ihrer Röhre) ihre Stimmung ein wenig vertiefen können, was sie jedoch nicht gerne thuen, da die Reinheit ihrer Tonleiter darunter leidet. Die Geigen müssen daher beim Einstimmen nach den Blasinstrumenten und, wenn vorhanden, nach Clavier oder Orgel sich richten. Unter Angeben ist bemerkt, dass letztere zum Einstimmen den Akkord auf *D* (weil alle Saiteninstrumente die leeren Saiten *d* und *a* haben) anschlagen, oder dass sonst ein von dem angenommenen Stimmtone nicht leicht abweichendes Blasinstrument (meist die Oboe) den Ton *a* intonirt; doch muss es vor dem Einstimmen genügend erwärmt sein, weil es sonst durch den höheren Wärmegrad, den es während des Gebrauches erhält, sich in die Höhe zieht. — Ueber den Einfluss der Temperatur auf Blasinstrumente s. Klang I E 4 *d*.

Einstudiren. Die behufs der Reproduction auf ein Tonstück verwendete Thätigkeit, welche den Zweck hat, sowohl die darin enthaltenen technischen Schwierigkeiten mit voller Sicherheit und Freiheit zu bewältigen, als auch dasselbe nach seiner geistigen Seite hin so vollkommen zu durchdringen, dass man es der Mechanik und dem Inhalte nach durchaus sich zu eigen gemacht hat und fertig und mit richtigem Ausdrucke vorzutragen vermag. Hat der Virtuose oder das Orchester ein Tonwerk soweit geübt, dass es zum Vortrage reif ist, so sagt man, es sei einstudirt.

Eintritt. Der Moment, in welchem eine Stimme entweder zu Anfang des Tonsatzes oder im Verlaufe desselben nach einer Pause anfängt sich hören zu lassen. Selbstverständlich wird mit dem Eintritte von Haupt- oder Nebenthemen, Haupt- und Füllstimmen, einzelner Instrumente und ganzer anderer Klangcombinationen, anderer Harmonien oder Stärkegrade und was sonst noch vorkommt, jederzeit eine Absicht auf besonderen Ausdruck und bestimmte Wirkung verbunden sein müssen, sonst ist der Eintritt verloren, bedeutungslos und nichtssagend. Die Einzelnheiten hier auseinanderzulegen, ist unmöglich; über die Stimmeneintritte in der Fuge, in welcher Tonform sie am festesten geregelt sind, s. den gleichn. Art.; ferner Canon, Imitation, Contrapunkt etc.

Eintrittszeichen, § für die nachahmenden Stimmen im geschlossenen Canon, s. Canon A *f*.

Eis. Silbenname der sechsten Saite der diatonisch-chromatischen Scala auf *C*, wenn sie durch Erhöhung der dritten diatonischen Stufe um einen halben Ton mittels des Kreuzes entsteht und als grosse Terz von *C*♯, reine Quint von *A*♯ etc. erscheint. Da im gleichschwebend temperirten System für die sogenannten enharmonischen Töne, wie *e*♯ *f*, *f*♯ *g*♭ u. dergl., nur eine Saite vorhanden ist, kann der Ton *E*♯ nicht als eigentliche übermässige Terz von *C*, in dem als solcher ihm zukommenden reinen Verhältniss 125 : 96, sondern muss um 384 : 375 höher, als 4 : 3, mit der reinen Quart *F* von *C* zusammenfallend, ausgeübt werden. — Als Grundton einer Dur- und Molltonleiter findet der Ton *E*♯, der vielen Kreuze wegen, welche dazu erforderlich sein würden, keine Verwendung.

Ekbole (lat. *projectio*), in der altgriechischen Musik nach Aristides das Erhöhen des enharmonischen Tones eines enharmonischen Tetrachordes um 5 Viertelstöne (enharmonische Diesen) auf einmal, wodurch dann das Tetrachord in ein diatonisches verwandelt wurde. Z. B. in *e e*× *f*-*a* das enharmonische *e*× um 5 Viertelstöne herauf (nach *g*) gestimmt, ergiebt das diatonische Tetrachord *e f g*-*a*. — Das Heraufstimmen um 3 Viertelstöne heisst *Spondeiasmos*, das Herunterstimmen um ebensoviel *Eklysis* (lat. *Dis-*

solutio). Erhöht man in obigem enharmonischen Tetrachord das enharmonische $e^{\times}$ um 3 Viertelstöne (*Spondeiasmos*), nach $f^{\sharp}$, so wird das Tetrachord chromatisch ($e\,f\,f^{\sharp}$-a), und wiederum enharmonisch, wenn man diese Erhöhung aufhebt (*Eklysis*). Vergl. Fr. Bellermann, Tonl. und Musiknoten der Griechen, 1847, S. 81.

Ekloge, *Ecloga*, *Eglogue*, ein ausgewähltes, auserlesenes Gedicht; auch ein Hirtenlied, wie die Eclogen des Virgil und Calpurnius.

Eklysis, s. Ekbole.

Ekmeles, bei den Griechen die Laute von ungewisser oder unbestimmbarer Intervallengrösse, deren man nicht in der Musik, sondern nur beim Sprechen sich bedient; die Sprechtöne. Vergl. Rousseau, *Dict.*; Forkel, Gesch. I. 321. — Adam de Fulda, *Musica* (Gerbert, *script.* III. 349), aber erklärt: *Ecmeles sunt, quae in consonantiarum conjunctione, ut melos effici possit, non recipiuntur, ut est Tritonus et Semidiapente.* Also die in der Stimmführung verbotene übermässige Quart und verminderte Quint.

E-la heisst in der alten Solmisation das *e e excellens* (unser e_2), weil beim Solfeggiren keine andere Silbe als *la* darauf gesungen werden konnte; denn es war der höchste Ton des Tonsystemes und nur im VII. Hexachorde des g_1 enthalten, als sechster Ton desselben, dem die Silbe *la* zukam. Die Silbe *mi* (wie das *E grave* oder *e acutum*, welche *E-la-mi* hiessen, s. daselbst) konnte es nicht erhalten, weil kein *f* als *fa* mehr vorhanden war. S. Solmisation Tab. Beisp. 4.

E-la-fa nennen die neueren Solmisatoren den Ton $E^{\flat}$. In der alten Guidonischen Solmisation kommt die Silbenverbindung *E-la-fa* noch nicht vor, weil der Ton $E^{\flat}$ damals noch garnicht im Gebrauche war. Sie entsteht aber, wenn man auf dem b_1 ein neues Hexachord anfängt, wonach alsdann auf die vierte Stufe desselben, die nun nicht mehr *e* sondern $e^{\flat}$ heissen muss, die Silbe *fa*, als unveränderlicher Name des oberen Gliedes des *mi-fa* (diatonischen Halbtones), zu stehen kommt:

b	*c*	*d*	$e^{\flat}$	*f*	*g*
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*

Auf *e*, als der sechsten Stufe der Hexachorde auf *G*, *g* und g_1, fällt die Silbe *la* (s. E-la-mi), daher für die Erniedrigung des Tones *e* in $e^{\flat}$ die Benennung *e-la-fa*.

E-la-mi heissen in der alten Solmisation das *E finale* (kleines *e*) und das *e acutum* (e_1), weil ihnen in der Mutation entweder die Silbe *la* oder *mi* zufiel. Bewegte sich der Gesang in dem I., IV. und VII. *Hexach. dur.* des Γ, *g* und g_1, so machte der Ton *e* die sechste Stufe des Hexachordes aus, auf welcher die Silbe *la* gesungen wurde, Beisp. *a*; modulirte er in dem II. und V. *Hexach. natur.* des kleinen und eingestrichenen *c*, so war der Ton *e* das untere Glied des diatonischen Halbtones *e f*, auf welches stets die Silbe *mi* zu stehen kam, Beisp. *b*.

a)	*g*	*a*	*h*	c_1	d_1	e_1	*b*)	c_1	d_1	e_1	f_1	g_1	a_1
	Γ	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*		*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
	ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*

In der modernen nicht mutirten siebensilbigen Solmisation der Italiener und Franzosen heisst der Ton *e* in allen Octaven *mi*.

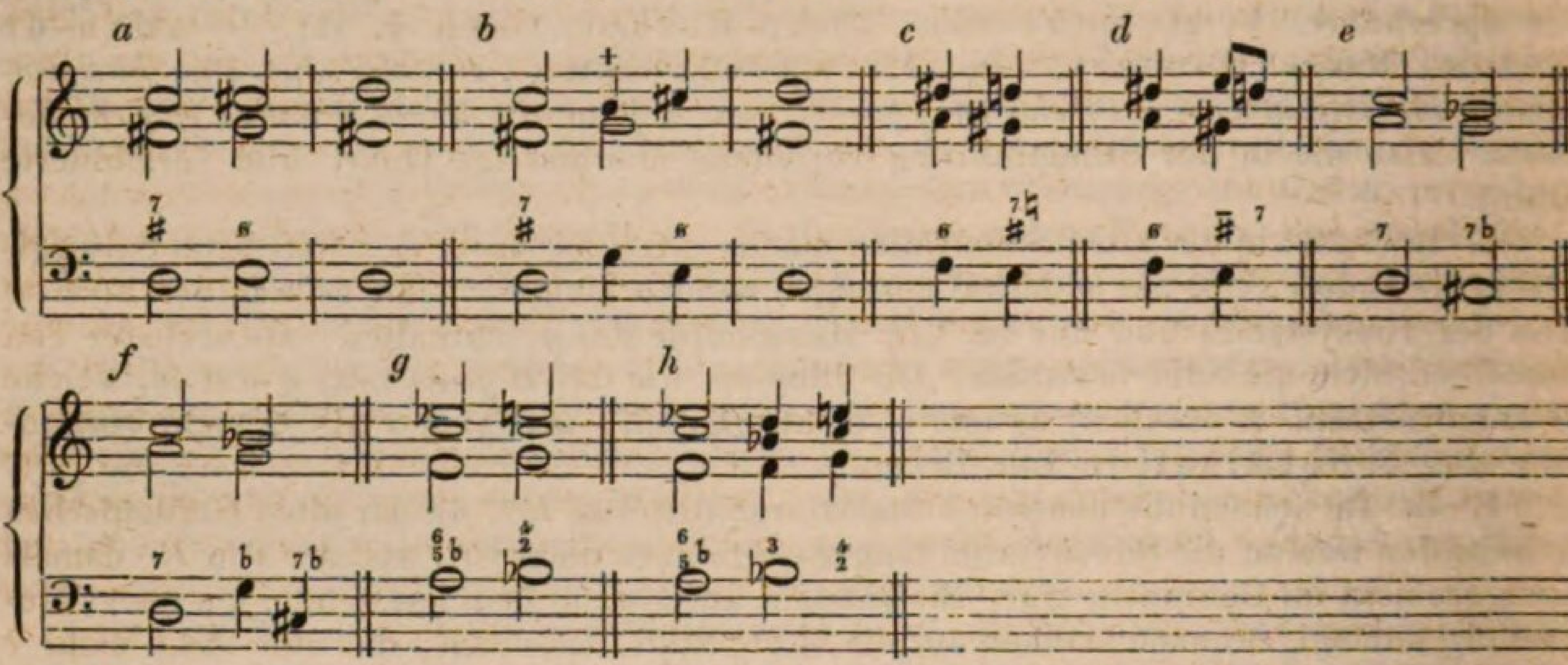
Elasticität, nothwendige Eigenschaft aller Klangkörper, s. Klang I A 1 *a*.

Elegie. Ein Trauer- und Klagegesang, bei den alten Griechen aus Hexameter und Pentameter abwechselnd bestehend. Auch ein Nomos von gleichem Character für die Flöte; der Erfinder scheint nicht genau bekannt zu sein, einige halten Terpander, andere den Theokles von Naxos und wiederum andere den älteren Olympus dafür.

Elevatio. *a*) Das Erheben der Hand auf der Arsis des Taktes beim Taktschlagen; demnach *b*) die Arsis oder der schlechte Taktheil selbst. *c*) Die Erhebung des *Ambitus* einer Melodie über ihren Finalton. *d*) Eine Motette oder sonst ein mehrstimmiges Tonstück, gewöhnlich für Singstimmen allein oder auch mit Begleitung von Instrumenten, welches während der *Elevatio corporis Christi* bei der Messe, d. h. während Erhebung der Monstranz durch den dem Volke sie zeigenden Altardiener, ausgeführt wird. Brossard, *Dict.* — *e*) *Elevatio vocis*, Erhebung der Stimme.

Ellig (von Elle), Orgelterminus, Tonfussmaass der Pfeifen, gleichbedeutend mit zweifüssig. Principal ellig = Principal zweifüssig.

Ellipsis, elliptische oder katachrestische Auflösung ist Uebergehung der regulären Auflösung einer Dissonanz. In nachstehendem Beisp. *a* sollte die Dissonanz *c* regulär nach *h* oder *b* abwärts gehen, sie steigt aber vermöge einer erlaubten Freiheit nach *c*♯. Aus Beisp. *b* sieht man, dass Uebergehung des eigentlichen Auflösungsakkordes der Sache zu Grunde liegt. Unter Beisp. *c* tritt durch Vorausnahme oder Uebergehung die Septime *d* im Sopran als freie Dissonanz um ein Achtel zu früh ein; denn das *d*♯ sollte eigentlich erst nach *e* sich auflösen und die Septime nur durchgehen, wie unter Beisp. *d*. Dem Beisp. *e* liegt eine Uebergehung im Basse (Beisp. *f*) zu Grunde, und unter Beisp. *g* wird ein ganzer Akkord, nämlich der B dur Akkord (*h*), ausgelassen.



Elymos, eine aus Lorbeerholz verfertigte Phrygische Flöte (Walther).

Embaterion, *Enoplium*, spartanischer Flötennomos zum Regeln der Schritte beim Marschiren, ein Marsch.

Embouchure (franz.). *a*) Das Mundstück der Blasinstrumente, Kessel bei den Blechinstrumenten, Schnabel bei der Clarinette, Röhrchen der Oboe etc. *b*) Der Ansatz (s. daselbst), die Art des Anblasens und der nöthigen Lippenstellung bei diesen Instrumenten.

Emmeleis, bei den Griechen nach der Eintheilung des älteren *Bacchius*, die eine der beiden Hauptgattungen, in welche alle Töne zerfallen; nämlich die singenden, d. h. zum Gesange und zur Musik dienenden, bestimmt gemessenen und zu festen Intervallen geordneten Töne. Die andere Gattung machen die *pezoi* (lat. *pedestres*) aus, die Sprechtöne, welche nicht Intervalle von bestimmt gemessener Ausdehnung sind.

Emiolia, s. Hemiolia.

E moll. Die auf dem Tone *E* als Grundton errichtete moderne Molltonart. Damit ihr Intervalleninhalt der Natur der weichen Tonart entspreche, muss der Ton *f* mittels des Kreuzes um einen halben Ton erhöht, in *f*♯ verwandelt, und diese Tonart, als Mollparallele von G dur, mit einem ♯ vor *f* am Schlüssel notirt werden; ihre Stufenfolge heisst: *E F*♯ *G A H C D E*. Dass die siebente Stufe der Molltonart, wenn sie als Leitton zu dienen hat, erhöht (hier also *D* in *D*♯ verwandelt) werden muss, ist unter Tonart V C erklärt.

Empfindung ist eine durch Eindrücke oder Vorstellungen eines Angenehmen oder Unangenehmen erregte Seelenbewegung, welche jedoch mit keiner klaren Erkenntniss, weder ihrer selbst noch des Objectes wodurch sie bewirkt wird, verbunden ist, sondern nur in einem gleichsam unwillkürlichen und unbewussten Begehren oder Abweisen besteht. Empfindung und Erkenntniss sind Seelenthätigkeiten entgegengesetzter Art; jene ist wesentlich nur mit sich selbst und dem auf unser Gefühl gemachten Eindrucke beschäftigt; diese hingegen untersucht die Beschaffenheit des den Eindruck hervorbringenden Objectes, die Mittel wodurch jener hervorgebracht wird, und das Verhältniss des Objectes zu den dadurch erweckten Empfindungen. Beim verständnissvollen Empfangen eines Kunstwerkes müssen Empfindung und Erkenntniss Hand in Hand gehen; jene allein vermag nicht über alle Vollkommenheiten desselben und die organische Uebereinstimmung aller seiner Theile zu einem Ganzen genaue Rechenschaft sich zu geben, sie hat nur die Vorstellung, dass solche Vollkommenheit überhaupt vorhanden ist. Zwar

beruht ein sehr wesentlicher Theil der Wirkung des Schönen gerade auf der Empfindung einer dem Erkenntnissvermögen unerklärlich bleibenden Vollkommenheit, die Empfindung eilt hier aller Untersuchung und Auseinandersetzung weit voraus. Nichtsdestoweniger bedarf sie der Unterstützung und des Unterrichtes durch die Erkenntniss, und der nicht mehr rein naturalistischen sondern höher entwickelten Empfindung des Kunstschönen ist ebensowohl viele Uebung des Erkenntnissvermögens vorausgegangen, als auch stets (wennauch mehr oder weniger unbewusst) im Momente des Empfangens selbst damit verbunden. — Die in uns erweckten Arten von Empfindungen sind aber nach Art des erregenden Objectes verschieden. Danach zerfallen sie zuerst in drei Hauptklassen: Empfindungen der Lust, in welchen unser Begehrungsvermögen thätig ist, als z. B. Heiterkeit, Freude, Liebe, Hoffnung; Empfindungen der Unlust, welche wir von uns abzuweisen bestrebt sind, als Schmerz, Traurigkeit, Furcht; gemischte Empfindungen, aus Lust und Unlust zusammengesetzt, als Sehnsucht, Schweben zwischen Freude und Schmerz, Liebe und Hass, Hoffnung und Furcht etc. Ferner sind sie verschieden nach dem Stärkegrade, in welchem sie auftreten und sich äussern. Sie können sanft und ruhig entstehen und verfliessen, aber auch bis zu einem hohen Grade von Stetigkeit und Stärke anwachsen, zu Leidenschaften sich steigern. Alle diese allgemeinen Empfindungen und Leidenschaften sind allen Menschen gemeinsam, aber sie nehmen nicht allein durch das Erregungsobject, sondern auch durch die Subjectivität dessen, in dem sie erregt werden, sehr verschiedene Gestalt und Ausdehnung an. Die Empfindungen der Freude oder Trauer werden sehr wesentlich modificirt, nicht nur, jenachdem sie in demselben Menschen durch verschiedene Veranlassungen, sondern auch, jenachdem sie durch ein und dasselbe Object in verschiedenen Individuen erweckt werden. Indem es die Aufgabe der Musik ist, Empfindungen, Gefühle und Leidenschaften darzustellen und im Hörer zu erregen, muss das Studium und die Beobachtung derselben an sich selbst und anderen Individuen für den Tonkünstler eine überaus wichtige Aufgabe sein. Die Theorie der Empfindungen gehört der Psychologie an, über ihre Analogisirung durch Töne und Tonbewegungen ist unter Musik, Bewegung, Anlage, Cyclische Formen etc. Einiges gesagt. — Die Forderung an den ausübenden Tonkünstler, dass er empfindungsvoll und mit richtiger Empfindung vortrage, ist unter Vortrag näher erörtert.

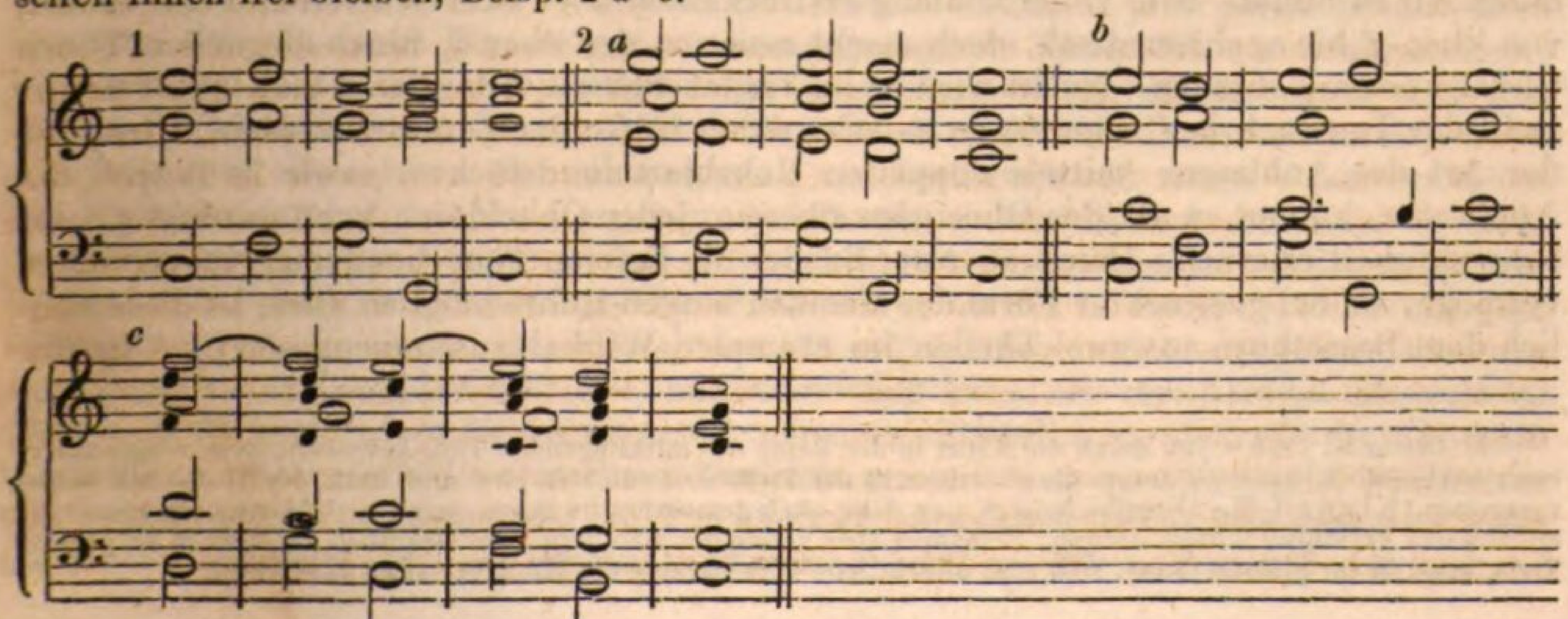
Emphysomena, *Empneusta* (*sc. Instrumenta*), Blasinstrumente.

Enchorda (*sc. Instrumenta*), *Entata* (Brossard), Saiteninstrumente.

Endematie, die Melodie eines alten argivischen Tanzes.

Endlicher Canon, s. Canon A c.

Enge und **weite (zerstreute) Lage** oder **Harmonie**. Auf die Akkorde hinsichts der Ausbreitung oder Entfernung ihrer Intervalle von einander sich beziehende Ausdrücke. Man sagt, ein Akkord würde —— *a*) in enger Harmonie oder Lage gebraucht, wenn seine Intervalle mit Ausnahme des Basses so nahe an einander liegen, dass kein ihm zugehörender Ton dazwischen geschoben werden kann, Beisp. 1. Der Bass kann für sich allein stehen und ist an keine bestimmte Entfernung vom Tenor gebunden; man sieht, dass dieselbe im vierten Akkorde zwei volle Octaven beträgt. Ferner sagt man, ein Akkord würde —— *b*) in weiter (zerstreuter) Harmonie oder Lage verwendet, wenn seine drei Oberstimmen so weit von einander abstehen, dass ihm angehörige Stufen zwischen ihnen frei bleiben, Beisp. 2 *a*-*c*.



Unter 2 *c* sind die von den Oberstimmen nicht besetzten Intervalle der Akkorde mit Punkten ausgefüllt. Man sieht, dass die Intervalle in weiter Lage sehr verschieden vertheilt sein können; es lassen sich hiefür keine anderen als den Wohlklang im allgemeinen betreffende Vorschriften geben. Man muss stets auf Fülle und Abrundung des Klanges bedacht sein, Leerheiten wie unter Beisp. 3 *a*-*e* durch zu weite Abtrennung einzelner Oberstimmen sind nicht zu billigen, da sie schlecht klingen. Unter 3 *a* und *e* entfernen sich Sopran und Alt, unter *b* und *c* Alt und Tenor zu weit von einander. Beisp. *e* klingt besonders mangelhaft (unten zu dick, oben zu leer), weil die drei Unterstimmen dicht zusammenliegen und der Sopran allein hoch darüber schwebt. Man nimmt insgemein an, dass zwischen zweien benachbarten der drei Oberstimmen nicht mehr als eine Octav Zwischenraum sein darf. Der Bass darf vom Tenor zwar viel weiter sich entfernen, besonders wenn die Stimmen gut vertheilt sind; doch ist ein im Gesange gar zu grosser Abstand ebenfalls zu vermeiden.



Beisp. 3 *d* ist vollkommen wohl- und vollklingend, abgesehen von der zu grossen Sopranhöhe für Singstimmen, wofür übrigens alle diese Beispiele gedacht sind. Instrumente verfahren wie in vielem Anderen so auch in diesem Punkte beiweitem freier. In der Tiefe werden die Intervalle der Akkorde stets weiter von einander abstehen können oder vielmehr müssen, als in der Höhe[1]; denn die tiefen Töne füllen beiweitem mehr, und Anhäufung der Akkordintervalle in der tiefen Lage zieht, von der Kraftlosigkeit der Stimmen abgesehen, dicke Klangüberladung und Unverständlichkeit nach sich, ebenwie zu weites Auseinanderliegen der Oberstimmen in der Höhe Leerheit zur Folge hat. Es kommt stets auf richtiges Vertheilen der Akkordtöne an, wenn dem Klange neben Fülle und Kraft zugleich Klarheit und Durchsichtigkeit eignen soll. Ob man enge oder weite Lage anzuwenden hat, hängt von Umständen ab; die enge macht gemeinhin eine compactere und concentrirtere Klangwirkung, aber der freie Gang der Stimmen ist mehr behindert. Doch wird der Harmonieschüler in seinen Anfangsübungen am besten thun, sich stets der engen Lage zu bedienen, weil sie leichter übersichtlich ist. In zerstreuter Harmonie entfaltet sich der Gesammtklang zu grösserer Breite; ausserdem hat sie den grossen Vorzug, den Stimmen freie Beweglichkeit zu gestatten, ohne dass sie viel sich zu durchkreuzen genöthigt sind; imgleichen wird die Melodieführung jeder einzelnen Stimme in der weiten Lage deutlicher vernommen. Die Anwendung der letzteren bei Begleitung nach dem Generalbasse nennt man das Getheilte Accompagnement.

Engführung, *stretto*, in der Fuge, s. Fuge B *a*.

Englische Mechanik am Pianoforte. S. Pianoforte 5.

Englische Tänze (*Countrydances, Ballads, Hornpipes*), s. Angloisen; englische Giguen, s. Giga.

Englisch Horn, *Corno inglese, Oboe da caccia.* Ein Holzblasinstrument, Gattung der Oboe, aber grösser und um eine Quint tiefer stehend als die gewöhnliche, deren Alt es bildet. Sein voller Umfang erstreckt sich über zwei Octaven und eine Quint, von klein *f* bis c_3 chromatisch, doch macht man von den über a_2 hinausliegenden Tönen besser keinen Gebrauch. Notirt wird es im Violinschlüssel, klingt aber eine Quint tiefer; steht das Tonstück in *C* oder *G*, so muss es daher in *G* oder *D* notirt werden. Hinsichts der Art des Anblasens (mittels doppelten Rohrblattmundstückes) sowie in Betreff der Applicatur, kommt es mit der Oboe ganz überein, jeder Oboebläser kann es ohne grosse Schwierigkeit erlernen. Damit aber der Spieler die tieferen Töne bequemer zu erreichen vermöge, als bei gestreckter Form der ziemlich langen Röhre möglich wäre, ist diese ähnlich dem Bassethorn aus zwei Theilen im stumpfen Winkel zusammengesetzt. — In der

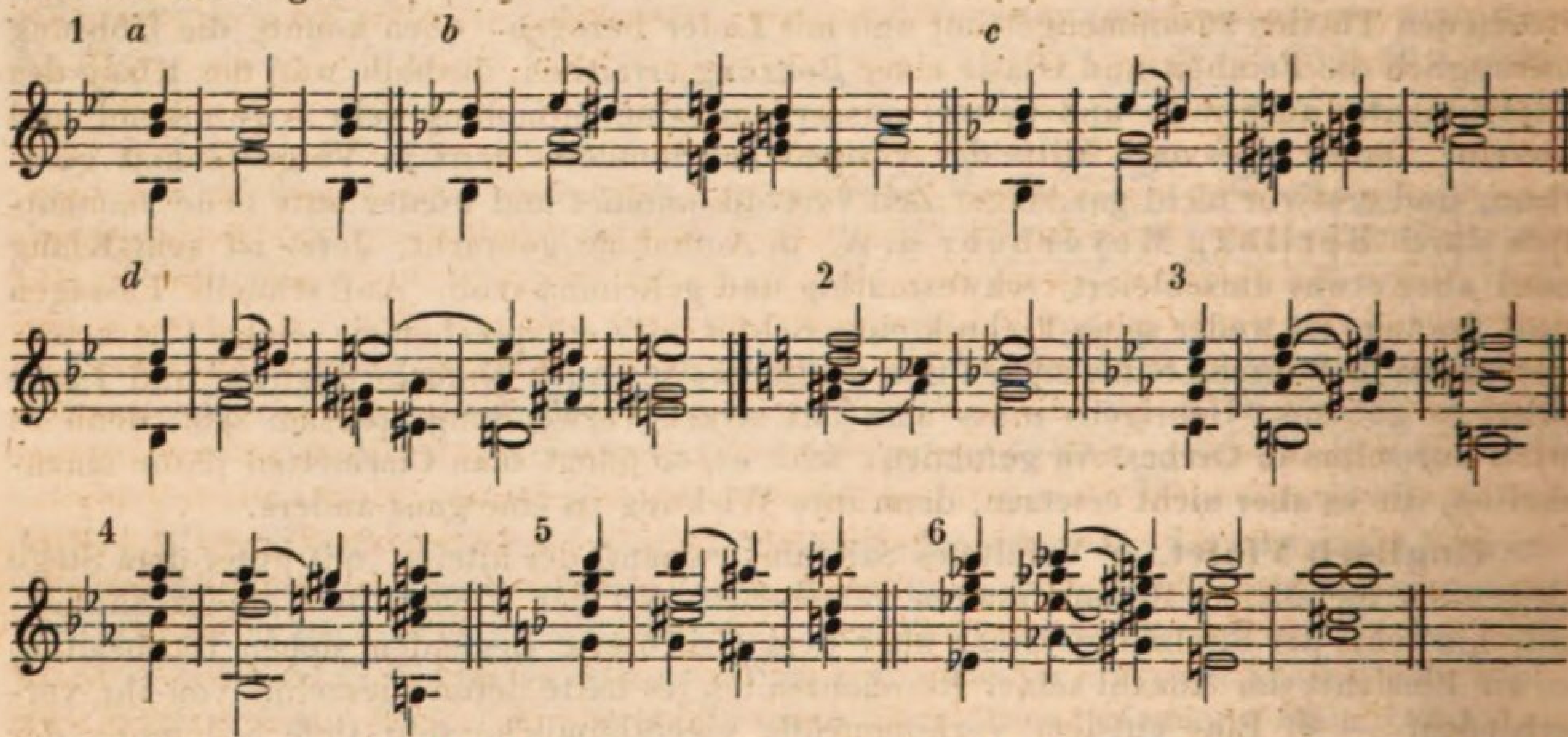
1) Dieses ist auch schon durch die Natur in der Reihe der mitklingenden Töne gewissermassen vorgeschrieben; bekanntlich liegen die Intervalle derselben in der Tiefe weit von einander und nach der Höhe hin enger zusammen (Klang I B). Dasselbe befolgt man denn auch gemeinhin im Satze, wenn nicht Umstände zeitweilig ein anderes Verfahren nöthig machen. Besonders aber vermeidet man gerne den Gebrauch der Terz in zu grosser Tiefe, etwa in der grossen Octav, weil eine undeutliche Ueberladung des Klanges daraus entspringt.

ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war das Instrument stark im Gebrauch, bei **Bach** kommt es (unter dem Namen *Oboe da caccia*) sowohl als Alt- oder dritte Stimme im Oboenchore, als auch ganz besonders als Soloinstrument oder in mehrere Stimmen getheilt, sehr häufig vor. Damals aber war seine Röhre noch nicht im Winkel zusammengesetzt, sondern von flach sichelartiger Form, wie auch beim alten Bassethorn. Da aber eine Röhre von solcher Gestalt nicht gebohrt werden kann, wurde sie aus zwei ausgestochenen Theilen zusammengeleimt und mit Leder bezogen; doch konnte die Höhlung unmöglich die Feinheit und Glätte einer Bohrung erreichen, deshalb war der Klang des Instrumentes auch rauh und heiser, ausserdem seine Stimmung sehr schwankend und unrein. Daher ist es nach Mitte des vorigen Jahrhunderts ganz in Vergessenheit gerathen, und erst vor nicht gar langer Zeit vervollkommnet und wieder aufs neue (namentlich durch **Berlioz**, **Meyerbeer** u. A.) in Aufnahme gebracht. Jetzt ist sein Klang edel aber etwas umschleiert, schwermüthig und geheimnissvoll. Auf schnelle Passagen und Sprünge ist weder seine Technik eingerichtet noch entsprechen sie seinem Character; getragene melodische Sätze eignen ihm vorzugsweise, auch einfache Figuren und Läufe führt es gut aus. Uebrigens muss man mit seiner Verwendung sparsam sein, denn es wird nur selten in Orchestern gefunden; fehlt es, so pflegt man Clarinetten dafür einzustellen, die es aber nicht ersetzen, denn ihre Wirkung ist eine ganz andere.

Englisch Violet. *a*) Veraltetes Saiteninstrument, der älteren (mit unter dem Stege liegenden metallenen Resonanzsaiten versehenen) Art der *Viola d'amore* ganz ähnlich, nur hinsichts der Stimmung seiner über dem Griffbrette liegenden sieben Darmsaiten, sowie hinsichts der Anzahl seiner Resonanzsaiten (es hatte deren vierzehn) von ihr verschieden. — *b*) Eine ehedem vorkommende eigenthümliche sehr tiefe Stimmung der Violine, in $e\ a\ e_1\ a_1$, mit welcher man die Absicht verband, erstens, gewisse Arten von Doppelgriffen und Arpeggiaturen leichter ausführen zu können als bei der gewöhnlichen Stimmung möglich ist; und zweitens, wahrscheinlich den Klang der Violine dem des unter *a* beschriebenen Instrumentes ähnlich zu machen, wovon diese Art der Stimmung denn auch wohl den Namen erhalten hat.

Enharmonik, Enharmonisch (ἐναρμόνιος), heisst ursprünglich nichts anderes als **harmonisch**, hat dann aber verschiedene besondere Bedeutungen angenommen. *a*) **Enharmonisches Klanggeschlecht** bei den Griechen, s. **Tetrachord** II 3; **Chromatisch**; **Klanggeschlecht** III. — *b*) In der modernen Musik ist das, was wir Enharmonik nennen, wesentlich von dem verschieden, was die Griechen darunter begriffen, ein enharmonisches Klanggeschlecht in ihrem Sinne haben wir nicht. Unsere Enharmonik — die Tonbestimmungen des temperirten Systems angenommen — ist nichts anderes als Verwechselung derjenigen diatonisch-chromatischen Tonstufen, welche nur verschieden benannt, sonst aber in einerlei Tongrösse ausgeübt werden: $\widehat{c^{\sharp}\ d^{\flat}}$, $\widehat{d^{\sharp}\ e^{\flat}}$, $\widehat{e^{\sharp}\ f}$. Die enharmonische Tonleiter ist dem Klange nach nichts als eine diatonisch-chromatische und eigentlich nur in der Notirung von dieser abweichend; ihre Enharmonik besteht nur in einer Verwechselung der durch ein ♯ erhöhten nächsttieferen mit der durch ein ♭ erniedrigten nächsthöheren Stufe, welche beiden aber mittels ein- und derselben Saite intonirt werden: $c\ \widehat{c^{\sharp}\ d^{\flat}}$, $d\ \widehat{d^{\sharp}\ e^{\flat}}$, $e\ \widehat{e^{\sharp}\ f}$ etc. (s. **Klanggeschlecht** III). Im reinen Quintsystem sowohl als in den Intervallenbestimmungen des reinen diatonischen Systems, sind die durch Bindebogen zusammengezogenen Töne, die wir enharmonische Töne nennen, thatsächlich verschieden: Im Quintsystem reicht der Kreuzton über den Beeton der nächsthöheren Stufe, z. B. $c^{\sharp}$ über $d^{\flat}$, $d^{\sharp}$ über $e^{\flat}$, hinaus, $d^{\flat}$ ist also tiefer als $c^{\sharp}$ etc., wie diese Intervalle solchergestalt auf Instrumenten, deren Tonhöhen nicht fest nach der temperirten Scala gegeben sind, auch in Wirklichkeit ausgeübt werden; der Violinspieler oder Sänger nimmt $c^{\sharp}$ höher als $d^{\flat}$. Im reinen diatonischen System hingegen erreichen sie sich nicht völlig, $c^{\sharp}$ ist kleiner als $d^{\flat}$, es bleibt ein Zwischenraum zwischen ihnen (die Diesis, das Verhältniss 128 : 125). Aber auch in der gleichschwebenden Temperatur fasst das Ohr die enharmonischen Töne als verschiedene Tongrössen (indem es die natürlichen Verhältnisse derselben unwillkürlich an die Stelle der künstlich temperirten setzt), sobald sie in ihren Beziehungen zu ihren verschiedenen Tonkreisen erscheinen, sobald angenommen der Ton $g^{\sharp}$ in $a^{\flat}$ verwandelt, seine Beziehung zu E dur oder A dur aufgiebt und als Bestandtheil von $E^{\flat}$, $A^{\flat}$ etc. dur oder moll sich geltend

macht. Das Vertauschen zweier neben einander liegenden enharmonischen Stufen von einerlei Tongrössen zum Zwecke der Hinüberführung in einen anderen Tonkreis, nennt man enharmonische Verwechselung oder enharmonische Ausweichung. Einiges über die Verwendung der Enharmonik zum Zwecke der Ausweichung ist schon im Artikel Ausweichung *C*, Beisp. 8 gegeben; hier nur noch einige Beispiele und nähere Erläuterungen.



Unter 1 *a* löst sich der Dominantseptimenakkord *f a e*♭ regulär in seine Tonart *B* auf, unter 1 *b* aber ist die Septime vor ihrer Auflösung mit dem gleichlautenden *d*♯ enharmonisch verwechselt, mithin der Akkord *f a e*♭ zugleich in den übermässigen Sextakkord *f a d*♯ umgewandelt; das *d*♯ und dieser letztere Akkord setzen aber eine andere Tonart als Bdur voraus, nämlich A dur oder E dur oder moll (1 *b c d*). Der Akkord *g*♯ *h d f* Beisp. 2 bezeichnet A moll, durch die enharmonische Verwechselung des *g*♯ und *h* in *a*♭ und *c*♭ wird aber in die Tonart E♭ moll oder dur ausgewichen. Aehnlich unter Beisp. 3 von C moll nach F♯ moll, unter 4 von F moll nach D moll, unter 5 von G moll nach H moll, und unter 6 von A♭ moll nach A dur. — Das Characteristische dieser enharmonischen Ausweichungen liegt im Unerwarteten und Ueberraschenden, das Tongefühl sieht sich plötzlich in eine ganz andere Region versetzt; und zwar tritt diese Eigenschaft in einem stärkeren oder schwächeren Grade hervor, je mehr oder weniger weit die Tonart, in welche ausgewichen wird, von der Tonika entfernt liegt. Hiernach lässt sich leicht bestimmen, in welchen Fällen und in welchen Graden hinsichts ihrer Wirkung man von solchen Ausweichungen Gebrauch machen kann.

Enharmonische Diesis, s. Diesis.

Enkomiastisch, bei den Griechen der in Lobgesängen gebräuchliche Stil. S. Melopöie.

Ensemble. *a*) Das Zusammenwirken mehrerer darstellenden und ausführenden Personen im Drama, in der Oper oder in mehrstimmigen Musikwerken. Wenn jeder Spieler oder Sänger in seiner Partie vollkommen zu Hause ist, ausserdem aber das Zusammenspiel lebhaft und schlagfertig ineinandergreift, oder wenn ein Orchester oder Chor so tüchtig zusammen eingeschult sind, dass sie wie für einen Mann stehen, so sagt man das Ensemble sei gut. Besonders wendet man das Wort auf dramatische Leistungen, in der Musik vorzugsweise auf mehrstimmige Solovorträge (Duette, Terzette etc.) an; doch auch auf die Ausführung ganzer Werke, das präcise und wirkungsvolle Ineinandergreifen der ein- und mehrstimmigen Solosätze, des Chores, Orchesters und aller dabei Betheiligten überhaupt. —— *b*) Scenen und Tonstücke selbst, welche von mehreren zusammenwirkenden Personen ausgeführt werden. Also Terzette, Quartette u. dergl. in der Oper oder in anderen musikalischen und musikalisch-dramatischen Tonwerken. Für den Dichter und Tonsetzer sind die Ensembles eine sehr dankbare aber auch ungemein schwierige Aufgabe; jeder Character an sich soll sein bestimmtes Gepräge haben und den übrigen Gelegenheit geben, um so deutlicher sich zu entfalten; die Gruppirung muss lebendig und dabei klar und leicht übersichtlich, das Ganze abgerundet und fliessend

sein. Dem Componisten ist damit Gelegenheit gegeben, seine volle Kenntniss der menschlichen Empfindungen und der Tonsetzkunst an den Tag zu legen.

Entre-acte, der Zwischenakt resp. die Musik in den Zwischenakten der dramatischen Werke. S. Zwischenakt.

Entrée. *a*) Ein veraltetes kleines marschartiges Tonstück, Einleitungssatz zu Balleten, Aufzügen, auch grösseren Tonwerken; aus zwei Reprisen bestehend, die aber gemeinhin von gleicher Länge sind, während beim Marsch der erste Theil kürzer ist als der zweite, auch ist die Entrée nicht an eine so strenge Symmetrie der Rhythmen und Gradzahligkeit der Takte ihrer melodischen Theile gebunden. Sie steht im Viervierteltakt und ist von mässig langsamer Bewegung und ernsthaftem gravitätischem Character, »hat vor anderen Melodien was scharfes punktirtes und reissendes an sich und ist ihre herrschende Eigenschaft die Strenge und der Zweck dass sie die Zuhörer zur Aufmerksamkeit reizet« (L. Mizler, Mus. Bibl. Bd. II. Th. III. S. 97). Der Anfang der Entrée wird oft mit der Oberstimme allein gemacht, und dann erst der Bass nach einer Pause imitirend eingeführt. — *b*) Die Ouverture (in Form des ersten Sonatensatzes, aber ohne Wiederholung des ersten Theiles vor der Durchführung), Einleitungssatz zu dramatischen Vorstellungen. — *c*) Der kurze Einleitungssatz von ernstem Character und langsamer Bewegung ohne eigentlich bestimmte Form, der bei manchen Sonaten und Symphonien vor dem ersten *Allegro* steht. S. Sonate I 1 *d*. — *d*) Der Eintritt resp. das Eintrittsgeld zu Musikaufführungen und anderen öffentlichen gegen einen zu zahlenden Eintrittspreis veranstalteten Productionen.

Ephesien, Ephesische Spiele auch Artemisien genannt. Griechische Feste zu Ehren der Diana, in Ephesus in Kleinasien gefeiert, bei denen auch musikalische Wettstreite gebräuchlich waren. In derselben Stadt wurde auch unter Vespasian ein ähnliches Fest, die Barbilleen, eingeführt.

Epi, griech. Präposition, über; wird sehr häufig anstatt *hyper* bei Benennung der aufwärtsgerechneten Intervalle gebraucht. *Epidiatessaron*, *-diapente*, *-diapason* für *Hyperdiatessaron*, *-diapente*, *-diapason*, die Oberquart, -quint, -octav. Canon in *Epidiatessaron*, ein Canon in der Oberquart etc. — *Epiproslambanomenos*, s. daselbst.

Epicedion, ein Trauer- oder Leichengesang; — *Epilenion*, ein Singetanz, den die Griechen beim Keltern des Weines dem Bacchus zu Ehren aufführten; — *Epimylion*, ein Müllerlied; — *Epinicion*, ein Siegeslied; — *Epiodion*, ein Begräbnissgesang; — *Epipompeutica*, Lieder bei feierlichen Aufzügen; — *Epithalamion*, ein Hochzeitslied.

Epiglottis. *a*) Der Kehldeckel, ein Theil des Kehlkopfes. S. Stimmorgan. — *b*) Die Zunge in den Tangenten der Spinetten und Clavicymbeln.

Epigonion. Ein Saiteninstrument der alten Griechen, mit 40 Saiten bezogen (vergl. Printz, Histor. Beschr. S. 77). Ueber die Stimmung ist nichts Näheres bekannt, doch mussten, wie auch bei dem 35saitigen Simikon, immer mehrere Saiten im Einklange stehen.

Epinette, *Espinette*, ein Spinet; s. daselbst. *Epinette sourde*, *muette*, ein Clavichord.

Epiphonesis, gleichbedeutend mit *Concentus*, *Capella plena*, *Plenus Chorus*, voller Chor (bei Prätorius, *Syntagma* III. 111).

Epiproslambanomenos, *Superassumtus* (*sc. tonus*), der, nach der Tiefe hin gerechnet, noch über den *Proslambanomenos* hinausgehende, die nächsttiefere Stufe zu ihm ausmachende Ton *G*.

Episch, s. Stil.

Episynaphe, hiess bei den Griechen die Verbindung dreier auf einander folgenden Tetrachorde, wie die Folge der Tetrachorde *Hypaton*, *Meson* und *Synemmenon* (Rousseau, Dict.).

Epitritos. Bei den Alten *a*) das später *Proportio sesquitertia* (Marchettus de Padua, *Lucid. Tract.* IV. Gerbert, *Script.* III. 78) genannte Intervallenverhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere einmal und noch den dritten Theil derselben in sich fasst, also 4 : 3, *Diatessaron*, die reine Quart. — *b*) Eine Rhythmengattung, aus ungradzahligen Theilen (1 : 3) bestehend, ähnlich dem auch in neuerer Zeit hier und da versuchten, aber

als unbrauchbar befundenen $^7/_4$ oder $^7/_8$ Takt. Die Griechen sollen diesen Rhythmus ebenfalls nur selten angewendet haben, Aristoxenus verwarf ihn, als unrhythmisch, gänzlich, und mit Recht. — *c*) Ein metrischer Fuss aus einer kurzen und drei langen Silben; ist die erste kurz, so heisst er *Epitrit. primus;* ist's die zweite, *secundus;* die dritte, *tertius* etc.

Epizeuxis, die mehrmalige Wiederholung eines Wortes oder Redetheiles oder eines musikalischen Motivs auf begeisterte Weise, z. B. Heilig, heilig, heilig ist der Gott Zebaoth.

Epodos, s. Strophe.

Epogdous (*sc. numerus*), ist bei den Alten dasjenige Intervallenverhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere einmal und ausserdem noch den achten Theil der letzteren in sich fasst, wie der grosse ganze Ton 9 : 8. *Est numerus, qui intra se habet minorem, et insuper ejus octavam partem, ut* 9 *ad* 8. *Appellant autem hunc numerum arithmetici sesquioctavum* (Regino, *Epist. de Harm.* Gerb., *script.* I. 238; de Muris, III. 309).

Eptacordo, *Heptachordo*, eine Tonreihe von sieben diatonischen Stufen; desgl. ein ebensoviel umfassendes Intervall, eine Septime; — *minore*, die kleine Septime; — *maggiore*, die grosse.

Eraquich, ein clarinettenartiges Blasinstrument der Araber, auf welchem eine nach Drittheilstönen fortschreitende Tonleiter sich findet.

Erbeb, s. Rebec.

Erhaben nennt man, was durch eine über das gewöhnliche natürliche Maass hinausgreifende Bedeutsamkeit seines Inhaltes und seiner dem entsprechenden Erscheinung, der vollständigen Durchdringung mit unserer Urtheilskraft sich entzieht, daher Geist, Gemüth und Sinne mit staunender, aus der Ahnung einer höheren Ordnung und Gesetzmässigkeit hervorgehender Bewunderung erfüllt. Ursprünglich ist der Begriff des Erhabenen im Bereiche des Sichtbaren heimisch, ein über das Gewöhnliche sich Erhebendes bedeutend, von da aus aber auf alles Analoge im Seelenleben übertragen, wie wir denn ebensogut von erhabenen Gefühlen, Ideen und Vorstellungen, wie von gleichartigen Erscheinungen der sinnlichen Aussenwelt sprechen. Mit dem Schönen geht die Erhabenheit nicht immer nothwendig Hand in Hand, die erhabene Schönheit ist eine besondere Kategorie des allgemeinen Schönheitsbegriffes. Ausserdem aber kann im Erhabenen die Idee so mächtig sein, dass die Form, deren sie zum vollen Ausdrucke bedarf, die Möglichkeit überschreitet, von unseren Sinnen als jene Harmonie, welche jeder Schönheit unabweislich nothwendig ist, erfasst und begriffen zu werden. — Am Tonwerke äussert sich diese ästhetische Eigenschaft durch gemessen würdevolle Bewegung; volle und kräftige Harmonie, einfache und klare Gliederung der melodischen Theile; feste und energische, dabei oft durch weite und kühne Schritte sich fortbewegende Tonfolge. Im Vortrage fordert es markige Sonorität des Klanges, hervorstechende Betonung der rhetorischen Accente, überhaupt eine mit dem *con gravità* (s. daselbst) übereinkommende Weise.

Erhöhungszeichen sind das Kreuz und Doppelkreuz, ♯ und ×; vor Noten mit einem ♭ auch das Quadrat, ♮. S. Notenschrift C (Versetzungszeichen).

Erniedrigungszeichen sind das Bee und Doppelbee, ♭ und ♭♭; vor Noten mit einem ♯ auch das Quadrat, ♮. S. Notenschrift C (Versetzungszeichen).

Erotica, Liebeslieder.

Erotidien, griechische Feste zu Thespia in Böotien, die alle fünf Jahre dem Liebesgott zu Ehren gefeiert und bei denen auch Preise für musikalische Wettstreiter ausgesetzt wurden.

Erotisch, nannten die Griechen die Schreibart, deren man bei Liebesliedern sich bediente. S. Melopöie.

Erweiterte Sätze sind melodische Theile eines Tonstückes, deren Sinn durch mehrere Ausführung und Entwickelung näher bestimmt ist. So ist Beisp. 2 eine Erweiterung von 1.

1 *Allegretto.* 2





Näheres Periodenbau.

Es. Silbenname der vierten Saite unserer diatonisch-chromatischen Scala (von *C* als Grundton des Tonsystems aus gerechnet), wenn sie als chromatische Halbtonserniedrigung der dritten natürlichen Stufe *E* erscheint, und zu *C* eine kleine Terz, zu $A^\flat$ und *B* eine reine Quint und Quart etc. bildet. Im gleichschwebend temperirten System fällt der Ton $E^\flat$ mit der chromatisch erhöhten zweiten Stufe $D^\sharp$ auf gleicher Taste zusammen, hat demnach unter letzterem Namen auch als grosse Terz von *H*, reine Quint von $G^\sharp$ etc. zu dienen. Nach der Berechnung der reinen diatonischen Tonleiter steht jedoch $E^\flat$ zu *C* im Verhältniss der kleinen Terz 6 : 5, $D^\sharp$ zu *C* hingegen im Verhältniss der übermässigen Secund 75 : 64, um die Diesis 128 : 125 kleiner als 6 : 5. Nach der reinen Quintbestimmung hingegen ist der Ton $D^\sharp$ höher als $E^\flat$ und wird von Sängern und Spielern auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe auch dem entsprechend ausgeübt. S. Temperatur.

Eschalotte (franz.), die Zunge der Orgelrohrwerke.

Es dur. Die auf dem Tone $E^\flat$ als Grundton errichtete moderne Durtonart, die vierte im von *C* aufsteigenden Quarten- oder absteigenden Quintencirkel. Damit ihr Intervalleninhalt der Natur der diatonischen Durtonart entspreche, müssen noch die Töne *H* und *A* durch ein ♭ um einen halben Ton erniedrigt, in *B* und $A^\flat$ verwandelt werden. Indem der Grundton selbst als chromatische Halbtoneserniedrigung der natürlichen Stufe *E* erscheint, also ebenfalls ein ♭ hat, wird die $E^\flat$ dur Tonart mit drei ♭ am Schlüssel notirt, ihre Scala heisst $E^\flat$ *F G* $A^\flat$ *B C D* $E^\flat$. — Uebrigens heisst sie auch Feldton, weil man bei der Kriegs- oder Feldmusik verschiedener in diesen Ton gestimmter Instrumente, als $E^\flat$-Clarinetten, $E^\flat$-Trompeten u. dergl. vorzugsweise sich bedient.

Eses. Silbenname desjenigen Tones, der als mittels des Doppelbee (♭♭, Notenschrift C 2) vollzogene doppelte Erniedrigung des Tones *E* um zwei halbe Töne, oder als nochmalige Erniedrigung des schon erniedrigten Tones $E^\flat$ um einen zweiten halben Ton erscheint, und auf gleichschwebend temperirten Instrumenten mit dem Tone *D* auf einer Taste zusammenfällt.

Es moll. Die auf dem Tone $E^\flat$ als Grundton errichtete Molltonart. Damit ihr Intervalleninhalt der Natur der weichen Tonart entspreche, müssen noch die natürlichen Töne *h a d g* und *c* um je einen halben Ton erniedrigt, in *b* $a^\flat$ $d^\flat$ $g^\flat$ und $c^\flat$ verwandelt werden. Demnach erscheint die $E^\flat$ moll Tonart, als Mollparallele von $G^\flat$ dur, mit sechs ♭ am Schlüssel; ihre Scala heisst $E^\flat$ *F* $G^\flat$ $A^\flat$ *B* $C^\flat$ $D^\flat$ $E^\flat$. Dass in der Molltonart die siebente Stufe, wenn sie als Leitton zu dienen hat, als grosse Septime angenommen, in $E^\flat$ moll also als *D* ausgeübt werden muss, wird bekannt sein.

Espressivo (abbrev. *espress.*), *con espressione* (*c. espress.*), Vortragsbez., ausdrucksvoll; dient sowohl für einzelne Stellen, die mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben werden sollen, als auch in Verbindung mit anderen, meist ein langsames oder gemässigtes Tempo anzeigenden Ausdrücken, für ganze Tonstücke (*Largo, Andante* etc. *espressivo*).

Essacordo, die Sext; — *maggiore*, die grosse; — *minore*, die kleine.

Etendue, der Umfang, *Ambitus;* die Spannweite der Intervalle von einem Gliede zum anderen, der Umfang der Singstimmen und Instrumente, sowie auch der Umfang der überhaupt gebräuchlichen und möglichen Tonscala, gleichbedeutend mit *Diapason* in diesem Sinne (s. daselbst *d*).

Etude. Der eigentlichen Bestimmung nach ein zu technischen Uebungszwecken bestimmter Tonsatz. Hauptsächlich wird darin eine Figur, Passage etc. in möglichst verschiedenen Wendungen durchgeführt, damit der Studirende sie in allen Lagen vollkommen frei beherrschen lerne. In grösseren Etudensammlungen werden dann wesentliche, in den Kunstwerken selbst nur zerstreut vorkommende Eigenthümlichkeiten der Technik des Instrumentes, wofür sie geschrieben sind, zusammengefasst und nach gewissen Entwickelungsregeln der Fertigkeit, vom Leichteren zum Schwierigeren fortschreitend geordnet. Neben Etuden die nur Ausbildung der Fingerfertigkeit beabsichtigen, giebt es

deren auch für den Vortrag (Vortragsetuden), und indem solche Stücke bis zu den bedeutendsten Schwierigkeiten steigen und, von guten Tonsetzern gearbeitet, mitunter musikalischen Gehalt haben, dienen sie denn auch den Virtuosen zur Entfaltung ihrer Bravour in Musikunterhaltungen und Concerten (Concertetude). Zu dieser Art gehören unter anderen auch Schumann's symphonische Etuden, Studien über ein gegebenes Thema, sowohl hinsichts des Tonsatzes selbst, als auch der Technik und des Vortrages in einem höheren Sinne.

Eud oder *Oud*, bei den Arabern, die Laute.

Eunuchi sind Castraten, s. daselbst.

Euouae (*Evovae*), die sechs Vocale aus den beiden Wörtern *seculorum amen*, auf welchen die im alten Kirchengesange den Introitusversen, Psalmen und Responsorien angehängten Tropen mit ihren Differenzen beschlossen wurden. Der Tropus war ein kurzer Gesang, der dem Anfang und Ende, sowie der Modulation desjenigen Tones dem er angehörte, entsprach (s. Tropen); die Differenzen waren verschiedene melodische Abweichungen von den ursprünglichen Formeln der Tropen.

Euphon. Ein von dem berühmten Akustiker Chladni im Jahre 1790 erfundenes Instrument, an welchem die Töne durch Glasröhren, die man mit benetzten Fingern streicht, hervorgebracht werden. Die Röhren, etwa 17—18 Zoll lang und den Thermometerröhren gleich, liegen für alle Octaven in derselben Spannweite neben einander und sind, behufs leichterer Uebersichtlichkeit, für die ganzen Töne von milchweissem und für die halben Töne von gefärbtem Glase. Der Umfang beträgt drei und eine halbe Octav, vom kleinen *c* bis dreigestrichenen *f*. Der Klang ist dem der Harmonika ähnlich, doch kann er nicht länger ununterbrochen fortdauernd erhalten werden, als die Länge der Röhre gestattet; übrigens spricht er leicht an, doch lassen sich immer nur sehr mässig bewegte und getragene Sätze ausführen. — Ein diesem Chladni'schen Euphon ähnliches Instrument baute C. F. Quandt in Jena. Beschreibung desselben im Art. Harmonika, und Modejournal 1791, Februarstück.

Euphonia, nach Tinctoris (*Term. mus. diffin.*) gleichbedeutend mit Harmonie (*idem est quod armonia*); nach Marchettus, *Lucidarium cap.* III. (Gerbert, *script.* III. 81), ein Wohlklang; *bona sonoritas;* ebenso Isidorus (*ibid.* I. 21): *Euphonia est suavitas vocis.*

Euphonion, seltenerer Name der Ophicleide.

Eustachische Trompete. Ein Theil des Hörorganes, der die Trommelhöhle mit der Mundhöhle und äusseren Luft verbindende Canal. Wäre die Trommelhöhle von der äusseren Luft ganz abgeschlossen, so könnte unter gewissen Umständen leicht zu starke Anspannung des Trommelfelles entstehen, wodurch seine Leichtigkeit im Aufnehmen der Schallwellen beeinträchtigt werden würde. Verstopft sich bei Krankheiten die Eustachische Trompete, so ist immer kurz darauf eintretende Harthörigkeit die Folge davon.

Euthia (Melopöie der alten Griechen), eine von der Tiefe zur Höhe aufsteigende Tonfolge.

Evacuant. Ein mechanischer Zug an der Orgel, der eine Klappe im Windkanal öffnet, um den nicht mehr gebrauchten Wind herauszulassen.

Eversio, und

Evolutio, *Rivolgimento*, die Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapunkt.

Excellentes (*sc. voces, claves*), lat. Name *a*) der drei obersten Töne (f_1 g_1 a_1) des Tetrachordes *Hyperbolaeon* im griechischen Tonsystem. S. Tetrachord I C, Beisp. 3. *b*) der vier höchsten Töne *bb-ee* (auch zuweilen der Töne *e-aa*) im System der Hexachorde. S. Solmisation Beisp. 4.

Excellentium extenta, lat. Name der Saite *Paranete hyperbolaeon* g_1 im griechischen Tonsystem. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Exclusus oder *Summus sonus*, die Quint, als zu oberst liegender Bestandtheil der *Trias harmonica* oder des Dreiklangs (Grundton Terz und Quint).

Exercice, technisches Uebungsstück, Etude.

Exodium, Ausgang, Schluss; Schlussmusik der Acte in den griechischen und römischen Komödien; auch ein Schlussstück oder Nachspiel komischer Art.

Expressiv-Orgel (*Orgue expressif*), die Physharmonika.

Extensio, *Tone*, *Distendimento.* Eine zur griechischen Melopöie gehörende Art Setzfigur, nach Euclides das Aushalten eines Tones, nach Briennius aber das Singen mehrerer Silben oder Wörter auf einem Tone, demnach einerlei mit der *Petteia* (s. daselbst) genannten Figur. Marpurg (Krit. Einleit. S. 187) meint, dass vielleicht in der Instrumentalmusik das Wort *Petteia*, und im Singen das Wort *Extensio* oder *Tone* gebräuchlich gewesen sei. S. auch Brossard, Lex. S. 258.

Extenta, lat. Beiname der dritten Saite eines jeden Tetrachordes im griechischen Tonsystem. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

F.

F. *a*) Buchstabenname der vierten diatonischen Stufe von *C*, dem Grundtone unseres modernen Tonsystems. Zum *C* macht *F* eine reine Quart aus, im Verhältnisse der Schwingungszahlen 4 : 3, weil dem Tone *F* drei Viertheile der ganzen Saitenlänge, welche zur Erzeugung des Tones *C* erforderlich ist, zukommen. — Indem ferner *b*) das kleine *f* schon seit alter Zeit unter die Schlüsseltöne (*claves signatae*) gehört, wird das Zeichen, mittels dessen diejenige Linie des Liniensystems, auf welche das kleine *f* zu stehen kommen soll, bestimmt wird, der *F*-Schlüssel oder Bassschlüssel genannt. S. Notenschrift B, Beisp. 8, 9. — *c*) Der Buchstabe *f* ist Abbreviatur für *forte*, und ein doppeltes *f*, also *ff*, für *fortissimo*.

Fa, guidonische Solmisationssilbe, bezeichnet in der alten Solmisation jederzeit das obere Glied des diatonischen grossen halben Tones eines jeden Hexachordes, während das untere Glied dieses Halbtones jederzeit *mi* genannt wurde. Wenn daher die älteren Tonlehrer vom *mi-fa* sprechen, so ist darunter stets der aufwärtssteigende, und umgekehrt unter *fa-mi* stets der abwärtssteigende Halbton der diatonischen Scala zu verstehen. Indem die Octav zwei diatonische Halbtöne enthält, musste auch das *mi-fa* innerhalb derselben zweimal vorkommen; in angenommen Cdur machen die Töne *e f* ebensogut wie *h c*, in Fdur die Töne *a b* ebensogut wie *e f* ein *mi-fa* aus. Dass die übrigen Stufen eines Hexachordes immer vom *mi-fa* aus benannt wurden, woraus die Mutation entstand, ist unter Solmisation 2 erklärt. —— Bei Einrichtung des Gefährten in der Fuge, sowie im Canon und in der strengen Nachahmung ist die Einhaltung des *mi-fa* an gleicher Stelle, also die nämliche Folge der diatonischen Halbtöne, eine für die Aehnlichkeit des Gesanges wichtige Regel. Vergl. auch Mi-fa. In der modernen Solmisation der Franzosen und Italiener, aus welcher die Mutation verbannt ist, bedeutet die Silbe *fa* jederzeit den Ton *f*.

Facciata (abbr. *Fac.*), *Carta*, ein Papier, Blatt; Seite, Folio, Pagina in einem Buche.

— fach, mit einem Zahlworte verbunden, als dreifach, vierfach etc.; Terminus der Orgelbauer zur Bezeichnung gemischter Stimmen, welche mehrere in verschiedenen Intervallen intonirte Pfeifen auf jeder Taste haben, gleichbedeutend mit — chörig (zwei- dreichörig, s. Chor D 2). Mixtur fünffach oder fünfchörig bedeutet, dass jede Taste für diese Mixtur fünf Pfeifen auf ihrer Cancelle stehen hat. Ebenso Cornett dreifach, Cymbel zweifach etc.

Fa fictum, *Fa finto*, *Fa feint*, heisst in der alten Solmisation das obere Glied des Halbtones (des *mi-fa*) in den transponirten Tonarten (*Toni ficti*). Also ist z. B. in dem transponirten Hexachorde *A♭ B C D♭ E♭ F* der Ton *D♭*, in *D E F♯ G A H* der Ton *G* das *Fa fictum*, als oberes Glied des *mi-fa* dieser transponirten Tonreihe.

Fagott, *Fagotto*, *Basson*; in alter Zeit *Dolciano*, *Dolcino*, *Dolcesuono*, *Basse de Cromorne.* Ein in allen Orchestern zu findendes Holzblasinstrument, zur Familie der Oboe gehörend, deren Bass es ausmacht; an äusserer Gestalt ihr zwar durchaus unähnlich, hinsichts der Construction des Mundstückes und der von diesem nach dem Schallbecher hin conisch sich erweiternden Bohrung aber mit ihr übereinkommend. Es giebt drei Arten. —— *a*) Der gewöhnliche Fagott steht im 8 Fusston, reicht in der Tiefe aber bis zum *B* der 16 Fuss-Octav. Seine aus Ahornholz gearbeitete etwa 93 Zoll lange Röhre ist in der Mitte gebrochen und zusammengebogen, so dass ihre

beiden Hälften dicht an einander liegen; ein gerade gestrecktes Rohr von dieser Länge müsste nothwendigerweise sehr unbequem zu handhaben sein. Das ganze Instrument besteht aus vier Theilen, die auseinandergenommen werden können. An einem dieser Theile, die Flügelröhre genannt, ist eine messingene doppelt gebogene Röhre von Gestalt des lateinischen S angesetzt, an deren Ende das Mundstück sich befindet. Dieses besteht aus zwei Rohrblättchen, welche nach vorne in zwei dünn ausgearbeitete schwach gewölbte Platten auslaufen, am hinteren Ende in ein cylindrisches, in das S eingeschobenes Röhrchen eingesetzt sind. Beim Anblasen fasst man die Platten zwischen die Lippen und treibt den Luftstrom durch den schmalen zwischen ihnen befindlichen Spalt in die Röhre des Instrumentes; sind die Rohrblättchen schwach und schlaff, so sprechen die tiefen, sind sie hingegen etwas steifer und spröder, so sprechen die höheren Tonlagen leichter und vollkommener an. Das Mundstück der Oboe ist, von der kleineren Dimension abgesehen, gerade so construirt. Die Bohrung des Fagott erweitert sich von 2 Linien am Mundstücke bis auf 23 Linien am Schallbecher, die Luft schwingt in ihm gleich in offenen Röhren, der Ton geht also beim Ueberblasen in die Octav über. Neben sieben Tonlöchern hat er zwölf geschlossene und vier offene Klappen. Sein Umfang erstreckt sich über mehr als drei Octaven, nämlich vom Contra *B* (der 16 Fussoctav) bis zum zweigestrichenen $e^{\flat}$ mit allen chromatischen Halbtönen (älteren Instrumenten fehlt H_1 und $C\sharp$), die höchsten Töne über c_2 hinaus sind gewagt und sollen im Orchester nicht gefordert werden, auch geben die höchste und tiefste Lage schwer ein Pianissimo, vom b_1 aufwärts sprechen die Töne schwer an und ihre Reinheit ist keinesweges immer vollkommen. Sonst hat der Fagott bedeutende Spielgeläufigkeit; schnelle Passagen, auch Sprünge, lassen sich namentlich in den Tonarten bis zu drei Kreuzen und drei Been sehr gut, manche Triller hingegen schwer, einzelne garnicht ausführen. Im Orchester macht er den Bass des Holzbläserchores aus, und ist nicht allein als solcher sondern auch in vielen anderen Hinsichten vom grössten Nutzen. Denn wegen seines dicken und ausgiebigen Klanges namentlich in der Mittellage ist er vortreffliches Füllinstrument, seine tiefe Lage, voll, stark und etwas grob an Klang, dient dem Contrabass zur nachdrücklichen Octavverdoppelung, und ebensogut ist er sowohl allein als in Verbindung mit Horn, Violoncello oder Viola zur Melodieführung sehr gut zu verwenden. Den genannten dreien Instrumenten verbindet er sich nächst dem Holzbläserchor namentlich gerne, sein Klangcharacter ist ihnen auch verwandt, wenigstens insofern er ebenfalls zum Ernsten und Schwermüthigen neigt; doch hat er eigentlich nichts Edles und Poetisches, selbst nicht in der vollen und weichen Mittellage. Die hohen Töne sind gepresst und peinlich, etwas jämmerlich, überhaupt hat er einen starken Anflug von Groteskem, der leicht zum Täppisch-Komischen sich steigert; doch macht ihn diese Seite seines Characters nur um so nützlicher, denn er ist im komischen Genre und im Burlesken ebensogut zu Hause wie im Ernsthaften, und giebt ebensogut den Hanswurst im Orchester ab wie er in tragischen Scenen Rührung hervorrufen kann[1]. Notirt wird er im Bass- und Tenorschlüssel und klingt ohne zu transponiren stets mit der Notirung übereinkommend. — Uebrigens ist er eins der ältesten unserer jetzt gebräuchlichen Orchesterinstrumente und soll von Afranio, Canonicus zu Ferrara, bereits 1539 erfunden oder vielmehr aus dem Bassbombard (Basspommer, s. Pommer), an dessen Stelle er trat, umgestaltet worden sein; die sehr lange Röhre des letzteren wurde umgebogen und zu einem Bündel (*Fagotto*) zusammengebunden, daher der Name. Schon der berühmte Nürnberger Pfeifenmacher Schnitzer um 1550 soll Fagotte von ziemlicher Vollkommenheit gefertigt haben, doch steigen einige Zweifel an dieser Vollkommenheit auf, wenn man Abbildungen, welche Prätorius in *Syntagma* II. davon giebt, betrachtet. Die acht Tonlöcher und nur zwei Klappen, imgleichen der dem entsprechende geringe Umfang, geben keine grossen Begriffe von besonderer Vortrefflichkeit. Die Stimmung mag auch unrein genug gewesen sein. 1713 (Mattheson, I. Orchester, S. 269) geht sein Umfang von $C—f_1$ g_1,

1) Mattheson (I. Orch. S. 269) nennt ihn den stolzen Basson und das Fundament oder Accompagnement der *Hautbois*. „Er soll zwar leichter zu spielen sein als jene, weil er eben nicht dieselbe *Finesse* und Mannieren (aber wol andere) erfordert; allein, wer sich darauff *signalisiren* will, wird auch schon insonderheit in der Höhe, Zierlichkeit und Geschwindigkeit seine volle Arbeit finden. Man hat sich insonderheit bei *Bassons* und *Hautbois* auf gute Röhre zu richten, und die besten *Maitres* pflegen sie sich selber nach ihrem Maul zu machen, weil ein gutes Rohr halb gespielet ist“.

bisweilen hat er auch Contra *B* und *A*. In Maier's theoret. pract. Musiksaal, 1741, hat er drei Klappen, nach der Höhe reicht sein Ambitus bis $f^{\sharp}_2$. In älterer Zeit heisst er Dulcian (*Dolce suono*) und unter diesem Namen sind auch die alten Arten Fagotten, deren es fünf gab, beschrieben; Brossard und Mattheson nennen ihn ausserdem auch *Basse de Chormorne* (*Chromorne*). — Die anderen beiden in Orchestern weniger gebräuchlichen Arten unseres modernen Fagott sind: —— *b*) Der Contrafagott, das tiefste Bassinstrument des Orchesters, eine volle Octav tiefer klingend als der gewöhnliche Fagott, mit dem er gleiche Notirung hat. Sein Umfang erstreckt sich vom grossen Contra *B* (der 32 Fussoctav) mit allen chromatischen Halbtönen bis klein *f*. B_2 und C_1 sprechen schwer an, überhaupt hat das Instrument wegen seiner grossen Tiefe und nicht leichten Ansprache wenig Beweglichkeit. Er wird in Concertorchestern nur sehr vereinzelt (häufiger in der Militairmusik) gefunden, ungeachtet er namentlich als Unterlage ruhiger Akkordfortschreitungen und zur Unterstützung breiter gewichtiger Klangmassen von mächtiger Wirkung ist. Im letzten Satze der D-moll Symphonie z. B. hat Beethoven einen mit dem Contrabass gehenden Contrafagott vorgeschrieben. —— *c*) Der Quintfagott oder Tenorfagott, steht eine Quint höher als der gewöhnliche Fagott, mit dem er ziemlich gleichen Umfang hat, von *F* bis f_2 chromatisch. Er klingt eine Quint höher als die Notirung (B_1 klingt also *F*) und wird im Bass- und Tenorschlüssel geschrieben. In Concertorchestern ist er ganz ausser Gebrauch, wenngleich er als ein die rauheren Klangfarben, namentlich der tiefen Blechinstrumente, milderndes und vermittelndes Element sehr nützlich sein könnte.

Fagott, in der Orgel, ein schönes Rohrwerk, am besten im 16, mitunter aber auch im 8 Fusston, im Manual häufiger als im Pedal, an Intonation einer sonoren männlichen Stimme nicht unähnlich. Der Pfeifenkörper wird aus Metall oder Holz gefertigt, und ist nicht, wie bei anderen Rohrwerken, conisch, sondern gleichweit. Gewöhnlich geht auch der Fagott 16 Fuss im Manual durch das ganze Clavier; hat er nur 8 Fusston, so wird er am besten nur durch die beiden tiefen Octaven geführt, und auf c_1 von der Oboe, deren Bass er ist, abgelöst. Er kommt in der Orgel auch unter dem Namen Dulcian (s. daselbst) vor.

Fagottgeige, ein Streichinstrument, welches nach Leopold Mozart's Beschreibung an Grösse und Besaitung von der Bratsche in etwas unterschieden ist. »Einige nennen es auch Handbassl; doch ist das Handbassl noch etwas grösser als die Fagotgeige. Man pflegt den Bass damit zu spielen, allein nur zu Violinen, Zwerchflauten und anderen hohen Oberstimmen«.

Fagottino, ein kleiner um 1700 gebräuchlicher Fagott (Quartfagott).

Fagotto doppio, s. Doppelfagott und Dolcian *d*.

Falsch. *a*) Ehemals Benennung der aus zwei ganzen und zwei halben Tönen bestehenden unvollkommenen (verminderten) Quint, *h*-*f*, *c*♯-*g*. Manche ältere Tonlehrer machen hierin noch eine Unterscheidung, und nennen die leitereigenen verminderten Quinten (also die auf dem Unterhalbtone der Dur- und Molltonart, sowie die auf der zweiten Stufe der letzteren liegenden) kleine Quinten; hingegen die durch chromatische Verengerung aus ursprünglich reinen Quinten der Tonart entstandenen (also z. B. *c*♯ *g* aus *c g*, *d*♯ *a* aus *d a*) falsche Quinten. Wir haben sowohl diese Unterscheidung als auch die Benennungen falsche und kleine Quint ganz aufgegeben, und nennen alle Quinten von oben erwähntem Toninhalt, gleichviel ob sie leitereigen oder durch chromatische Veränderung eines der Glieder einer ursprünglich reinen Quint entstanden sind, verminderte. Unter falschen Quinten verstehen wir durchaus nichts anderes als die fehlerhaften Parallelen zweier reinen Quinten in gleichen Stimmen. S. Fortschreitung der Intervalle B I *a*. — *b*) Alles Irrationale, mögen es Verstösse sein gegen die Richtigkeit der Harmonieverbindung, Melodiebildung, Stimmführung, Reinheit der Intonation, Stimmung, oder überhaupt gegen alles das, worauf die kunstgemässe Einrichtung und Darstellung eines Tonwerkes beruht.

Falset, Fistel, ein Terminus, mit welchem — gegenwärtig nur in Bezug auf die menschliche Stimme, früher auch auf Instrumente — das über den gewöhnlichen und natürlichen Ambitus derselben noch hinausgehende Tonregister bezeichnet wird. —— *a*) Die menschliche Stimme theilt sich in zwei durch Erzeugungsart und Klangfarbe von einander wesentlich abweichende Haupttonregister, die Bruststimme und das Falset

(Kopfstimme s. daselbst). Bei Entstehung der Brusttöne ist die Stimmritze enger, die Stimmbänder sind straffer gespannt und werden, durch stärkeren Druck dichter comprimirter Luft, bei der klangerzeugenden Ausathmung ihrer ganzen Breite nach in Schwingungen gesetzt. Der ganze Stimmapparat wird zu kräftigen Oscillationen, und durch diese der Brustkasten zu einer sonoren Resonanz veranlasst; es entsteht jener gesunde und markige Klang, den man eben, von der Mitbetheiligung der Brustwände bei seiner Verstärkung, Bruststimme nennt. Beim Falset hingegen ist die Stimmritze weiter geöffnet, die Stimmbänder sind schlaffer und derart gespannt, dass nur ihre inneren, die Stimmritze unmittelbar begrenzenden Ränder (Glot▮szonen) schwingen; der Luftstrom ist sanfter und kann überdies, da die Stimmritze weiter geöffnet ist und er sich mehr ausdehnt und zerstreut, die Stimmbänder nicht in so kräftige Schwingungen setzen als bei der Bruststimme. Der Umfang des Falsetregisters ist dem der Bruststimme ungefähr gleich. Es folgt der Ambitus einer Bass- und einer Tenorstimme, die obere Buchstabenreihe zeigt bei beiden das Brustregister, die untere das Falsetregister an:

Bassstimme: $D\ E\ F\ G\ A\ H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ c_1\ d_1\ e_1\ f_1$
$g\ a\ h\ c_1\ d_1\ e_1\ f_1\ g_1\ a_1\ h_1\ c_2\ d_2\ e_2\ f_2$

Tenorstimme: $A\ H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ c_1\ d_1\ e_1\ f_1\ g_1\ a_1\ h_1$
$g\ a\ h\ c_1\ d_1\ e_1\ f_1\ g_1\ a_1\ h_1\ c_2\ d_2\ e_2\ f_2\ g_2$. . .

Beide Doppelreihen um eine Octav höher versetzt, geben eine annähernde Idee von dem Verhältnisse beider Register in der Sopran- und Altstimme[1]. Man sieht, dass eine ziemlich umfängliche Anzahl Töne in beiden Reihen sowohl mittels des Brust- als auch mittels des Falsetregisters zugleich erzeugt werden können; die unterhalb dieser auf doppelte Weise hervorzubringenden Tonreihe liegenden Töne sind nur vermöge der Bruststimme, die oberhalb derselben sich befindenden nur vermöge der Falsetstimme möglich. Der Umfang der Bruststimme zeigt sich durch die darüber hinausgehenden Falsettöne nicht unerheblich erweitert; indem aber das Falsetregister von Natur aus an Stärke und Klang wesentlich vom Brustregister sich unterscheidet, ist es eine wichtige Aufgabe für den Sänger, die letzten Töne der Bruststimme und die ersten der Fistelstimme so auszugleichen und an Klang einander so zu nähern, dass man den Uebergang aus jenem Register in dieses garnicht oder doch so wenig als möglich gewahr wird. Dass diese Ausgleichung wenigstens bis zu einem hohen Grade bewirkt werden kann, hat die Praxis mancher geschickten Sänger bewiesen, im allgemeinen aber wird sie Frauenstimmen leichter als Männerstimmen; doch vermögen verhältnissmässig nur sehr wenige Sänger sie so vollständig zu vollziehen, dass auch dem aufmerksamen durchbildeten musikalischen Gehör jeder Unterschied zwischen einem Brust- und Fisteltone entgehen sollte. — In älterer Zeit, bis ins 16. Jahrh. hinein, musste das Falset männlicher Stimmen Ersatz für Knaben- und Frauenstimmen bieten, wahrscheinlich weil nach der verwickelten Unterrichtsmethode in den früheren Zeiten der Mensuralmusik, Knaben und Frauen nicht befähigt waren Noten vom Blatte zu lesen; Frauen auch nicht allemal beim Kirchengesange zugelassen wurden. Deshalb wurden der Sopran und Alt von Falsetisten, den sogenannten *Alti naturali* (*Tenori acuti*) ausgeführt, und daraus erklärt sich die meist ungewöhnlich tiefe Lage dieser beiden Stimmen (vergl. Kiesewetter, weltl. Gesang, 1841; Vorrede p. XII). — Für den Gebrauch des Falsetregisters bedient man sich auch des Ausdruckes mit der Fistel singen. —— *b*) An Blasinstrumenten pflegte man in früherer Zeit (Prätorius erklärt den Ausdruck, *Syntagma* II. 12) diejenigen Töne, welche »über eines jeden blasenden Instrumentes natürlicher Höhe oder Tiefe von einem guten Meister zuwege bracht und herausgezwungen werden können«, Falset-

1) Bei Weibern reicht das Fistelregister verhältnissmässig noch tiefer herab als bei Männern, ohne deshalb nach oben früher aufzuhören. Nach Garcia haben die Kinder im allgemeinen einen geringeren Umfang der Bruststimme, anfangs von c_1-g_1, später von a-cis_2. Das Falset ist die allgemeine Sprechstimme der Kinder (auch vieler Frauen und Männer) und geht (als Kopfstimme, die wir wenigstens nicht als wesentlich vom Falset verschieden betrachten) bis e_2 und selbst a_2. Bei den Frauen läuft das Brustregister dem Falset parallel, doch steigt ersteres um etwa 3—4 Stufen tiefer herab als letzteres. Die gewöhnlichen Frauenstimmen haben nur die Octav g-g_1 als Brustregister, ausnahmsweise von e-c_2. Die höheren Töne des Falset bezeichnet Garcia als Kopfstimme. Diese reicht bei Weibern bis f_3, bei Männern etwa eine Octav tiefer. Viele Männer verlieren dieselbe bei der Mutation, doch behalten einige davon noch die ersten drei Töne. Wenn Weiber und Kinder heftig schreien, bedienen sie sich der Kopfstimme; auch bei vielen Männern, z. B. öffentlichen Ausrufern, lässt sich dasselbe bemerken. Carl Ludw. Merkel, Anatomie und Physiologie des Stimm- und Sprachorganes; L[illegible]57, S. 621.

stimme zu nennen. Also die Töne, welche über den dem gewöhnlichen Ripienisten zu Gebote stehenden Umfang des Instrumentes hinausgingen, wie z. B. auf unserer Clarinette die den Ton e_3 übersteigende Tonlage, oder auf der Tenorposaune die Contratöne von $B_1 — G_1$ abwärts.

Schriften: C. L. Merkel, s. Anmerkung. — Franz Eyrel, Physiologie der menschl. Tonbildung, 1860. — Manuel Garcia, *Ecole du Chant*, Paris 1840. — Tosi, Anl. zur Singkunst, deutsch von Agricola, 1757. — Hiller, Anw. zum musikal. richtigen Gesange, 1798.

Falsetisten (*Alti naturali, Tenori acuti*), s. Falset; Alti naturali.

Falso bordone, *faux bourdon* (falscher Bass, falsche Unterstimme); Benennung einer alten Gattung des Contrapunktes, von der im Laufe der Zeit mehrere von einander ziemlich abweichende Arten vorkommen. 1) Die älteste Art ist ein dreistimmiger Satz über Melodien der Psalmodie, in welchem die Oberstimme (Sopran oder Contralt) den *Canto fermo* hat; die Mittelstimme (Contralt oder Tenor) begleitete sie in Unterquartparallelen und die Unterstimme (Tenor oder Bass, Bordone) in Parallelen von grossen und kleinen Sexten der diatonischen Leiter. Der ganze Satz war also nichts als eine Folge von Sextakkorden, nur am Schluss traten die Ober- und Unterstimme in die Octav, die Mittelstimme in die Quint. Von dem Umstande, dass die eigentliche Grundstimme der Akkordfolge nicht der Bass, sondern der in der Oberstimme liegende *Canto fermo* ist, während die umgekehrte Terz der Dreiklänge den Bass abgiebt, schreibt sich der Name *Falso bordone* her. Diese Art Gesang, welche in einzelnen Fällen noch heutigen Tages in der päpstlichen Capelle vorkommen soll, nannte man Psalmodiren mit dem *Falso bordone*; in Italien ist sie durch französische Sänger, welche Gregor XI. mitbrachte, als er 1378 den päpstlichen Stuhl in Rom wieder bestieg, bekannt geworden, Joannes de Muris (1320) weiss noch nichts davon, erst Adam de Fulda und Gafor erwähnen sie. — Die späteren Bedeutungen, welche dieser Ausdruck erhielt, sind nicht so leicht zu erklären, wenn man sie nicht als auf andere Behandlungsweisen der Melodien der Psalmodie einfach übertragen ansehen will. In späterer Zeit wurde der Ausdruck angewendet 2) auf eine Art regelmässigen vierstimmigen, aus lauter Consonanzen und nur mit einigen Ligaturen in der Cadenz bestehenden Contrapunktes zu einer in einer der vier Stimmen liegenden Melodie des *Canto fermo*, und, wie diese Melodien selbst, ohne eigentliche Takteintheilung. Baini sagt[1]), dass diese Art des *Falso bordone* in allen Capellen bis auf seine Zeit sich erhalten habe, ohne jedoch eine nähere Erklärung der Setzart zu geben, woraus man auf eine besondere Bedeutung des Namens schliessen könnte. 3) Im 17. Jahrh. entstand unter demselben Namen eine in Rom eine Zeit lang beliebt gewesene Art, die Psalmodie vorzutragen, deren Eigenthümlichkeit darin beruhte, dass die betreffende Melodie als Bass auf der Orgel ausgeführt wurde, während eine einzelne Stimme als *Contrappunto alla mente* (s. daselbst) mit Passagen, Appoggiaturen, Trillern und Kunststücken aller Art darüber frei figurirte. Die vier Stimmen wechselten von Vers zu Vers, der *Canto fermo* im Bass aber durfte nicht geändert werden. — In Heinrich Schütz' Vorrede zu seiner Auferstehung (1623) findet sich auch der Ausdruck *falsobordon* angewendet 4) auf den Sprechton in der Psalmodie, in welchem eine Anzahl Silben nach einander auf demselben Tone gesungen werden und nur hin und wieder melodische Bewegungen vorkommen, und zu dem, so lange er dauert, der Bass oder Akkord ausgehalten wurde. »*Falso bordone* ist wenn in einem Gesang viel syllaben oder Wörter unter einer einigen Noten gesungen werden«; *Isagoge Artis Musicae* von Christoph Demantius, Freiberg 1656 (*Apendix*). Und zwar erinnert Schütz den Organisten, dass »so lange der *falsobordon* in einen thon weret, er auf der Orgel, oder Instrument, mit der Hand jmmer zierliche vnd *appropiirte* Leuffe oder *passaggi* darunter mache, welche diesem Werke, wie auch allen andern *falsobordonen* die rechte Art geben«.

Faltenbälge, eine ältere Art Orgelbälge. S. Orgel I A *a*.

Fandango, ein im südlichen Europa gebräuchlicher Tanz von weichem zärtlichem Character. Die stets in der Molltonart gesetzte Melodie desselben steht im Dreivierteltakt, ist mässig bewegt und wird meist auf der Zither und ähnlichen Instrumenten gespielt, während die Tänzer selbst den Rhythmus durch Castagnetten markiren. In Spanien ist dieser Tanz gemeinlich, ausser mit Zither und Castagnetten, noch mit Gesang

1) *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di* G. P. da Palestrina, Rom 1828; deutsch von Kandler 1831; herausgeg. von Kiesewetter, Leipzig 1834, S. 54.

verbunden. S. Sprengel's Bericht in dessen Beiträgen zur Länder- und Völkerkunde.

Fanfare. Eine Art kleiner Tonstücke für Trompeten und Pauken, ursprünglich aus Frankreich stammend, von glänzendem Wesen, schmetternd und schallend; besonders beim Militair gebräuchlich. Es giebt zwei Arten, Intrade und Tusch (*Touche*), s. daselbst. Auch kleine Jagdstücke für Hörner, überhaupt Hornbicinien von munterer Bewegung im Sechsachteltakt, führen diesen Namen.

Fanghiang. Ein chinesisches Instrument, ähnlich dem King aus 16 Platten, die abgestimmt und an einem Gerüste aufgehängt, mit Hämmern angeschlagen werden, nur dass die Platten des Fanghiang aus Holz, die des King hingegen aus Stein verfertigt sind. Gestimmt sind die Platten beider Instrumente nach der fünfstufigen Leiter (unsere diatonische Scala ohne Quart und Septime); sie enthalten dieselbe durch drei Octaven, mit dem dritten Octavtone des Grundtones abschliessend.

Fangventil, das Ventil, durch welches der Orgelbalg die Luft aufsaugt. Näheres s. Orgel 1 A *a γ*.

Fantasie, *Phantasia, Fantaisie.* Eine Klasse von Tonstücken, die nicht einem der bestimmten Formtypen, als Sonate, Rondo u. dergl., sich anschliessen, sondern nach Anlage und Entwickelung nur als unmittelbares Product der plötzlich erregten Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers erscheinen wollen. Entweder werden solche Tonstücke frei improvisirt, Freie Fantasie genannt, oder ausgearbeitet und aufgeschrieben. Doch bleibt sich dieses im wesentlichen gleich; denn ebensowenig der Tonkünstler in der freien Fantasie jeden beliebigen Gedanken der ihm in den Wurf kommt, ergreifen und mit jedem beliebigen anderen ohne alle innere Beziehung zusammenschweissen darf, wenn seine Improvisation als Thätigkeit wirklicher künstlerischer Gestaltungskraft gelten soll, ebensowenig darf die ausgearbeitete Fantasie jenes Anscheines freier Eingebung ermangeln, der die fantasieartigen Formen von den festen Formtypen überhaupt unterscheidet. Unter diesem Anscheine freier Eingebung ist nicht willkürliches Durcheinanderwerfen auch des Allerverschiedenartigsten, mithin absolute Formlosigkeit zu verstehen; die Fantasie hat ebensogut ihre Form wie ein jedes andere Tonwerk, nur ist der Begriff Form hier allgemeiner und weiter zu fassen, nämlich als logische Entwickelung und Folgerichtigkeit des Ideenganges überhaupt, nicht als feste Formgattung. Denn der innere Zusammenhang und die Folgerichtigkeit der Gedankenentwickelung sind auch für den freiesten musikalischen Erguss geltende Gesetze, und ein blosses Aneinanderreihen heterogener Dinge hat hier ebensowenig kunstgemässe Berechtigung wie anderswo. Der ächte Tonkünstler fantasirt ebensogut nach einem, wennauch nicht lange vorher ausführlich überdachten und zurechtgelegten, so doch jederzeit aus der Folgerichtigkeit seines Kunstgefühles und seiner kunstgemäss entwickelten Fantasie hervorgehenden Plane, wie er überhaupt bei keiner Production ohne einen solchen zu Werke gehen wird; und wennauch die freie Fantasie ein beiweitem freieres Schalten der Einbildungskraft, sowohl in Bezug auf Ergreifung als Ausgestaltung, nicht nur zulässt sondern ihrem Wesen gemäss sogar fordert, so bleibt dem Künstler doch in der Nothwendigkeit logischer Entwickelung ein Gesetz gegeben, dem er wie überall so auch hier sich zu unterwerfen hat, wenn er seine Ideen überhaupt verständlich und anschaulich werden lassen will. Die Mittel, um diese Anschaulichkeit zu erreichen und ein klares Bild des inneren Gefühlsherganges, dessen Ausdruck die Fantasie ist, herzustellen, sind hier wie überall die Aehnlichkeit in der Fortbildung und der verwandte erhellende Gegensatz, der den Gedanken nicht aufhebt, sondern von einem anderen Punkte aus beleuchtet. Der improvisirende Tonkünstler wählt sein Thema worüber er fantasiren will, oder es wird ihm aufgegeben, und schon in dem Vorhandensein eines Thema überhaupt liegt die Voraussetzung einer Entwickelung, nicht einer willkürlichen Zusammenreihung immer anderer neuer Gedanken. Und hierbei wählt die freie Fantasie zuweilen sogar die geschlossenste aller Formen, die Fuge; Improvisation eines Präludium und einer Fuge über ein gegebenes Thema war ehemals eine gewöhnliche Aufgabe bei Organistenprüfungen. Händel's Clavierfugen z. B. machen gerade in ihrer eigenthümlichen Art von Schönheit sämmtlich den Eindruck solcher Improvisationen; im Gegensatze dazu finden wir bei Bach Fantasie benannte Tonstücke, die eine entwickelte Form mit oft kunstreicher thematischer Durchbildung aufweisen; andere wiederum erscheinen ganz regel-

los, und die auch diesen keineswegs fehlende Einheit im Grossen lässt sich mitunter fast nicht einmal an Aehnlichkeiten nachweisen, sondern bekundet sich nur als ein innerer Zusammenhang, der besser gefühlt als erklärt werden kann. Die Fantasie kann Vorzüge vor einem in bestimmter Form sorgfältig ausgearbeiteten Tonstücke haben, weil die in dem erregten Genie plötzlich aufleuchtenden Ideen durch die weitere Bearbeitung zu einem strenger geordneten Ganzen nichts von ihrer ersten ursprünglichen Lebhaftigkeit zu verlieren brauchen, und daher Fantasiestücke sehr oft weit hervorstechendere und treffendere Züge entfalten als ein nach bestimmten Formen und anderen nothwendigen Eigenschaften eines vollendeten Ganzen gearbeiteter Tonsatz. Es verhält sich dabei wie mit der Zeichnung und dem ausgeführten Bilde, wo ebenfalls durch die fertige Darstellung des Gemäldes nicht selten manche in der Zeichnung genialer und freier erscheinende Züge gedeckt werden können. Manche Fantasiestücke wählen die äusseren Umrisse bestimmter Formtypen, so die *Sonata quasi Fantasia* die äusseren Umrisse der Sonate. Mit allen Soloformen gemein haben sie erstens den wesentlich subjectiven Inhalt; wenngleich auch hier der Subjectivität durch die Forderung doch wenigstens eines gewissen Grades von Allgemeinverständlichkeit, Grenzen gezogen sind, so darf sie doch freier sich entfalten als etwa in grossen Chor- und Orchesterwerken; zweitens die Beeinflussung durch das betreffende Soloinstrument, welches auf Art und Entwickelung der Tongedanken nicht ohne erhebliche Einwirkung bleibt. Eine Fantasie für Orchester aber ist ein Unding, wenn nicht eine blosse Umgehung geschlossener Formen, aus Unvermögen sie zu bewältigen.

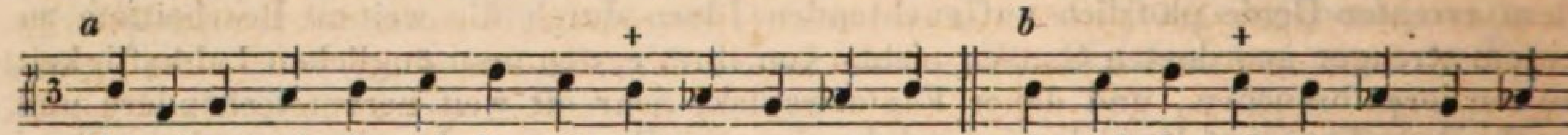
Fantasirmaschine, s. Notenschreibmaschine.

Farbenclavier, *Clavecin oculaire*, Augenorgel. Der Jesuit Louis Bernard Castel zu Paris kam auf den Gedanken, mittels Wechsels und Harmonie der Farben, die er nach einer gewissen Abstufung auf die Tasten eines Claviaturinstrumentes vertheilte, auf das Empfindungsvermögen ungefähr in ähnlicher Weise zu wirken, wie es in der Tonkunst vermittelst Wechsels und Harmonie der Töne geschieht. Nachdem er im Jahre 1725 diese Idee bekannt gemacht hatte, kam er einige Jahre später mit einem Instrumente zu Stande, welches beim Niederdrucke der Tasten die von ihm dazu bestimmten Farben nach folgenden von ihm angenommenen Grundsätzen zeigte [1]: »1) Es giebt einen festen Stammton, den wir *C* nennen wollen; es giebt eine feste, tonische und gründliche Farbe, die allen Farben zum Fundament dient, und das ist Blau. 2) Man hat drei wesentliche Klänge, die, von diesem Stammtone abhängend, mit ihm eine vollkommene und ursprüngliche Zusammenstimmung ausmachen, nämlich *c e g*; man hat drei ursprüngliche Farben, welche, von dem Blau abhängend, aus keiner anderen Farbe zusammengesetzt sind, nämlich Blau, Gelb und Roth. Blau ist der Grundton, Roth die Quint und Gelb die Terz. 3) Es finden sich 5 tonische Saiten, *c d e g a*, und zwei halbtonische, *f* und *h*; es finden sich 5 tonische Farben, worauf die übrigen gemeinhin sich beziehen: Blau, Grün, Gelb, Roth, Violet, und man hat zwei zweideutige, Aurora und Violant, welches ein etwas brennendes Blau ist. 4) Aus 5 ganzen und 2 halben Tönen besteht die sogenannte diatonische Tonleiter: *c d e f g a h*; auf gleiche Weise entspringen aus 5 völligen und 2 halben Farben die natürlichen Stufen der aufeinanderfolgenden Farben: Blau, Grün, Gelb, Aurora, Roth, Violet und Violant. Denn das Blaue leitet zum Grünen, welches halb blau, halb gelb ist; das Grüne leitet zum Gelben, das Gelbe zum Aurora etc. Das Violant, welches fast ganz blau ist, leitet wieder zum reinen, aber um die Hälfte helleren Blau, so dass mit der erhöhten Octav alle vorhergehenden Farben, nur um die Hälfte heller, zum Vorscheine kommen«. Auf derartige Sätze gründete Castel die Ausführung seiner Idee; überdies setzte er den Farben noch Pfeifen hinzu, um, wie er glaubte, die Aehnlichkeit zwischen Farben und Tönen noch fühlbarer zu machen. Weil aber die Farbe an sich kein solch leidenschaftliches Ausdrucksmittel ist als der Ton, sondern in dieser Weise angewendet nur eine rein sinnliche Wirkung auf das Gesicht, nicht aber eine innere und geistige auf Gefühl und Fantasie hervorzubringen vermag, ist leicht einzusehen, dass durch ein solches Farbenspiel die beabsichtigte Wirkung unerreicht bleiben musste, weshalb man diese Erfindung auch nicht weiter nutzbar zu machen gesucht hat.

1) Ausführlicher in Mizler's musikal. Bibliothek Bd. II. Th. II. St. VI. (S. 269), woraus diese Beschreibung wörtlich entlehnt ist.

Farce, *Farsa*, ein Possen- oder Gaukelspiel.

Fa-sol. Solmisations-Silbenname des Tones *C*, wenn Mutation aus dem VII. und IV. Hexachord auf *g* (*durale*) in das nächsttiefere VI. und III. Hexachord auf *f* (*molle*) stattfand, wobei auf den Ton *c* nicht *fa*, sondern *sol* gesungen werden musste:



fa ut re mi fa sol la sol fa — *fa sol la sol*
sol fa mi fa sol — *la sol fa mi fa*

Auf dem unter *a* mit + bezeichneten *c* findet diese Mutation statt; der Schritt *b a* muss als Halbton mit *fa mi* benannt werden, also fällt im weichen Hexachord auf den Ton *c* die Silbe *sol*. Die Silbe *fa* kann nicht mehr darauf gesungen werden, weil diese stets auf das obere Glied des *mi fa* (des Halbtones) fallen muss, der folgende Ton *b* aber zum *C* keinen halben Ton mehr ausmacht. Das *c* heisst *fa sol*, weil bei der Mutation einer Melodie aus einem Hexachord in ein anderes der den beiden Hexachorden gemeinschaftliche Ton, auf welchem der Uebergang vor sich geht, mit den beiden Namen, die in den Hexachorden auf ihn fielen, zugleich bezeichnet wurde. Unter Beisp. *b* ist die Mutation auf dem mit + bezeichneten Tone *d* vorgenommen (der nun *sol-la* heisst), auf den Ton *c* aber fällt ebenfalls die Silbe *sol*, da er nunmehr nicht mehr als vierte Stufe des Hexachordes auf *g*, sondern als fünfte des Hexachordes auf *f* erscheint. Folgende Buchstabenreihen machen dies noch deutlicher:

g a h c d e — *e d c h a g*
ut re mi fa sol la — *la sol fa mi re ut*
f g a b c d — *d c b a g f*
ut re mi fa sol la — *la sol fa mi re ut.*

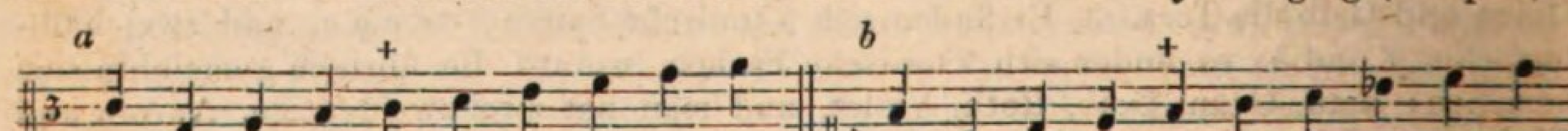
S. Solmisation 2, Tabelle Beisp. 4.

Fastoso, Vortragsbez., prachtvoll, mit pomphaftem Vortrage.

Faulstimme, veraltete Benennung des kleinen *g* auf der Trompete, s. daselbst.

Fausse (franz.), falsch; *Fausse Quarte* und *Quinte*, die falsche (verminderte) Quart und Quint; *Fausse relation*, falsches Verhältniss, s. Querstand.

Fa-ut, in der Guidonischen Solmisation die Mutation der Töne *c* und *f*, in welcher auf beiden Tönen *ut* statt *fa* gesungen wurde. Beim Tone *c* war dieses der Fall, wenn der Gesang aus dem harten Hexachord des Tones *g* in das natürliche des Tones *c* aufwärtsstieg (Beisp. *a*); beim Tone *f*, wenn der Gesang in aufsteigender Tonfolge aus dem natürlichen Hexachorde des Tones *c* in das weiche des Tones *f* überging (Beisp. *b*).



fa ut re mi fa — *fa ut re mi fa*
ut re mi fa sol la — *ut re mi fa sol la*

Nachstehende Buchstabenreihen machen die Sache vielleicht noch anschaulicher:

g a h c d e — *c d e f g a*
ut re mi fa sol la — *ut re mi fa sol la*
c d e f etc. — *f g a b* etc.
ut re mi fa — *ut re mi fa*

S. Solmisation 2, Tabelle Beisp. 4.

Faux-bourdon, s. Falso bordone.

Favorito, s. Chorus recitativus.

F dur. Die auf dem Tone *F* als Grundton errichtete moderne Durtonart. Um dem Grundtone seine reine Quart zu geben, überhaupt das richtige Stufenverhältniss der Halbtöne, wie es unsere diatonische Scala erfordert, herzustellen, muss der Ton *h* durch ein ♭ um einen halben Ton erniedrigt werden. Demnach wird F dur mit einem ♭ vor *h* am Schlüssel notirt, und seine Scala heisst *F G A B C D E F.*

Feierlich nennt man, was vermöge in uns erweckter Ahnungen und Vorstellungen eines Erhabenen und Idealen unser Gefühl in bewunderungs- und ehrfurchtsvolle Span-

nung versetzt. Das Feierliche haftet am Gegenstande; nur Dinge von Grossartigkeit und Idealität, welche das Gefühl eines hoch über den persönlichen Interessen des Einzelnen sich erhebenden Allgemeinen erwecken, vermögen so auf das Gemüth zu wirken, dass es aller Leidenschaftlichkeit und sonstigen subjectiven Angelegenheiten sich entäussert und erfüllt wird von Empfindungen der Ehrfurcht, Demuth, begeisterter Bewunderung, von denen auch die Freude (sowie von der Darstellung die Pracht) keineswegs ausgeschlossen bleibt. So grosse Kraft aber der feierliche Ton auch hat, wenn der Gegenstand, als selbst grossartig und erhaben, ihn hervorruft, so schlägt er in den komischen Gegensatz um, wird possirlich, sobald er auf an sich geringfügige Dinge übertragen wird; und in der That dient er in solcher Verwendung auch dem Komischen sehr häufig.

Feld, eine Abtheilung Prospectpfeifen der Orgel, wenn sie in gerader Linie neben einander aufgestellt sind. Im Halbkreise geordnete Pfeifen, so dass sie nach dem Mittelpunkt der Abtheilung hin immer weiter vorspringen, bilden einen sogenannten Thurm.

Feldflöte, Feldpfeife; die kleine Querpfeife der Feldmusik (s. Querpfeife). Ausserdem ein kleines Flötenwerk in der Orgel zu 2 und 1 Fuss, Nachahmung der Querpfeife.

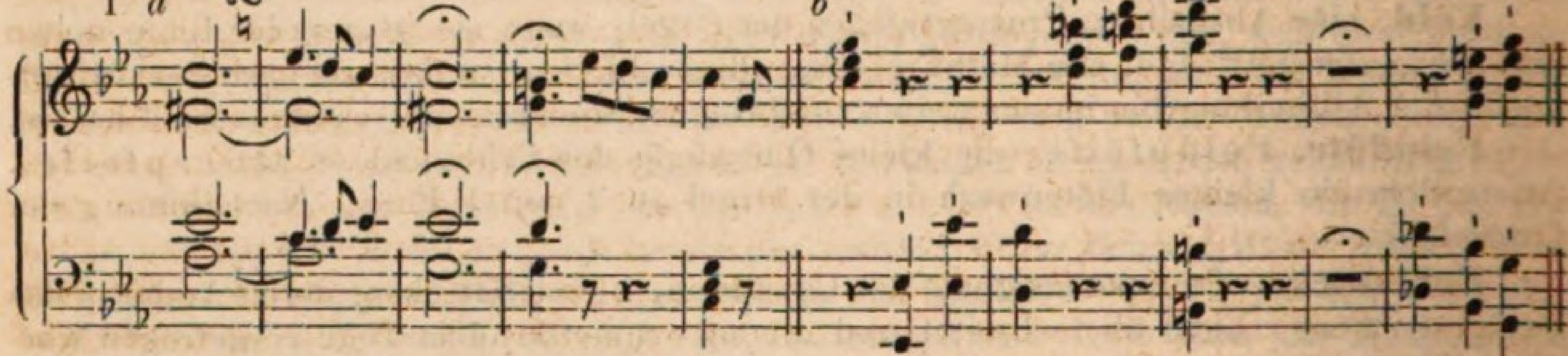
Feldstücke, Trompetensignale der Cavallerie, kleine Sätzchen, deren Ambitus das zweigestrichene *c* nicht überschreitet und die mit schmetterndem Tone vorgetragen werden. Sie werden in gewisse Formeln oder Blasmanieren, sogenannte Posten, getheilt und führen die speciellen Namen des hohen und tiefen Posten, des Abbruches und des Rufes. Eine tiefe Post z. B. berührt nur 2 Töne, das kleine *c* und *g*, und der Ruf besteht aus folgender Formel: . Die Posten werden von den eigentlichen gelernten Trompetern mit einer besonderen Art von Zungenschlägen vorgetragen, wodurch sie mehr Rundheit bekommen als durch die gewöhnliche Vortragsart der ungelernten Trompeter, die diese Art Zungenschläge nicht in der Gewalt haben. Die Feldtrompeter haben fünf solcher Arten Cavalleriesignale. Nämlich: 1) *Portes selles* (auch *boute-selle*), tragt die Sättel herbei, wird zwei bis drei Stunden vor dem Ausrücken gegeben und besteht aus drei Rufen und drei hohen und tiefen Posten. 2) *A Cheval*, zu Pferde, ruft die Cavallerie entweder vor die Front des Feldlagers, oder in Garnison vor die Behausung des Chefs. Besteht aus fünf Posten. 3) *Le Marche*, bei den Franzosen *Cavalquet*, das Zeichen zum Marsche; besteht aus vier Posten und dem Abbruche, der eigentlich das Signal ist, das Seitengewehr in die Scheide zu stecken. 4) *La Retraite*, die Rückkehr oder der Abzug; wird im Lager gewöhnlich Abends nach dem Kanonenschusse, in Garnison vor der Hauptwache oder Wohnung des Chefs geblasen, als Zeichen, dass die Mannschaft in ihre Zelte oder Quartiere sich zurückziehen soll. Hat drei Rufe und drei hohe und tiefe Posten. 5) *A l'Etendart* (zur Standarte), Zeichen zur Wiederversammlung und Aufstellung in die gewöhnliche Ordnung. Ist das Regiment durch den Feind versprengt, so muss es auf dieses Zeichen wieder um die Fahne sich sammeln. Besteht aus drei Rufen und drei hohen und tiefen Posten. — Hierzu werden noch einige Feld- und Freudenstücke gerechnet, nämlich: 6) *Alarme*, die Cavallerie soll zu den Waffen greifen und ausrücken. 7) *Appel*, zum Rückzuge. 8) *Ban*, Ausrufung, Bekanntmachung, Einladung. 9) *Charge*, der Angriff, wobei entweder Marsch oder *Alarme* geblasen wird. 10) *Fanfare*, die gewöhnlichen Aufzüge mit drei oder vier Trompeten und einem Paare Pauken; das Vorspiel hierzu, die Intrade, machen die Trompeter aus dem Stegreife. 11) *Touche* (Tusch), ein lärmendes Durcheinander von Trompetenakkorden ohne Rücksicht auf Zeitmaass und Uebereinstimmung des Chores. Wird theils bei Intraden, theils beim Gesundheittrinken, zum Empfange und anderen derartigen Gelegenheiten gebraucht. 12) *Guet* (die Wacht), die Märsche, Bicinien u. dergl. beim Aufziehen der Wachtparade. 13) Das Tafelblasen, gewöhnlich von einem Trompeter allein und wie ein Feldstück mit schmetterndem Tone geblasen. Es besteht eigentlich aus dem unter 8 erwähnten Stücke *Ban*, welches in diesem Falle Tafelsignal ist. S. Altenburg (ausgezeichneter Trompeter und später Organist zu Bitterfeld, geb. 1734), heroische Trompeter- und Paukerkunst, historisch und practisch. 2 Theile. Halle 1795.

Feldton, die Tonart $E^{\flat}$ dur, weil die bei der Kriegsmusik gebräuchlichen Instrumente, als Trompeten, Clarinetten, Pauken u. dergl., meist auf diese Tonart eingerichtet sind.

Feldtrummet, bei Wirdung eine lange Trompete mit drei parallelen Biegungen.

Fermate, *Corona, Convenientia, Signum convenientiae,* ein Ruhepunkt, der im Verlaufe eines Tonstückes entweder auf eine Note oder auf eine Pause fällt und die Bewegung des Taktes auf einige Zeit unterbricht, indem auf der betreffenden Note oder Pause etwas länger als ihre eigentliche Geltung fordert, verweilt wird. Das Zeichen ist ein kleiner Bogen mit einem Punkte 𝄐, der über die Note oder Pause gesetzt wird.

1 *a* *b*



Die Zeitdauer der Fermate, d. h. wie lange die Taktbewegung durch sie unterbrochen, die damit bezeichnete Note oder Pause über ihren eigentlichen Werth gehalten werden soll, ist durch keine feste Regel bestimmt, sondern allein vom Geschmacke des Ausführenden und seiner richtigen Auffassung abhängig. Es kommt ganz auf den Character des Tonstückes und der betreffenden Stelle an, ob die Fermate länger oder kürzer zu halten ist. Wenn in einem Solosatze mit Begleitung, z. B. einer Arie oder einem Concert, die Hauptstimme eine Fermate hat, so müssen die Begleitstimmen wohl achtgeben, um sogleich zu folgen, wenn die reguläre Taktbewegung wieder eintritt; daher der Name *Convenientia* oder *Signum convenientiae*. Wird die Fermate auf einer Pause gemacht, so gilt sie nur der Pause, dem tonleeren Zeitraume; steht sie hingegen über einer Note, so wird sie unabgesetzt mit stetem Tone, und wenn das Zeichen des *crescendo* oder *decrescendo* damit verbunden ist, mit wachsender oder abnehmender Stärke ausgehalten. Hierbei muss aber berücksichtigt werden, ob zwischen der Note mit der Fermate und der darauf folgenden Note eine Pause vorhanden ist oder nicht. Im ersten Falle muss der ausgehaltene Ton erst aufgehört und die Pause ihre Geltung bekommen haben, bevor die folgende Note intonirt wird. Dieses muss in begleitenden Stimmen auch in dem Falle geschehen, wenn die Hauptstimme von zwei nacheinanderfolgenden Fermaten die erste an die zweite, entweder durch einfaches Anhalten des Tones oder durch eine kleine Cadenz, anschliesst, die begleitenden Stimmen aber zwischen beiden Noten eine Pause haben, wie in folgendem Satze 2 *a*. Steht zwischen der Note mit Fermate und der folgenden Note keine Pause, so soll zwischen ihnen nicht abgesetzt, sondern die ausgehaltene Note soll mit der folgenden in Verbindung gebracht werden. Wenn man den Septimenakkord mit der Fermate unter 2 *b* nicht bis zum Eintritte des tonischen Dreiklanges ausgehalten wissen will, muss man statt des Punktes eine Pause schreiben (2 *c*), überhaupt in solchen Fällen die Note mit der Fermate an Werth verringern, um ihr eine Pause folgen lassen zu können.

2 *a* *Adagio.* *b* *Allegro.* *c*



Verschiedene Ursachen können den Tonsetzer zu solcher Unterbrechung des Flusses der Taktbewegung veranlassen. Der Ausdruck der Verwunderung, des Erstaunens, eine

plötzliche Hemmung des Gefühlsstromes, überhaupt Empfindungen, deren Bewegung selbst einen kurzen Stillstand zu machen scheint, oder die gleichsam durch völlige Ergiessung momentan sich erschöpft haben, sind hinreichend, die Anwendung der Fermate zu rechtfertigen. Nur darf sie nicht zu häufig und nicht ohne deutliche Motivirung durch den Tongedanken auftreten, sonst wird sie ein kleinliches äusserliches Effectstückchen, blosse Ziererei, und bewirkt, wie alle äusserlichen Mittel, nur das Gegentheil von dem wozu sie bestimmt ist. — In Solo- und concertirenden Stimmen hat man wohl Freiheit, die auszuhaltende Note melodisch auszuschmücken, oder von ihr einen freien Uebergang in den darauf folgenden Satz zu machen; doch pflegt man dieses gegenwärtig nicht mehr zu thun, da das willkürliche Verzieren überhaupt aufgehört hat und man nur was der Tonsetzer vorschreibt, auszuführen gewohnt ist. Ausgenommen die grosse Fermate vor dem Hauptschlusse in Concerten, welche die Cadenz genannt wird und vorzugsweise dem Künstler Gelegenheit zu einer freien Fantasie über die Hauptthemen und Motive des Satzes bieten soll. Indem aber der Ausführende hiermit auf ein Gebiet sich begiebt, welches mit Vorsicht betreten werden muss, wenn er den durch seinen Vortrag des Concertsatzes gemachten guten Eindruck nicht wieder auslöschen will, und indem für manchen sonst geschickten modernen Virtuosen eine freie Cadenz doch ein schwer zu bewältigender Stein des Anstosses sein würde, pflegt heutzutage entweder der Componist selbst oder ein anderer geschickter Tonsetzer die Cadenz auszuarbeiten, wodurch mancher Virtuos der Gefahr, mit einer freien Fantasie zu verunglücken, oder ein sonst vielleicht edles Werk durch conventionelle Alltagsphrasen zu verunstalten, glücklich sich enthoben sieht. Besondere Regeln für die Gestaltung der Cadenz lassen sich schwerlich geben; sie muss als gleichsam freier unwillkürlicher Ausfluss der Fülle von Empfindungen, welche in dem Ausführenden durch den vorangegangenen Satz selbst lebendig geworden sind, erscheinen; allgemeine Hauptbedingung ist, dass ihr Character durch das Tonstück selbst bestimmt werde und ihr Inhalt den nächsten Bezug auf die Hauptgedanken desselben habe. Vergl. auch Concert.

Fes, Silbenname des fünften Tones der von *C* als Grundton aus gerechneten diatonisch-chromatischen Scala, entstanden aus Erniedrigung des diatonischen Tones *f* um einen halben Ton durch ein ♭. Auf gleichschwebend temperirten Instrumenten fällt *f*♭ mit *e* auf einer Taste zusammen und wird im Verhältnisse 5 : 4, gleich der grossen Terz, ausgeübt, während ihm eigentlich das um die Diesis 128 : 125 grössere Verhältniss der verminderten Quart 32 : 25 zukommt.

Fester Gesang, s. Cantus firmus.

F-fa-ut, Solmisationssilbenname des Tones *f* im alten System der Hexachorde, weil beim Solmisiren auf diesen Ton bald die Silbe *fa*, bald *ut* fiel. Modulirte der Gesang im II. und V. *Hexach. natur.*, dessen tiefster Ton *c* ist, so machte *f* die 4. Stufe des Hexachordes oder das obere Glied des Halbtones aus, auf welchem jederzeit die Silbe *fa* gesungen werden musste: $\begin{matrix} c & d & e & f & g & a \\ ut & re & mi & \underline{fa} & sol & la. \end{matrix}$ Gehörte aber die Melodie dem *Cantu molli* des III. und VI. Hexachordes an, so war *f* der Grundton desselben und hiess als solcher *ut*: $\begin{matrix} f & g & a & b & c & d \\ \underline{ut} & re & mi & fa & sol & la. \end{matrix}$ Vergl. Solmisation, Tabelle Beisp. 4. In der neueren Solmisation der Franzosen und Italiener wird, da die Mutation durch Einführung einer siebenten Silbe *si* beseitigt ist, der Ton *f* stets *fa*, der *F*-Schlüssel *Clef de Fa* genannt.

Ficta musica, eine nicht in der natürlichen Tonlage der alten diatonischen Tonarten ausgeübte, sondern auf andere Tonstufen transponirte Musik, wobei dann Versetzungszeichen selbstverständlich in Anwendung kommen mussten. Solche transponirten Tonarten hiessen *Toni ficti*, daher eine in einer solchen transponirten Tonart notirte Musik *Musica ficta*. S. Tonart IV; Notenschrift B II.

Fides, Saiten; *Fidicen*, ein Spieler auf Saiteninstrumenten (*qui fidibus canit*); *Fidicinia* (*sc. Instrumenta*), Saiteninstrumente; *Fidicula* (*Ribecchino*), eine Violine, Discantgeige.

Fiedel, Fiddel, Viddel, Veddel, Videller, gegenwärtig nur noch im Volksmunde lebender Name der Geige oder Violine, ursprünglich von *fidicula*, einem Saiteninstrumente der Römer, dessen Saiten mit Stäbchen geschlagen wurden, herstammend.

Obige Benennungen finden sich schon in den ältesten Ueberresten deutscher Dichtungen, doch ohne, wie fast mit Bestimmtheit sich annehmen lässt, auf ein Streichinstrument sich zu beziehen; wir wenden das Wort Fiedel auch heutigen Tages noch auf ein Schlaginstrument, die Strohfiedel, an. Auf Bogeninstrumente ist es wohl erst in späterer Zeit übertragen, im Nibelungenliede heisst es von Volker, dem Spielmann, ausdrücklich, dass er den Fiedelbogen geführt habe. Nachher ist es durch das ums Jahr 1200 im Mittelhochdeutschen auftretende Wort Geige nach und nach verdrängt worden.

Fifre, *Fiffaro*, die kleine Querflöte, Schweizer- oder Feldpfeife, mit 6 Tonlöchern, in der Kriegsmusik in Verbindung mit den Trommeln gebräuchlich. Arbeau, Orchesographie 1588.

Figur, *Figura*. I. Eine aus Auflösung melodischer Hauptnoten in Noten von verschiedenem geringerem Werthe (Diminutionen), oder aus Anschluss mehrerer Nebennoten an eine Hauptnote auf einer und derselben harmonischen Grundlage, entstandene Tongruppe. Werden die Hauptnoten eines nur aus solchen bestehenden Gesanges auf diese Art in Figuren aufgelöst, so sagt man, der Gesang sei figurirt (*figuratus*), nennt überhaupt die Schreibart, in welcher diese Auflösung der Hauptnoten durchaus oder doch vorwaltend stattfindet, die figurirte Schreibart oder den figurirten Stil. Das was wir Figuralgesang (*figuralis*) nennen, kann zwar auch figurirter Gesang sein, doch pflegt man mit diesem Worte (sowie mit dem gleichbedeutenden Mensuralgesang, *mensuralis*) speciell die, in Noten von verschiedenem Werthe sich bewegende mehrstimmige, im 12. Jahrh. aufkeimende Setzart, zum Unterschiede von dem durchaus in Noten von gleicher Zeitdauer fortschreitenden *Cantus planus* (Choralgesang), zu bezeichnen. Deshalb soll man für die Art Figuration, um die es hier sich handelt, nicht den Ausdruck Figuralgesang, sondern nur figurirter Gesang oder Stil gebrauchen. — Die Arten der Nebennoten, mit welchen eine Hauptnote umschrieben oder in welche sie diminuirt werden kann, sind im Artikel Nebennoten, sowie in den eigenen gleichn. Aufsätzen erklärt; erinnern wir nur, dass sie in nachschlagende harmonische Noten, Vorhalte, durchgehende und Wechselnoten zerfallen. Wenn nun z. B. die Noten *c* und *d* in Beisp. 1 *a*, welche melodische Hauptnoten einer Folge zweier Sextakkorde sind, figurirt oder durch Nebennoten melodisch bereichert werden sollen, so können diese Nebennoten entweder —— *A.* harmonisch nachschlagende sein (1 *b*), deren Behandlung weiter nichts als Vermeidung fehlerhafter Quint- und Octavparallelen (1 *c*) voraussetzt. Doch hat diese Akkordfiguration keinen weiteren melodischen Werth, da sie nichts als Auseinanderlegung des harmonisch Zusammenklingenden ist; im Gesange macht man auch keinen Gebrauch davon, nur in der Instrumentalmusik, wesentlich als Mittel eine Bewegung herzustellen.



B. Oder es werden die melodischen Dissonanzen, nämlich Vorhalte, durchgehende und

1) Diese Quinten sind übrigens nichts weniger als gefährlich und namentlich als längere Kette stufenweis auf- oder absteigend ganz wohl zu ertragen. Man erinnere sich der absteigenden Reihe gebrochener Dreiklänge in der D moll Orgeltoccata von S. Bach:



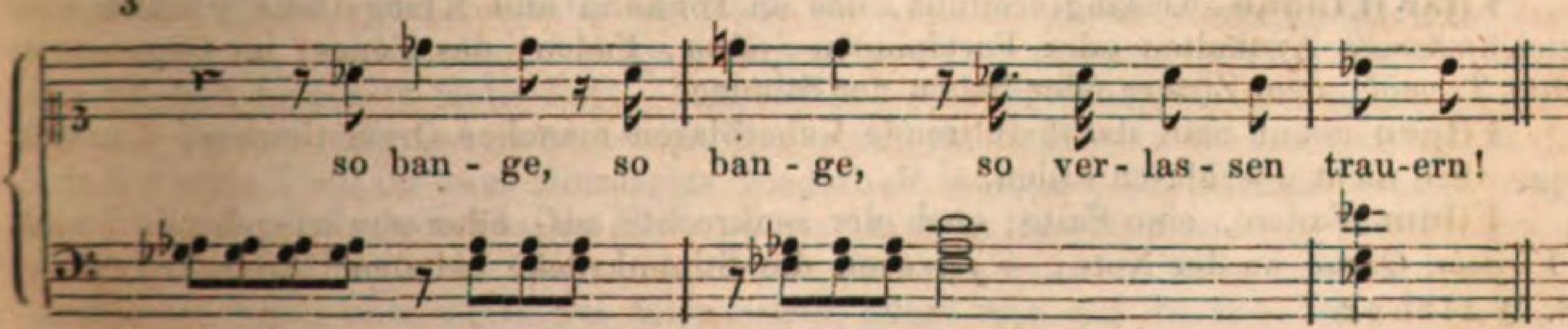
Wechselnoten mit den nachschlagenden harmonischen Noten untermischt angewendet, Beisp. 2.

2



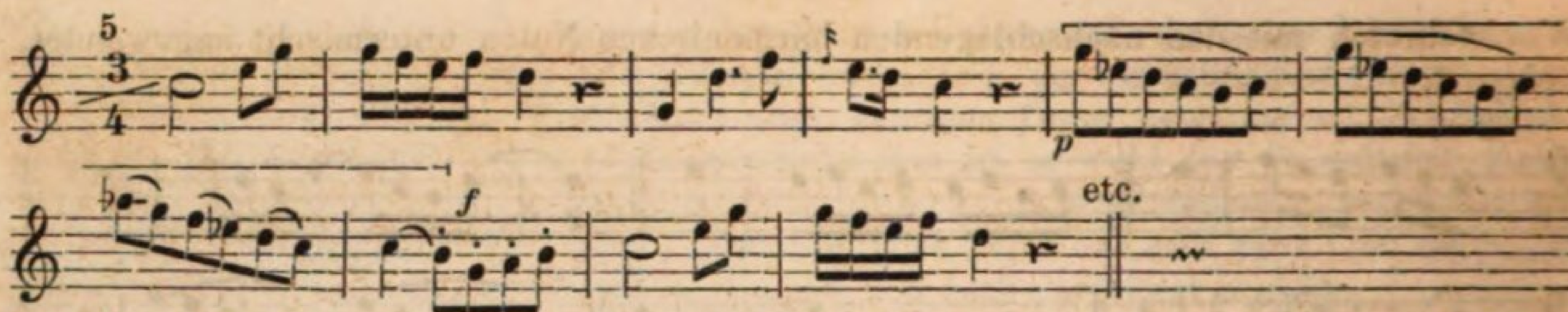
Solcher Arten Figuren sind für jede Hauptnote und jedes Intervall, um welches die Hauptnoten von einander entfernt sind, so viele möglich, als Auflösungen einer Note in kleinere Gliedtheile der verschiedenen Ordnungen und melodische Progressionen von einer Note zur anderen. Gewisse dieser Figuren hat man als feststehende Verzierungen unter dem Namen Setz- oder Spielmanieren (s. Manieren) angenommen, in neuerer Zeit aber ihren, namentlich im vorigen Jahrhundert sehr häufigen Gebrauch etwas beschränkt. Meist haben sie in der Hauptmelodie des Tonstückes ihre Stelle, wobei zu bemerken, dass die Einheit und der Fluss des Gesanges zu häufige Anwendung ungleichartiger Gattungen derselben nicht gestatten, weil die Melodie sonst holprig, überladen und unverständlich wird. Auch in den Mittel- und Unterstimmen können sie, mit Geschmack verwendet, gute Wirkung machen. Gegenwärtig aber sind die Manieren, wie gesagt, auf sehr wenige reducirt, und wenn wir von einem Satze in figurirter Schreibart sprechen, denken wir auch garnicht an eine nur mit Spielmanieren, Schwärmern, Rauschern u dergl. Nebendingen mehr ausstaffirte Melodie, sondern an Fortschreitungen der Stimmen in ähnlichen Figuren und Progressionen, wie begleitende und contrapunktirende Stimmen, die in laufenden oder rhythmisch gegliederten Fortschreitungen eine characteristisch bewegte Grundlage der Hauptstimme bilden; oder an einen durch lebhafte melodische Bewegung in mancherlei rhythmischer Gestaltung noch ausdrucksvoller gemachten Gesang, entweder nur der Hauptstimme oder aller an dem Tonstücke betheiligten Stimmen. Im letzten Falle figuriren dann die Stimmen möglichst in verschiedenen Bewegungen, wodurch jede ihren besonderen Character erhält; die verschiedenen Rhythmen gleichen sich dann aus und es entsteht (wie meist bei den Fugen) eine metrisch einheitliche Gesammtbewegung; oder es laufen auch mehrere Stimmen in gleichmässiger Bewegung mit und gegen einander. Die Regeln, wonach man sich zu richten hat, sind die des Contrapunktes, der melodisch selbständigen und sangbaren Stimmführung. Vor allem studire man fleissig Bach und Händel, um das richtige Wesen der Figuration zu begreifen, und das Urtheil moderner Theoretiker, dass der figurirte Stil nicht mehr zeitgemäss sei, für eine aller Begründung ermangelnde Redensart zu erkennen. —— II. Gleichbedeutend mit Redefigur, für eine besondere Form des Ausdruckes. So ist z. B. der Satz Beisp. 3 aus Graun's Tod Jesu eine bekräftigende Wiederholung; Beisp. 4 eine Steigerung; Beisp. 5 eine Parenthese.

3



4





Eine Classification und nähere Beschreibung dieser den Redefiguren analogen Ausdrucksformen, die zwar der Sache nach in der Musik sehr gebräuchlich, wennauch die in der Redekunst gewöhnlichen Benennungen nicht gerade allgemein üblich sind, findet man in der Einleitung zu Forkel's Allgem. Gesch. der Musik I. 53. —— *C.* Allgemeine Benennung der in der Notation gebräuchlichen Zeichen, als (insbesondere) der Noten, aber auch der Pausen, Schlüssel, Taktzeichen etc.

Figuralgesang, Figuralmusik, s. Mensuralgesang.

Figure mute (stumme Figur), eine Pause.

Figurirter Choral. Eine contrapunktische, in allen oder einzelnen Stimmen melodisch bewegte (figurirte) Ausgestaltung des Chorales, sowohl für Gesang mit oder ohne Orchester als auch ganz besonders für Orgel. Die einfachste Art wird wohl von geschickten Organisten zur Begleitung des Gemeindegesanges angewendet und besteht in freien Bewegungen der Mittelstimmen und des Basses mittels durchgehender Noten, Vorhalte etc. zu der in der Ober- oder einer Mittelstimme liegenden oder auch wohl im Pedal genommenen Choralmelodie. Der figurirte Choral höherer Art hat aber seinen Zweck in sich selbst, ist selbständiges Kunstwerk und kommt für Gesang und Instrumente in grösseren Tonwerken vor oder wird, für Orgel gesetzt, als einzelnes Tonstück entweder zum Concertvortrage oder als Präludium beim Gottesdienst gebraucht. Tüchtige Organisten pflegen eine kunstvoll contrapunktirende Behandlung derjenigen Choralmelodie, welche nachher von der Gemeinde gesungen werden soll, dem Gemeindegesange selbst vorauszusenden, daher dieser figurirte Orgelchoral auch Choralvorspiel genannt wird. Seb. Bach, der grösste Meister im figurirten Choral, hat diesen auf sehr mannigfaltige Weise behandelt. Entweder liegt die Melodie als *Cantus firmus* in einer der vier Stimmen und die anderen contrapunktiren dagegen, meist mit einer festgehaltenen thematischen Figur; oder zwei Stimmen führen die Melodie im Canon, die anderen contrapunktiren thematisch dagegen oder sind freie Füllstimmen; oder eine Stimme trägt die Melodie vor und zwei andere machen einen Canon dazu (letztere beide Arten sind Choralcanons). Häufig wird auch die Choralmelodie selbst, als Thema, meist melodisch und rhythmisch bereichert, mit fugenartigen Einsätzen und Imitationen von allen Stimmen verarbeitet (fugirter Choral); mitunter auch durchaus figurirt, gleichsam eine freie Melodie über den Choral als Grundlage. Bestimmt abgrenzen lässt sich ein eigentlicher Begriff der Choralfiguration nicht gut, denn er umfasst schliesslich jede Behandlung des Chorales mit bewegten Stimmen, die in ihrer Form durch die Verse der Melodie bedingt ist.

Figurirter Contrapunkt, ein Contrapunkt, dessen Noten kleiner sind als die des *Cantus firmus;* die verschiedenen Arten desselben s. Contrapunkt.

Figurirter Gesang, figurirter Stil, s. Figur; Stil.

Filar il tuono, Gesangterminus, das an Tonhöhe und Klangstärke vollkommen gleichmässige Aushalten oder Fortspinnen (*filum*, Faden) des Tones; im Gegensatze zum *Tremolo,* dem Zittern oder Beben der Stimme.

Filpen nennt man das fistulirende Ueberblasen mancher Orgelstimmen, die sich eigentlich nicht überblasen sollen.

Filum (Faden), eine Saite; auch der senkrechte auf- oder abwärtsgehende Strich (*Virgola*, *Queue*) an der Note; —*ferreum,* die Stimmkrücke bei den Orgelrohrwerken. S. Walther.

Finalcadenz. *a*) Der letzte Schluss in der Haupttonart am Ende eines Tonstückes, gemeinhin ein vollkommener Ganzschluss, zuweilen auch ein Halbschluss. S. Ganzschluss, Halbschluss, Tonschluss. — *b*) Die in Concerten von dem Vortragenden auf der gegen das Ende des Satzes hin gebräuchlichen Fermate eingelegte Fantasie. S. Concert und Fermate.

Finale, Schlusssatz. 1) In cyclischen (s. daselbst) Instrumentalwerken, als der Sonate, Symphonie, Partite, dem Concert u. a. m. Es kommt auf den Inhalt des Tonwerkes an, welchen Character dieser letzte Satz haben soll; in der älteren Haydn'schen Sonate und Symphonie ist er meist ein leicht bewegtes Tonstück von lebhafter und heiterer Art, welches alle tieferen und ernsteren Gemüthsbewegungen der vorangehenden Sätze beruhigt und eine befriedigende Lösung herbeiführt. Die Ausarbeitung entspricht denn auch gemeinhin solchem Inhalte, ist leicht hinfliessend und weniger kunstvoll. Doch kommen auch bereits bei Haydn wie auch bei Mozart Schlusssätze vor, aus deren Haltung die Einsicht, dass nicht ein jeder Gedankengang auf eine nur angenehme oder heiter spielende Art zu lösen ist, deutlich hervorleuchtet. Bei Beethoven sind die kurz abfertigenden Schlusssätze ganz verschwunden, das Finale ist immer bedeutend und vollkommen ausgestaltet, entweder durch Lebhaftigkeit, Scherz und heitere Anmuth die in den vorangegangenen Sätzen ausgedrückte ähnliche Stimmung noch steigernd und abschliessend, auch etwaige Conflicte ausgleichend; oder den gewaltigen Gipfelpunkt eines grossen und ernsten Ideenganges und einer dementsprechenden Tonbewegung bildend, wie beispielsweise in der C moll Symphonie. Die gewöhnliche Finalform der Sonate etc. ist das (moderne) Rondo (Sonate I 4), welches in seiner Durchbildung wesentlich des einen, ganz besonders darin vorherrschenden Hauptgedankens, das ganze Werk zu einem um so einheitlicheren Abschlusse bringt; zuweilen, wenn eine sehr würdevolle und nachdrückliche Breite des letzten Satzes erforderlich, wird auch die Sonatenform mit erstem und zweitem Thema, Wiederholung des ersten Theiles und auch angehängtem Schlusse aus einem eigenen Motive angewendet. In Concerten ist das Finale gewöhnlich feurig und brillant, mit reichem und glänzendem Passagenwerk ausgestattet, um auch die technischen Eigenschaften des Instrumentes abschliessend in ein helles Licht zu stellen. — 2) Im musikalischen Drama, eine Folge zusammenhängender Scenen von verschiedener Ton- und Taktbewegung am Schlusse der Acte. Die Empfindung und Handlung im dramatischen Finale soll nicht stehen bleiben, sondern fortrücken, damit die Spannung und das Interesse daran ununterbrochen erhalten und gesteigert werde. Grosse Arien, welche den Gang der Handlung durch einen umständlichen Empfindungsausdruck des Einzelnen aufhalten, sollen daher im Finale nicht vorkommen. Es enthält immer bedeutende Momente, entweder Verwickelungen oder Entwickelungen der Handlung, daher dem Dichter und Tonsetzer Gelegenheit gegeben ist, die mannigfaltigsten Empfindungen der verschiedenen Personen in aufeinanderfolgenden Solo- und Ensemblesätzen darzustellen und Conflicte herbei- oder zur Lösung zu führen. Ist ihm hiermit eine höchst schwierige Aufgabe gestellt, welche sowohl umfassende Kenntniss der dramatischen Gesetze als auch völlig freie Beherrschung der tonlichen Ausdrucksmittel fordert, so ist die Lösung derselben doch ebenso interessant als dankbar. S. Oper. — 3) *La finale* nennen die Franzosen die Tonika eines Tonstückes, weil auf derselben der letzte Schluss gemacht wird, vorausgesetzt dass es ein Ganzschluss ist; beim Halbschlusse, womit ein Tonsatz ebenfalls endigen kann, cadenzirt der Bass bekanntlich nicht auf der Tonika, sondern auf der Dominant. S. Ganzschluss; Halbschluss.

Finalis. 1) *Accentus*, s. Accentus ecclesiasticus. — 2) *Tonus*, der Endton des Stückes, die Tonika. In den Kirchentönen hatten der authentische Haupt- und sein plagalischer Nebenton denselben Finalton, s. Tonart II.

Fine (Ende), wird mitunter ans Ende eines aus mehreren Sätzen bestehenden Tonwerkes gesetzt und hat dann keinen weiteren Zweck als anzuzeigen, dass das Werk nun aus ist und kein Satz mehr folgt. Eine besondere Bedeutung hat es in Arien und anderen Tonsätzen, die aus einem ersten Theile und einem Mittelsatze bestehen und in denen der erste Theil bis zum Mittelsatze wiederholt werden soll. Alsdann schreibt man an das Ende des ersten Theiles *Fine*, oder setzt statt des Wortes auch das Zeichen 𝄐 oder 𝄐, wodurch also der Schluss des ersten Theiles als der wirkliche Schluss des Satzes bezeichnet wird. Am Ende des Mittelsatzes pflegt man auf die Repetition des ersten Theiles durch die Worte *da capo sin al fine* (oder *sin al* 𝄐) aufmerksam zu machen.

Fingersatz, s. Applicatur.

Fioretta, *Fioritura*, die Ausschmückung eines Gesanges durch Auflösung melodischer Hauptnoten in eine grössere oder geringere Anzahl an Gesammtwerth ihnen gleichgeltender kleinerer Noten. S. Figur *a*. — *Canto fiorito, Contrappunto fiorito,*

ein mit solchen Diminutionen ausgeschmückter Gesang oder Contrapunkt. Ebenso *Cadenza fiorita* etc.

Fiottole, ein Schifferlied, Barcarole.

Fis, Silbenname des siebenten diatonisch-chromatischen Tones, der durch ein ♯ um einen halben Ton erhöhten vierten Tonstufe unseres von *C* als Grundton aus gerechneten Tonsystems. Zum *C* steht das *f*♯ im Verhältniss einer übermässigen Quart (45 : 32), zum *D* im Verhältniss der grossen Terz (5 : 4), und mit *H* bildet es eine vollkommene Quint im Verhältniss 3 : 2. Auf gleichschwebend temperirten Tasteninstrumenten fällt *f*♯ mit der um einen halben Ton erniedrigten fünften Stufe von *C* (*g*♭) auf ein- und derselben Taste zusammen und hat ebenfalls als kleine Terz von *e*♭ und reine Quint von *c*♭ zu dienen. Ueber die Temperatur der Töne s. den gleichn. Art.

Fis dur, die auf dem Tone *F*♯ als Grundton errichtete Durtonart; im von *C* aufsteigenden Quintencirkel die siebente Tonart. Um die Stufenfolge ihrer Tonleiter in Betreff der ganzen und halben Töne der harten Tonart entsprechend herzustellen, müssen die Töne *c g d a* und *e* jeder durch ein ♯ um einen halben Ton erhöht, in *c*♯ *g*♯ *d*♯ *a*♯ und *e*♯ verwandelt werden. Demnach wird die F♯dur Tonart mit sechs Kreuzen am Schlüssel notirt, ihre Scala heisst *F*♯ *G*♯ *A*♯ *H C*♯ *D*♯ *E*♯.

Fisfis oder **Fisis**, Silbenname desjenigen Tones, der als zweimalige Erhöhung des Tones *f* um je einen halben Ton (also als nochmalige Erhöhung des bereits aus *f* erhöhten *f*♯ um einen zweiten halben Ton) erscheint und als reine Quint von *h*♯ und Leitton von *g*♯ dient. Angezeigt wird die zweifache Erhöhung durch ein Doppelkreuz (×). Auf gleichschwebend temperirten Tasteninstrumenten fallen *f*× und *g* auf ein- und derselben Taste zusammen.

Fis moll, die auf dem Tone *F*♯ als Grundton errichtete moderne Molltonart. Damit ihre Scala der Stufenfolge der weichen Tonart entspreche, müssen die Töne *c* und *g* um einen halben Ton erhöht, in *c*♯ und *g*♯ verwandelt, und dasselbe Verfahren auch auf den Ton *e* angewendet werden, wenn er als grosse Septime oder Leitton zu dienen hat. Als Mollparallele von A dur erscheint F♯moll mit drei Kreuzen am Schlüssel, die Scala heisst *F*♯ *G*♯ *A H C*♯ *D E F*♯.

Fistel, s. Falset.

Fistula, Pfeife (eigentlich Wasserröhre, dann übertragen auf Rohrstengel, hohles Schilfrohr); — *helvetica*, Schweizerpfeife, Querpfeife (s. daselbst); — *organica*, Orgelpfeife; — *Panos*, Panspfeife, Syrinx; — *pastoritia*, Hirtenpfeife; — *pileata*, gedeckte, in der Orgel; — *Fischietto*, Pfeifchen.

Fistuliren, bei der männlichen Stimme, das Singen und Sprechen durch die Fistel oder überhaupt mit einer sehr dünnen und hohen anstatt mit der normalen männlichen Stimme. Bei Orgelpfeifen das Ueberspringen des Tones in die Ueberblasung, auch Filpen genannt.

Flachflöte. Offene Flötenstimme der Orgel, zu 2, 4 und 8 Fuss, mit weitem Aufschnitte, breiten Labien und nach oben etwas convergirendem Corpus.

Flageolet. 1) Ein auf besondere Art zur Ansprache kommendes hohes Register der Saiteninstrumente mit Griffbrett, als solches auch *Flautino*, Flaschinet, *Suoni armonichi*, *Sons harmoniques*, Harmonikatöne genannt. *a*) Natürliches Flageolet. Bekanntlich zerlegt sich eine klingende Saite, während sie ihrer ganzen Länge nach schwingend den Grundton erzeugt, zugleich in mehrere durch Ruhepunkte (Schwingungsknoten) von einander getrennte und wie eigene Saiten für sich schwingende Theile, deren Töne zugleich mit dem Grundtone der Saite als dessen Obertöne erscheinen. Die Reihe derselben ist unter Klang I B, 2 *b* angegeben. Diese Obertöne lassen sich an einer Saite jeder einzeln für sich hervorrufen, wenn man dieselbe auf den Schwingungsknoten mit einem Finger nicht fest an das Griffbrett (wie bei der gewöhnlichen Tonbestimmung) andrückt, sondern so leise berührt, dass dieser Berührung ungeachtet die Schwingungen über die ganze Saite sich ausbreiten können. Durch die Berührung, welche im Verhältniss der Obertöne, auf dem Mittelpunkt, einem Drittel, Viertel etc. der Saite geschehen kann, theilt sich letztere in ebensoviele, in 2, 3, 4 etc. einander ganz gleiche Theile, die durch Schwingungsknoten von einander getrennt sind und jeder für sich nach entgegengesetzter Richtung schwingen. Wird also die Saite z. B. in einem Drittel ihrer Länge berührt, so zerlegt sich der übrige doppelt so grosse Theil von selbst in zwei Drittheile, indem, durch

das erste Drittel bestimmt, in seinem Mittelpunkte ein Schwingungsknoten sich bildet. Der Ton, den die Saite nun angiebt, ist der durch ein Drittel ihrer Länge entstehende, also die obere Duodecime, und erscheint dreimal zugleich, an allen drei Dritteln der Saite. Einander gleich gross müssen die Theile, in welche die Saite sich zerlegt, jederzeit sein, denn nur gleiche Theile können gleichzeitig schwingen. Berührt man daher die Saite so, dass am einen Ende zwei und am anderen drei Fünftel entstehen, in welchem Falle also der kleinere Theil in dem grösseren ein- und ein halb mal enthalten ist, so zerlegt sie sich von selbst in fünf Theile, indem der Mehrbetrag von einem Fünftel des grösseren (drei Fünftel enthaltenden) Theiles die Schwingungsart der ganzen Saite bestimmt, und der erscheinende Ton ist der einem Fünftel derselben zukommende. Die Erregung der Schwingungen mittels des Bogens oder schnellenden Fingers darf nicht auf einem Schwingungsknoten, sondern muss ausserhalb eines solchen, also an einem zwischen zwei Schwingungsknoten befindlichen Punkte geschehen. Die auf solche Art hervorgerufenen Töne der Saiten sind die Flageolettöne; die Gründe für ihren sanften, dabei aber pfeifenden und flötenartig vollen und runden Klang, wodurch sie von den auf gewöhnliche Weise (bei festem Fingeraufsatze) erzeugten wesentlich sich unterscheiden, beruhen wahrscheinlich darin, dass sie ganz oder doch beinahe frei sind von allen harmonischen Beitönen; ausserdem aber ein und derselbe Ton, von jedem der Saitentheile für sich erzeugt, sovielmal vervielfacht erscheint, als die Anzahl der schwingenden Theile, in welche die Saite sich zerlegt, ausmacht (bei angenommen 6 Theilen also sechsmal). Die mit festem Fingeraufsatze oder an leeren Saiten erzeugten Töne sind, wahrscheinlich der Hauptsache nach aus Gründen der Beimischung einer ganzen Reihe von Obertönen, beiweitem rauher als das Flageolet, aber auch beiweitem sonorer, markiger und ausdrucksfähiger, während das Flageolet eigentlich nur ein kaltes ausdrucksloses Geflöte oder Gepfeife ist. — Es giebt aber eine Saite, wenn ihr Grundton unverändert bleibt, nur die in den Verhältnissen der natürlichen Tonreihe erscheinenden sogenannten natürlichen Flageolet- oder Obertöne, keine anderen; an der *G*-Saite der Violine erhält man daher nur die Töne g_1 d_2 g_2 etc., an der *A*-Saite die Oberreihe von *A*. Je vielfacher die einen Flageoletton erzeugende Unterabtheilung, folglich je zusammengesetzter sein Verhältniss zum Grundtone, desto schwerer wird es ihn herauszubringen. Auf der Violine wird es daher nicht gut möglich, über die vier ersten Obertöne (die leicht zu haben sind) hinaufzusteigen, auf Instrumenten mit längeren Saiten schon eher. —— *b*) Künstliches Flageolet. Um nun für den practischen Gebrauch der Saite noch andere, ausserhalb ihrer natürlichen Oberreihe liegende Flageolettöne abzugewinnen, grenzt man mittels eines fest aufgesetzten Fingers einen Theil von der Saite ab, verändert somit ihren Grundton und erhält dadurch andere Theilungsverhältnisse, die man an dem übrigbleibenden Stücke durch leichtes Berühren mit einem anderen Finger (ganz in der vorhin beschriebenen Art des natürlichen Flageolets) als die Hälfte, ein Drittel, Viertel etc. desselben bestimmt. Auf diese Weise kann man an jeder Saite die ganze Scala im künstlichen Flageolet herausbringen, indem man ihren Grundton stets durch Verschieben des fest aufgesetzten Fingers verändert und den das Flageolet bestimmenden Finger mit fortrückt. — Uebrigens muss jeder Ton im Flageolet sehr rein gegriffen werden, sonst spricht er nicht an, der Bogen ist mit einem gleichmässigen und dabei scharfen Zuge zu führen. Auf dem Violoncello kommt es am besten, weil die Saiten lang und dabei nicht gar zu schwer sind; deshalb macht man auch auf diesem Instrumente wie auch ganz besonders auf der Violine [1]) am meisten Gebrauch davon. Doch nur im Solovortrage, und auch hier hat es nur sehr unbedeutenden Kunstwerth, so interessant in physikalischer Hinsicht es auch ist. Für das Studium ist es nützlich in Betreff des genauen Reingreifens der Töne und des scharfen bestimmten Bogenstriches. Uebrigens spricht es auch auf dem Contrabass und der Bratsche sehr gut an. —— 2) Eine kleine Art *Flûte à bec* (Schnabelflöte), die noch gegenwärtig sich erhalten hat, auch *Flautino* oder *Flauto piccolo* genannt, verbessert von Bainbridge zu London 1802. Desgleichen ein zu derselben Instrumentengattung gehörendes kleines, gewöhnlich aus Elfenbein gefertigtes Pfeifchen, dessen man sich bedient, um Vögeln eine Melodie pfeifen zu lehren. —— 3) In der Orgel ein kleines Flötenwerk zu 2 und 1 Fuss.

1) Domenico Ferrari, ein Schüler des Tartini, verwendete es bereits im Vortrage; in neuester Zeit ist das Flageoletspiel durch Paganini wesentlich ausgebildet und verbreitet.

Flaschinet, s. Flageolet.

Flattergrob, alte Benennung des grossen *C* (Grundtones) der Trompete (s. daselbst). Die Grundtöne aller engmensurirten Blechinstrumente sind nur sehr schwierig zum Ansprechen zu bringen und, wenn dieses auch etwa gelingt, geneigt in die Octav überzuspringen, unstät und flatternd, daher sie von den älteren Trompetern und Hornisten den Namen Flattertöne erhielten.

Flautando, Vortragsbez., flötend, flötenartig. Eine ziemlich seltene Stricharť auf Bogeninstrumenten, wodurch der Klang der Flöte nachgeahmt werden soll. Die Saite wird viel weiter entfernt vom Stege als gewöhnlich, nahe am Griffbrette oder, wenn das Instrument ein langes Griffbrett hat, über dem unteren Ende des letzteren angespielt.

Flautino, sowohl das Flageolet auf Streichinstrumenten, als auch die kleine *Flûte à bec*, s. Flageolet 1 und 2.

Flauto, die Flöte, und zwar in den Musikwerken bis Mitte des 18. Jahrh. stets die *Flûte à bec* (s. daselbst) bedeutend; unsere Querflöte heisst *Traversa* oder *Flauto traverso*.

Flauto dolce, *Flûte douce*, s. Flûte à bec A; in der Orgel ebendaselbst B.

Flautone, s. Flötenbass, Flûte à bec.

Flauto piccolo, Octavflöte, s. Flöte 2 *d*; Flûte à bec A 8.

Flauto traverso, *allemande*, die Querflöte, s. Flöte.

Fleurtis, *Floridus*, der *Contrappunto fiorito* oder verzierte Contrapunkt. Im Mittelalter bei den Franzosen auch eine Art *Contrappunto alla mente* oder *Falso bordone*, s. die gleichn. Art.

Fliehender Tonschluss, seltenere Benennung des Trugschlusses.

Fliessend, eine der Anlage und Form des Kunstwerkes nothwendige ästhetische Eigenschaft. Sie besteht darin, dass die in demselben herrschende Empfindung natürlich organisch, ohne Sprünge, Stockungen, Störungen, scharfe Gegensätze und ohne Beimischung von Fremdartigem, dessen Zusammenhang mit dem Hauptinhalte erst mit Hülfe einer den Gang der in uns erweckten Empfindung unterbrechenden Reflexion erkannt werden muss, sich entwickelt, und dass Form und Ausdruck solcher Abrundung und einheitlichen Fortentwickelung des Inhaltes entsprechen. Insgemein verbindet man mit dem Begriffe des Fliessenden den des Leichten und Angenehmen, und es ist auch ganz richtig, dass an Kunstwerken, welche diese letzteren Eigenschaften besitzen, Mangel an klarem Flusse mehr in die Augen fällt als an solchen, deren Wesen Erhabenheit, Pathos, Leidenschaftlichkeit ist, und die unser Gefühl so stark erregen, dass es kleinere Unebenheiten in Anlage und Form nicht bemerkt. Nichtsdestoweniger muss auch in diesen letzteren die Gedankenfolge ungezwungen sein, und wenn entfernter liegende Modificationen der Hauptempfindung auftreten, die Verbindung derselben mit einander jederzeit auf solche Weise vermittelt werden, dass der Fluss des Gedankenganges nicht gewaltsam unterbrochen erscheint, sondern ein Zusammenhang stets erkennbar bleibt. Uebrigens können auch ganz plötzliche Hemmungen der Gefühlsbewegung, namentlich in Tonstücken von leidenschaftlichem Character, stattfinden, gleich als ob der Strom der Leidenschaft eine andere Bahn sich bräche; doch wird hierdurch, wenn ein Zusammenhang nur irgend sich herausfühlen lässt, der Fluss noch nicht nothwendigerweise unterbrochen, auch der Contrast stört ihn nicht, wenn er ein einheitlicher ist; wohl aber jede Art von Unterbrechung durch Dinge, die man als mit dem Grundgedanken nicht im Zusammenhange stehend empfindet. Mangel an Fluss in der Form zeugt von Ungeschicktheit in der Anlage, Fortspinnung der Gedanken und Behandlung der Ausdrucksmittel. Ist übrigens auch das Fliessende, als Beweis natürlicher unbeirrter Empfindung und geschickter Darstellung, eine nicht nur angenehme sondern durchaus nothwendige Eigenschaft des Kunstwerkes, so bestimmt es allein doch noch lange nicht den Werth desselben; ein Tonwerk kann vollkommen glatt und leicht dahinfliessen und wird demungeachtet doch nur sehr geringes Interesse erwecken, wenn sein Inhalt schwach und unbedeutend ist, während man weit eher einem sonst gehaltvollen Werke einen oder den andern kleinen Verstoss gegen Fluss und Abrundung verzeiht.

F-Löcher. Die Schalllöcher in der Decke der Geigeninstrumente, so benannt von ihrer Aehnlichkeit mit dem kleinen *f* der lateinischen Cursivschrift. Ihr Zweck ist Her-

stellung einer Verbindung zwischen der äusseren und der im Resonanzkörper des Instrumentes befindlichen Luft. S. Geige B *d*; C.

Flödel, s. Eingelegt *b*.

Flöte, *Flauto*, *Flûte*, *Flauto traverso*, *Flûte traversière*, Querflöte. Bekanntes Holzblasinstrument, in mehreren Arten vorkommend. 1) Die gewöhnliche Flöte, in *C* stehend, mit einem Umfange von drei vollen Octaven, nämlich von c_1 bis c_4 mit allen chromatischen Intervallen; die beiden höchsten Töne h_3 und c_4 sind aber ziemlich schwer zu nehmen, hart von Klang und sprechen nicht leise an, auch b_3 ist nicht völlig sicher, daher man im Orchester besser a_3 nicht überschreitet. Die Theile der Flöte sind Röhre, Pfropfschraube, Tonlöcher und Klappen. Die Röhre ist oben verschlossen, unten offen, von runder nach unten etwas verjüngt zulaufender Bohrung. Enge Bohrung (vorzugsweise in Frankreich gebräuchlich) begünstigt die Ansprache der höheren Töne, aber auf Kosten der tieferen; weite hingegen hat eine gute klangvolle Tiefe zur Folge. Das Material, woraus Flöten gearbeitet werden, ist sehr verschieden; Buchsbaum, besonders früher am meisten in Gebrauch, soll vorzugsweise einen sanften, Königsholz und mehr noch Elfenbein und Krystall, sowie das gegenwärtig meistentheils verwendete Ebenholz einen helleren und durchdringenderen, hartgezogenes Messing und Silber aber einen allem anderen Material an Schönheit überlegenen Klang bewirken. Die Röhre ist aus vier Stücken [1]), die auseinandergelegt werden können, dem Kopfstücke, zwei Mittelstücken und dem Fusse, zusammengezapft. Im Kopfstücke befindet sich das Mundloch, aber an der Seite, daher die Flöte beim Blasen nicht wie die veraltete *Flûte à bec* oder die Clarinette geradeaus, sondern quer an den Mund gehalten wird. Das Mundloch ist ganz einfach ausgeschnitten und kommt von verschiedener Form vor, doch ist die eirunde von Mittelgrösse für Ansatz und leichte Ansprache der Töne die vortheilhafteste; die Lippen haben die dem Klange günstigste Haltung, wenn sie das Mundloch höchstens halb bedecken. Oberhalb des Mundloches befindet sich in der Röhre ein Pfropf, der mittels einer Schraube (Pfropfschraube) weiter in die Röhre hinein und weiter zurück bewegt werden kann und zur Regulirung der Stimmung dient. Auch im Fusse hatte man zu ähnlichem Zwecke eine bewegliche kleine Röhre, das Register genannt, die beim Wechsel der Mittelstücke (s. Anm. 1) weiter heraus- oder hineingeschoben werden konnte. Zuweilen hat das Kopfstück einen Auszug, um die Stimmung etwas vertiefen zu können, doch macht man nicht gerne Gebrauch davon, weil die Reinheit der Tonleiter darunter leidet. Die Anzahl der offenen Tonlöcher beläuft sich gegenwärtig auf sieben, drei im unteren Mittelstücke für die drei mittleren Finger der rechten, drei im oberen Mittelstücke für dieselben Finger der linken, und eins unterhalb dieses Mittelstückes für den Daumen der nämlichen Hand. Die Anzahl der Klappen ist verschieden. Die ältere *D*-Flöte (mit d_1 als tiefstem Tone, ohne *C*-Fuss) hatte nur eine einzige Klappe für $d_1^\sharp$; ihre sechs Tonlöcher gaben von unten an der Reihe nach die D dur Tonleiter, andere Intervalle wurden durch besondere Griffe (Gabelgriffe, ein Tonloch und eine Klappe müssen durch denselben Finger bedient werden) erzeugt und der Ton, wo es Noth that, durch etwas stärkeres Blasen ein wenig höher getrieben, oder durch mehre Deckung des Mundloches mit den Lippen etwas tiefer gemacht. Quantz brachte 1726 noch eine zweite Klappe für $e_1^\flat$ an, wodurch das Instrument auch für die Beetonarten brauchbar wurde. Jetzt sind auch für die chromatischen Töne Seitenlöcher mit Klappen vorhanden (die Zahl derselben ist bis auf fünfzehn gestiegen), wodurch nun manche stumpfe Töne in der tieferen Octav mehr Schärfe, überhaupt alle chromatischen Töne mehr Stärke und die ihnen früher mangelnde gleichmässige Reinheit gewonnen haben. Bei Prätorius um 1619 findet sich die Querflöte durch nichts als ihren eine Octav tieferen Umfang von der alten Schweizerpfeife verschieden, von da an aber muss sie angefangen haben sich zu vervollkommnen, unter Lully trat sie bereits ins Orchester. Nach Quantz' Angabe ist die erste Verbesserung in Frankreich, und zwar vermuthlich nicht sehr lange nach Umbildung der Schalmey zur Oboe und des Pommer zum Fagott, vor sich gegangen.

1) Im 17. Jahrh. wurde die Flöte noch aus einem einzigen Stücke gebohrt; späterhin theilte man sie in drei Stücke (Kopfstück, ein Mittelstück mit allen sechs Tonlöchern, und Fuss). Endlich wurde auch das Mittelstück noch einmal getheilt, sowohl um das Verwerfen des Holzes zu verhüten als auch um das obere Stück mit den drei Tonlöchern für die linke Hand wegen Verschiedenheit der Stimmung in verschiedener Grösse einrichten und einsetzen zu können.

Auch die $d\sharp$-Klappe ist eine französische Erfindung. Um 1700 kam die Flöte nach Deutschland und machte bereits während der ersten Hälfte des 18. Jahrh. wesentliche Fortschritte; um 1770 liess Tromlitz ihr erhebliche Verbesserungen zu Theil werden[2]), ihre gegenwärtige Vollkommenheit aber hat sie dem neuen Klappensystem von Th. Böhm (1832) zu verdanken. Neuerdings hat man hie und da der *C*-Flöte auch noch das kleine *h* und sogar *a* und *g* hinzugefügt, doch ohne dadurch auch wirklich gewonnen zu haben, denn diese Töne sind von anderem Klangcharacter und ohnedies nicht viel werth. — Die grosse Beweglichkeit und Spielgeläufigkeit der Flöte ist bekannt; Triller sind vom tiefsten $d\flat$ bis zur höchsten Höhe ausführbar, sehr schnelle diatonische und chromatische Passagen, Arpeggien, weite Sprünge (wenngleich nicht alle), sowohl *legato* wie auch *staccato*, ohne Schwierigkeit möglich. Das *staccato* wird in langsamer Bewegung durch einen einfachen Zungenstoss für jeden Ton (einfache Zunge) und in schnellerer durch einen doppelten (Doppelzunge) hervorgebracht. Die Doppelzunge ist sehr gut geeignet für rasches vielfaches Wiederholen desselben Tones und für sehr schnelle Läufe, hat ausnehmende Deutlichkeit, ist aber schwierig und macht den Ton leicht dünn und spitzig. — Die Tonarten bis mit vier Kreuzen sind hinsichts der Applicatur am leichtesten, danach kommen die mit einem und zwei Been. Neue Instrumente soll man nicht Anfängern zum Ausblasen übergeben, denn selten ist ihre Stimmung ganz rein und das Reguliren der etwa unreinen Töne durch verschiedene Arten des Blasens erfordert Kenntniss und Erfahrung. — In älteren Musikwerken bis gegen Mitte des 18. Jahrh. ist unter dem Namen *Flauto* übrigens nicht die Querflöte, sondern stets die mittels eines Schnabels intonirte *Flûte à bec* (Block- oder Plochflöte) zu verstehen, jene ist immer mit *Traversa* oder *Flauto traverso* bezeichnet. Bei Wirdung (1511) und Agricola (1528) heisst sie Schweitzerpfeiff, auch Querflöte, und kommt in 3 Arten vor: *a*) Discantflöte von d_1; *b*) Altflöte vom kleinen *g*; *c*) Bassflöte vom kleinen *d* durch 2 Octaven. Bei Prätorius, der die Querflöte von der Schweizerpfeife unterscheidet, sind (*Syntagma* II. 22) 3 Arten Querflöten (Bass vom kleinen *g*; Tenor und Alt von d_1 bis d_3 und darüber; Cant von a_1 bis g_3) und 2 Arten Schweizerpfeifen (d_2 bis a_3 und g_2 bis c_4) aufgeführt. Alle bestehen aus einem Stücke, haben 6 Tonlöcher, aber weder Klappen noch Fuss. Bei den Franzosen, welche die kleine Querpfeife von den Schweizern kennen lernten, hiessen sie allesammt *Flûtes allemandes*. —— 2) Nebenarten der Flöte sind ausser der schon erwähnten älteren *D*-Flöte: *a*) Die Terzflöte (*F*-Flöte), eine kleine Terz höher als die *D*-Flöte, mit einem Umfange von f_1 chromatisch bis c_4 und d_4; *b*) die ***Flûte d'amour***, um eine Terz tiefer stehend; *c*) die Quartflöte, um eine Quart höher als die in *D*. In Concertorchestern ist unter den Nebenarten nur *d*) die kleine oder Octavflöte (*Octavino*, Pikkelflöte, *flauto piccolo*) gebräuchlich. Sie hat mit der *C*-Flöte gleichen Umfang, klingt aber eine Octav höher als diese und die Notirung; die tiefe Octav ist schwach und weit besser durch die gewöhnliche Flöte zu ersetzen, dagegen sind die beiden höchsten Töne h_4 und c_5 höchst grell und schneidend, daher besser vom Gebrauche auszuschliessen. Die gellende Klangschärfe der Octavflöte kann an geeigneten Stellen (bei Schilderungen ungemässigter wilder Leidenschaft, unheimlicher dämonischer Hergänge) von grossem Effect sein, wenn sie nicht, wie so häufig, zum blossen Spectakel gebraucht wird. *e*) Die kleine Nonenflöte ($E\flat$-Flöte) steht um einen halben Ton, und *f*) die kleine Decimenflöte um eine Terz höher als die Octavflöte. Die beiden letzteren, wie auch die Terz- und Quartflöte, kommen nur in Militairmusiken vor. —— 3) Flöte in der Orgel. Eine Labialstimme, 8 und 4 Fuss, von sanftem angenehmem Klange; kommt auch im Pedal vor (Flötenbass). Ist sie von besonderer Art, so wird dies durch ein Beiwort näher bestimmt (Hohlflöt, Sifflöt, Koppelflöt, Kützialflöt etc., s. die eigenen Artikel). *Flûte dupla*, Doppelflöte, Duiflöte. *Flûte à bec* oder *douce* (*Flötdö*), Nachahmung des gleichn. Blasinstrumentes, s. daselbst.

Flötenbass, Bassflöte, Gattung der veralteten Plockflöte, s. Flûte à bec. In der Orgel eine Pedalstimme von sanfter Intonation.

Flötenpfeifen, Flötenwerk in der Orgel, s. Orgel I E *α*.

Floridus, s. Fleurtis.

Flügel, Clavicymbel, ***Clavicymbalum***, ***Cembalo***, ***Clavecin***. Bekanntes Claviatur-Saiteninstrument von langgestreckter, vorne breiter und nach dem hinteren

2) So auch Gerh. Hoffmann zu Rastenberg, 1727; Joh. Tacet zu London, 1770.

Ende sich verjüngender Form, welche sich ergab, als man die tieferen Saiten auf die für einen kräftigen Klang erforderliche Länge brachte, und deren Aehnlichkeit mit dem Flügel eines Vogels den Namen Flügel [1]) veranlasst hat. Unser moderner, zu den Arten des Hammerclavieres oder Pianoforte gehörender Flügel ist im Art. Pianoforte beschrieben; hier handelt es sich nur um die ältere jetzt ganz ausser Gebrauch gekommene Gattung, deren Saiten auf eine andere, sowohl vom Hammerclaviere als Tangentenclavichorde abweichende Art intonirt wurden. Auf dem hinteren Ende der Tastenhebel nämlich befanden sich aufrecht stehende Hölzer, die Docken oder Springer, welche durch den Resonanzboden hindurch zwischen die Saiten reichten; in die Springer waren die sogenannten Zungen eingesetzt, die mittels eingeschobener Rabenkiele beim Niederschlagen der Tasten die Saiten durch Reissen oder Schnellen zum Klingen brachten. Von den Rabenkielen nannte man den Flügel auch Kiel- oder bekielten Flügel (*instrumentum pennatum*), das Geschäft des Einsetzens der Kiele in die Zungen der Springer, Bekielen. In neuerer Zeit hatte der Flügel gewöhnlich einen Umfang von fünf Octaven, von F_1 bis f_3 und war zwei-, drei- bis vierchörig (das nur einchörige, hinsichts der Klangerregungsart wennauch nicht hinsichts der Form mit dem Flügel übereinkommende Spinett ausgenommen), mit Messing- und Stahlsaiten bezogen. Der zweichörige war dem Tone nach achtfüssig, der dreichörige gewöhnlich zweimal acht- und einmal vierfüssig, nämlich eines der Saitenchöre stand im 4-Fusston, war ein sogenanntes Octävchen oder Spinett; der vierchörige hatte einen Chor im 16-Fusston; Prätorius beschreibt ein vierchöriges Clavicymbel (*Syntagma* II. 63), welches neben zwei achtfüssigen und einem vierfüssigen Chore eine Quint enthielt. Mittels verschiedener Züge konnten diese Chöre sowohl vereinigt als auch einzeln gespielt werden. Mitunter liess sich die Claviatur, zum Zwecke der Transposition, nach rechts und links verschieben, in welchem Falle dann oben und unten einige Chöre Saiten mehr sein mussten. Viele Flügel hatten zwei, manche sogar drei Claviere über einander, die auch gekoppelt werden konnten; war der Saitenbezug zweimal acht- und einmal vierfüssig, so enthielt das eine Clavier den einen achtfüssigen Chor, das andere den zweiten und die vierfüssige Octav. Bis gegen Ende des vorigen und noch zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts ist dieses Instrument nicht nur im Hause und Concerte, sondern auch und ganz besonders in den grossen Orchestern, theils zur Begleitung des Sängers beim Recitativ, theils und hauptsächlich aber auch zur Ausfüllung der Harmonie nach dem Generalbasse, in ausgedehntestem Gebrauche gewesen. Weil aber unter allen Arten von Claviatur-Saiteninstrumenten auf dem Flügel der Ton am wenigsten andauert, überdies auch keiner anderen Modification der Stärke und Schwäche als der, welche durch Abwechselung des Vortrages auf den verschiedenen Claviaturen sich ermöglichen lässt, zugänglich ist, erweist er sich als zum Vortrage cantabler getragener Sätze, sowie zu einem ausdrucksvollen und fein schattirten Spiele ungeeignet. Sein starker durchschlagender Klang aber machte ihn bei vollstimmiger Musik zur Ausfüllung sehr brauchbar, deshalb hat er auch in grossen Opernhäusern und bei zahlreich besetzten Orchestern in Oratorien und anderen grossen Musikaufführungen den Rang eines sehr nützlichen Orchesterinstrumentes so lange behauptet, bis er dem immer mehr sich vervollkommnenden Hammerclaviere etwa von 1780 an allmälig zu weichen anfing. Ueberdies begann auch mit Anfang dieses Jahrhunderts der Gebrauch von Clavieren im Orchester zur Begleitung nach dem Generalbasse nach und nach abzukommen. Bei schwächerer Besetzung der Stimmen war der Klang des Flügels, besonders an Stellen die mit sanftem Tone und Feinheit des Ausdruckes vorgetragen werden müssen, zu grell und hervorstechend, da er eben nur die vorhin erwähnte Modification der Stärke, welche durch Wechsel der Claviaturen sich erreichen liess, annehmen, einem im Einzelnen nüancirten Vortrage aber nicht sich anschliessen konnte. Die Begleitakkorde klangen abgerissen und gehackt, und diese Uebelstände, welche im modernen noch weit mehr schattirenden Vortrage allerdings noch beiweitem empfindlicher werden mussten als in der älteren Musik, verschafften dem wennauch anfangs zwar noch schwächeren, so doch schon wesentlich ausdrucksfähigeren Pianoforte den entschiedenen Sieg über den Flügel.

1) Neben diesem führte das Instrument in älterer Zeit, allerdings auch auf Grund einer Aehnlichkeit, den weniger schmeichelhaften Namen Schweinskopf, „weil es so spitzig wie ein wilder Schweinskopf fornen an zugeht", wie Prätorius (*Syntagma* II. 63) erklärt. Ferner auch Steertstück (Adlung, Anl. zur musikal. Gelahrtheit, S. 663).

Im Laufe der Zeit, namentlich des 18. Jahrh., hat man viele Versuche gemacht, ihn zu bereichern und mit allen möglichen Klangmannigfaltigkeiten und anderen Veränderungen auszustaffiren; doch waren es nichts weniger als Vervollkommnungen, sondern nicht selten sehr geschmacklose Spielereien. Dahin gehören das Anbringen von Flöten-, Trompeten- und Paukenregister, durch Piechbeck in England 1794 erfunden und auch bald in Deutschland beifällig aufgenommen; von mehreren Flötenregistern und Pianozug, durch Wagner in Schmiedefeld um 1764; einer Art Bebung durch Friederici in Gera um 1770. Der vom Pastor Procopius Diwisz zu Znaim in Mähren um 1730 verfertigte und *Denis d'Or* oder goldener Dyonis genannte Flügel hatte 790 Saïten, liess 130 Veränderungen zu und gestattete ausserdem noch dem Spieler nach Befinden einen electrischen Schlag zu appliciren. Joh. Chr. Fleischer zu Hamburg erbaute ein Clavierinstrument, Theorben-Flügel genannt, im 16-Fusston mit 5 Registern, die zwei tiefsten mit Darm-, die höheren mit Drathsaiten bezogen. Milchmayer in Mainz soll einen Flügel mit angeblich 250 Veränderungen in 3 Claviaturen hergestellt haben. Doch liessen alle diese auf Aeusserlichkeiten hinauslaufenden Experimente, welche übrigens auch in neuester Zeit wenigstens eine würdige Concurrenz durch Liszt's Riesenflügel erlebt haben, das eigentliche Wesen des Flügels unberührt, indem sie mit einer Verbesserung seines Anschlagsystemes und seiner Klangunvollkommenheiten garnichts zu thun hatten. Wichtiger waren daher einige Versuche, die in der That mehr die innere Einrichtung betrafen. So ersetzte Wiklef schon um 1740 die sehr gebrechlichen Rabenkiele in den Docken durch haltbarere Metallfedern; allerdings brachen diese auch, abgesehen von einem Zischen, welches sie beim Anschlage hören liessen; deshalb waren die Streifchen Ochsenhaut, welche Paskal Tasquin an Stelle derselben anwandte, vollkommener; sein darnach benanntes *Clavecin à peau de buffle* hatte drei Claviaturen, zwei mit Rabenkielen und eine mit Ochsenhaut, und soll dadurch eine sehr gut wirkende Abwechselung des Vortrages gestattet und ungemeinen Beifall gefunden haben. Zuletzt überzog noch Hopkinson in Paris um 1788 die Springer ganz oben mit Leder, doch ohne das alte Anschlagsystem zu ändern; Schmal und Spät in Regensburg sowie auch Oesterlein in Berlin folgten diesem Verfahren mit einigen Abweichungen und gaben ihren Instrumenten den Namen Tangentenflügel. — Die Flügelform an Saiteninstrumenten scheint zu Anfang des 16. Jahrh. aufgekommen zu sein, doch wurde der Name Flügel erst im 18. Jahrh. allgemein gebräuchlich, wenngleich er auch schon früher (bei Prätorius, *Syntagma* II. 63) sich findet. Seb. Wirdung giebt in seiner »Musica getutscht« 1511 die ersten Nachrichten von flügelförmigen Instrumenten, und zwar von Flügeln in liegender (Clavicymbeln) und in aufrechtstehender Form (Clavicytherien). In Martin Agricola, *Musica instrumentalis* 1529, ist die Abbildung eines Clavicytheriums zu finden. Nach und nach bildeten sich verschiedene, mehr oder weniger von einander abweichende Arten, welche Prätorius sämmtlich beschrieben und abgebildet hat. Es gehören dazu das Spinett (*Spinetta; Epinette;* in den Niederlanden Clavicymbel und, wie auch in England, Virginal; auch Symphonie und Instrument im besonderen), zwar nicht von flügelartiger, sondern von viereckiger Form, aber dem Anschlagsysteme nach zum Flügel gehörend, indem es gleichfalls bekielte Docken hatte. Das Clavicytherium (Clavierharfe, in neuerer Zeit auch Giraffe), dem Clavicymbel ganz ähnlich, nur mit in die Höhe gerichtetem Corpus und senkrechten Saiten, doch selbstverständlich wagerecht liegender Claviatur; an Klang einer Harfe oder Zither ähnlich. Das Claviorganum, ein mit Flötenwerk verbundenes Clavicymbel oder Clavichord. Das Arpichord, an welchem durch Messinghäckchen unter den Saiten, ein harfenirender Klang hervorgebracht wurde. Alle diese Arten, wozu noch das *Clavecin acoustique*, das *Clavecin électrique* sowie auch das *Clavicymbalum universale*, welches alle Kreuz- und Beehalbtöne ($C\sharp - D\flat$ etc.) durch die ganze Claviatur unterschieden hatte, gehören, sind in eigenen Artikeln noch etwas näher beschrieben.

Flügelharfe, s. Harfe (am Schlusse des Art.).

Flüstergallerie, ein krummer Gang, von dessen concaver Wand der Schall (ähnlich wie in Rotunden) so fortgetragen wird, dass auch ganz leise geflüsterte Worte noch in erheblicher Entfernung deutlich vernehmbar sind.

Flûte à bec (Schnabelflöte), *Flûte douce, Flauto dolce*, Block-, Plock- oder Plochflöte, bei den Engländern *Recordor* (Prätorius, *Syntagma* II. 33).

A. Ein veraltetes Holzblasinstrument mit sieben Tonlöchern für die Finger und auf der unteren Seite mit einem Tonloche für den Daumen. Aeltere Instrumente hatten das unterste Loch auf der vorderen Seite doppelt, doch nur zu dem Zwecke, dass man sowohl die rechte als linke Hand unten haben und doch das eine Loch bequem decken konnte; eines von beiden musste aber immer mit Wachs verklebt werden. Beim Blasen wurde die *Flûte à bec* nicht wie unsere Flöte quer an die Lippen, sondern wie die Oboe und Clarinette (oder unser Flageolet, welches eine Art *Flûte à bec* ist) gerade hinaus gehalten. Die Intonation derselben erfordert zwar viel Wind, doch keineswegs eine ähnlich genau bestimmte Haltung der Lippen (Ansatz) wie andere Blasinstrumente, sondern der Ton spricht schon an, wenn nur Luft in das Mundstück gebracht wird, weil dieses in seiner Höhlung einen Kern und Aufschnitt gleich einer Stimmpfeife hat; die Höhlung desselben ist jedoch abwärts verjüngt zulaufend gebohrt und das Aeussere abgedrechselt. Der Kern ist am oberen Ende eingesetzt und sammt der Rundung des Instrumentes ausgeschnitten, wodurch das Mundstück eine entfernte Aehnlichkeit mit einem Schnabel bekommt und Veranlassung zur Benennung *Flûte à bec* gegeben war; der Name *Flûte douce* oder *Flauto dolce* ist durch die stille und angenehme, einem sanften offenen Flötenregister der Orgel ähnliche Intonation motivirt. Mattheson sagt (I. Orchester 272), man könne ihrer »wegen der sanften und kriechenden Eigenschaft leicht überdrüssig werden«. Man findet drei Grössen aufgeführt: *a*) Discantflöte; ihr Umfang beträgt eine *Decima sexta*, nämlich vom eingestrichenen *f* chromatisch bis zum dreigestrichenen *f* oder *g*; weil ihr Ambitus mehr der Höhe als der Tiefe angehört, pflegte man sie im französischen Violinschlüssel zu notiren; *b*) Alt- oder Tenorflöte, von c_1—c_3, im *C*-Schlüssel auf der 1., 2. oder 3. Linie geschrieben; *c*) Bassflöte, eine Quint tiefer als die voranstehende Gattung, also mit *f* als tiefstem, f_2 als höchstem Ton und einer Röhre von etwa 3 Fuss Länge; im *F*-Schlüssel notirt, jedoch eine Octav höher klingend. — Den Namen Plockflöte führte das Instrument in älterer Zeit und war an Umfang beiweitem ausgedehnter und an Arten zahlreicher. Man hatte 8 verschiedene Grössen, welche ein Stimmwerk oder einen Akkord ausmachten, nämlich: 1) Gross-Bassflöte mit einem Ambitus von *F G* — c_1 d_1; 2) Bassflöte von *B c* — f_1 g_1; beide Arten waren mit einer Klappe versehen, mussten aber, zur Erleichterung des Anblasens, da sie ohnedies viel Wind kosteten, und damit auch die rechte Hand ungeachtet der Länge der Röhre die unteren Tonlöcher erreichen könne, durch eine Art Fagott-S intonirt werden; 3) Bassetflöte von *f g* — c_2 d_2, eine Octav höher als die Gross-Bassflöte, hatte aber keine Klappe; 4) Tenorflöte von c_1 d_1 — g_2 $a_2^{\flat}$; 5) Altflöte von g_1 a_1 — d_3 e_3, der oben erwähnten Discant-*Flûte à bec* hinsichts des Umfanges am nächsten kommend; 6), 7) und 8) zwei Discantflöten und ein »klein *Exilent*« (Octavflöte) standen um eine Quart, Quint und Octav höher als die Altflöte. — Kommt in den älteren Musikwerken bis gegen Mitte des 18. Jahrh. der Ausdruck *Flauto* vor, so ist darunter stets die *Flûte à bec*, nicht die Querflöte zu verstehen; diese hiess *Traversa* und wurde erst mit *Flauto* bezeichnet, als die *Flûte à bec* ausser Gebrauch gekommen war. Abbildg. s. La Borde, *Essai* I. 227; Prätorius, *Syntagma* II. Taf. IX. —— *B.* In der Orgel findet sich die *Flûte à bec* oder *Flûte douce* als ein meist aus Holz, mitunter auch aus Metall gearbeitetes Flötenregister im 8- und 4-Fusston, dessen Körper vom Kerne nach der Mündung verjüngt zuläuft und durch eine auf letztere schräg aufgesetzte Platte halb gedeckt ist. Die Blockflöte kommt als Orgelstimme gedeckt auch offen vor, zu 16-, 8-, 4- und 2-Fusston, und auch von verschiedenen Formen. Prätorius zeichnet eine 2-füssige wie eine Spitzflöte (*Syntagma* II. Taf. 37) und bemerkt (S. 135), dass von Etlichen auch das Gemshorn Blockflöte genannt würde, aber unrichtigerweise, indem sie an Klang verschieden sind, hingegen die Spitzflöte, welche oben weiter ist als das Gemshorn, eher mit der Blockflöte übereinkommt. Zuweilen wird die Blockflöte auch mit einem doppelt so langen Corpus als die natürliche Tongrösse fordert, daher auf Ueberblasung eingerichtet, gearbeitet. Vergl. Blochflöte.

Flûte allemande, s. Deutsche Flöte.

Flûte d'amour, s. Flöte 2 *b*.

Flûte douce, s. Flûte à bec; in der Orgel, s. daselbst B.

Flûte traversière, Querflöte, s. Flöte.

F moll, die Versetzung der Molltonart auf den Ton *F* als Grundton. Damit ihre

Stufenfolge und ihr Intervalleninhalt der Natur der weichen Tonart entsprechen, müssen die Töne *h*, *e*, *a* und *d* durch ein ♭ um einen halben Ton erniedrigt, in *b*, *e*♭, *a*♭ und *d*♭ verwandelt werden. Demnach wird diese Molltonart, als Parallele der A♭ dur Tonart, mit vier Been am Schlüssel notirt; ihre Scala heisst: *F G A*♭ *B C D*♭ *E*♭ *F*. Dass die siebente Tonstufe der Molltonart, wenn sie als Leitton zu dienen hat, gross sein, in F moll also in diesem Falle das *E*♭ zu *E* erhöht werden muss, ist hier als aus dem Artikel Tonart bekannt vorauszusetzen.

Folie d'Espagne, ein spanischer Tanz von ernsthaftem Character, für eine einzelne Person bestimmt (Solotanz), ehedem besonders auf dem Theater sehr gebräuchlich, seit geraumer Zeit aber gänzlich ausser Gebrauch gekommen. Die Melodie besteht aus zwei Theilen von je acht Takten, von denen der erste eine Cadenz in der Quint macht. Sie wird im Dreivierteltakt gesetzt, und muss nicht allein sehr einfach und leicht fasslich, sondern auch so eingerichtet sein, dass in jedem Takte nicht mehr als eine Harmonie stattfindet, die überdies sehr schmucklos gesetzt wird und nur aus lauter consonirenden Intervallen besteht. Ausserdem fängt die Melodie im Niederschlage an, ihre Theile enthalten stets zweitaktige Abschnitte, denen besonders dieses Metrum ³/₄ ♩ ♩. ♪ | ♩ ♩ ♩ eigen ist. Die Wiederholungen werden mit melodischen Veränderungen vorgetragen.

Fondamento, die Grundstimme, der Bass.

Forlane, ein im Venetianischen Gebiete, sowohl unter dem Landvolke als auch besonders unter den Gondelfahrern, sehr gebräuchlicher Tanz im Sechsachteltakt und von sehr lebhafter Bewegung. Der Name dieses Tanzes soll von seiner Entstehung in Friaul, dessen Einwohner Forlans genannt werden, herrühren.

Form, s. Musik II.

Fortbien, ein Name, welchen der Clavier- und Orgelbauer Friederici in Gera den von ihm um 1758 nach Schröter'scher Weise gebauten tafelförmigen Hammerclavieren oder Pianofortes beilegte, um sie vom Pianoforte in Flügelform zu unterscheiden. Er versuchte auch eine Bebung an diesem Instrumente anzubringen.

Forte (abbrev. *f*), Vortragsbez., stark, mit kräftigem Anschlage. Verschiedene Grade des *Forte* werden ausserdem durch näher bezeichnende Beiworte angezeigt; nach der Seite zum *piano* hin: *meno forte*, weniger stark; *mezzo forte*, mit halber Stärke; *un poco forte*, etwas stark. Und als Steigerung zum *fortissimo*: *più forte*, stärker; *molto forte*, sehr stark. Einiges Nähere s. unter Vortrag.

Fortepiano. *a*) Aeltere Benennung des Hammerclavieres oder Pianoforte. S. Pianoforte. — *b*) Vortragsbez., abbrev. *fp*; die auf einen stark anzuschlagenden Ton folgenden Töne sollen wieder schwach intonirt werden, ähnlich wie beim *sfz* oder *rfz*.

Fortezug, das den Dämpfer von den Saiten hebende Pedal am Pianoforte.

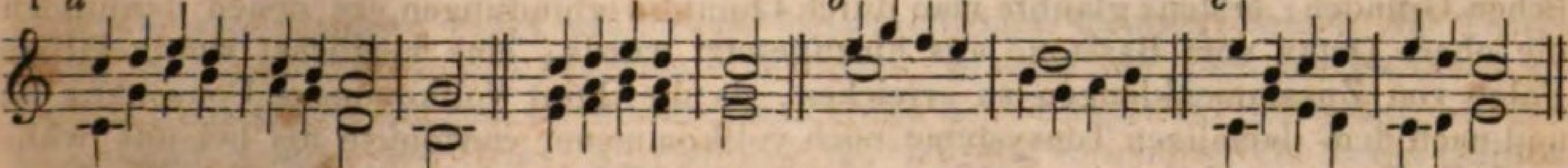
Fortissimo (abbrev. *ff*), Vortragsbez., am stärksten, so stark als möglich; der höchste Stärkegrad soll im Anschlage angewendet werden. In neuester Zeit findet man wohl gar noch ein dreifaches *forte* (*fff*) überflüssigerweise bezeichnet; denn da der Vortragende gewohnt ist, das *ff* als äussersten oder höchsten Stärkegrad aufzufassen und auszuführen, wird es ihm doch schwer fallen, noch darüber hinauszugehen.

Fortschreitung der Intervalle. Die grammatische Richtigkeit einer Harmonieverbindung ist grossentheils bedingt durch die Fortbewegung der Stimmen aus einem Akkorde in den andern. Und nur von den Fortschreitungsarten, welche die Intervalle einschlagen können oder ihrer Natur nach einschlagen müssen, damit eine fehlerlose Harmoniefolge zu Stande komme, soll hier gehandelt werden; nicht von der melodischen Schönheit einer Tonfolge oder den Bedingungen einer sangbaren Stimmführung, sondern eben nur von Richtigkeit oder Unzulässigkeit verschiedener Bewegungsarten in mehreren Stimmen gleichzeitig erklingender Intervalle, in ihrer Bedeutung als harmonische Bestandtheile einer Akkordfolge. Es ist dreierlei zu erklären: *A*. Das allgemeine Bewegungsverhältniss, in welchem zwei oder mehrere Stimmen zu einander stehen können; ferner, da es zwei Hauptgattungen ihrer Natur nach verschiedener Intervalle giebt, nämlich Consonanzen und Dissonanzen, und diese auch in Hinsicht auf Fortbewegung von einander sich unterscheiden, sofern jene frei sich fortbewegen, diese an eine Auflösung gebunden sind: *B*. Die Fortschreitung der Consonanzen, und *C*. Die Auflösung der Dissonanzen. Hierbei ist vorauszuerinnern, dass man Fortschrei-

tung und Auflösung als zwei verschiedene Begriffe auseinanderzuhalten hat. Fortschreitung ist freie schritt- oder sprungweise Fortbewegung der Consonanz; Auflösung ist die jederzeit an einen Secundenschritt gebundene Fortbewegung der Dissonanz. Tonlehrer der neuesten Zeit haben diese beiden Begriffe durcheinandergeworfen, sprechen ebenfalls von Fortschreitung der Dissonanzen und wollen den Begriff einer gebundenen Auflösung damit aufgegeben wissen, weil allerdings, wie von jedem anderen Gesetz so auch von diesem, Ausnahmen stattfinden, in denen der reguläre Gang der Dissonanz aufgehoben erscheint. Doch sind es eben nur Ausnahmen, denen gegenüber die Natur der Dissonanzen stets ihr Recht behauptet. Uebermässige Intervalle werden ihre Neigung aufwärts, verminderte, ihre Neigung abwärts zu gehen, niemals verleugnen, trotz des unentschiedenen Ansehens, welches die gleichschwebende Temperatur ihnen zu geben scheint, und wodurch auch jene Tonlehrer verleitet werden, die natürliche Nothwendigkeit einer Auflösung anzuzweifeln, indem sie übersehen, dass ein gutes Gehör durch die Ausgleichung der gleichschwebenden Temperatur sich nicht behindern lässt, z. B. die kleine Septime anders aufzufassen als die übermässige Sext, ungeachtet beide auf gleicher Claviertaste liegen.

A. Das Bewegungsverhältniss mehrerer Stimmen ist dreifacher Art: *a*) Die gerade oder Parallelbewegung, *motus rectus*: Zwei oder mehrere Stimmen steigen oder fallen in gleicher Richtung stufen- oder sprungweise, Beisp. 1 *a*. —— *b*) Die Seitenbewegung, *motus obliquus*: Eine Stimme verbleibt auf ihrer Stufe, während eine andere stufen- oder sprungweise auf sie zugeht oder von ihr hinwegschreitet, Beisp. 1 *b*. —— *c*) Die Gegenbewegung, *motus contrarius*: Zwei Stimmen schreiten stufen- oder sprungweise auf einander zu oder von einander hinweg, Beisp. 1 *c*.

1 *a* *b* *c*



Die Gegenbewegung ist die vorzüglichste, indem sie die melodische Selbständigkeit der Stimmen am entschiedensten bewahrt; demnächst die Seitenbewegung; in der Parallelbewegung hingegen wird das Verhältniss der Stimmen, als das einer begleitenden zu einer Hauptstimme, unfreier, und auf sie finden die meisten auf Stimmführung bezüglichen Verbote Anwendung. Bei mehr als zwei Stimmen kommen gewöhnlich zwei oder alle drei Bewegungsarten gleichzeitig vor; so schreiten in folgendem Beispiele die Stimmen nur vom zweiten zum dritten Akkorde durchaus in Parallelbewegung fort; in allen anderen Akkordfolgen finden sich wenigstens zwei Bewegungsarten zugleich vor:

2



B. Die Fortschreitung der Consonanzen. Indem die consonirenden Intervalle in zwei Hauptgattungen, vollkommene und unvollkommene, sich theilen, sind bei Fortbewegung derselben vier Hauptfälle möglich. Sie kann geschehen 1) von einer vollkommenen Consonanz zu einer anderen vollkommenen; 2) von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen; 3) von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen, und 4) von einer unvollkommenen zu einer unvollkommenen.

I. Die Fortschreitung von einer vollkommenen Consonanz (Einklang, Octav und Quint) zu einer anderen vollkommenen Consonanz erfolgt entweder *a*) zwischen Consonanzen von gleicher Art, also von einem Einklange oder einer Octav zu einem andern Intervall derselben Art, oder von einer Quint zu einer anderen; oder *b*) zwischen vollkommenen Consonanzen von verschiedener Art, also von einer Quint zu einer Octav (Einklang), oder von einer Octav (Einklang) zu einer Quint. Ferner können diese Inter-

valle durch die Fortschreitung entweder zweier gleichen oder zweier verschiedenen Stimmen entstehen. —— *a*) Die Fortschreitung zweier vollkommenen Consonanzen von einerlei Art in gleichen Stimmen und gerader Bewegung ist durch die alte Regel, dass zwei Quinten, zwei Einklänge und zwei Octaven in gerader Bewegung und in zwei gleichen Stimmen unmittelbar nach einander niemals gesetzt werden dürfen (Beisp. 3), verboten.

3

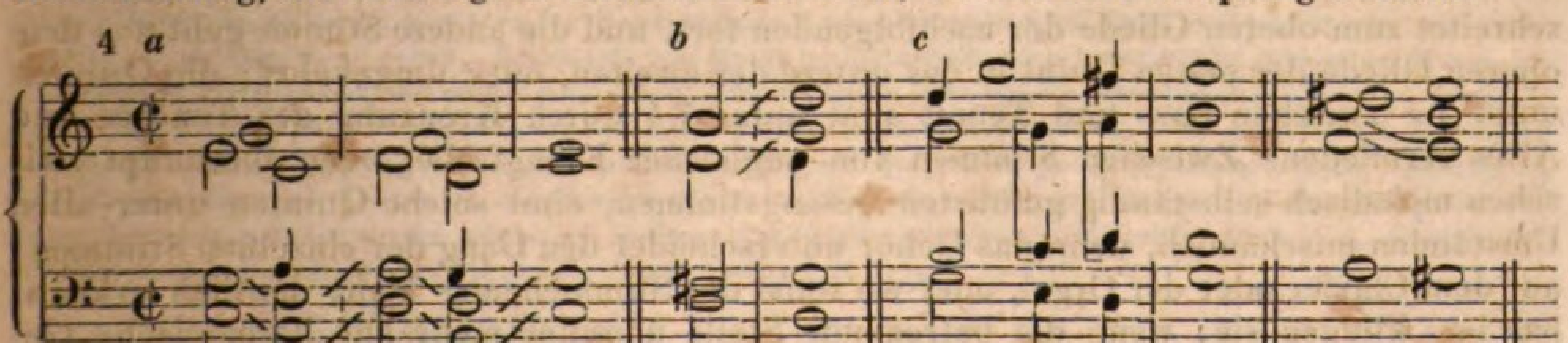


B I *a α*. Das Quintverbot hat den Theoretikern lange Zeit hindurch viel zu schaffen gemacht, das Gehör empfand die Härte einer Parallele reiner Quinten in gleichen Stimmen, ohne dass die Theorie den eigentlichen Grund dafür anzugeben vermochte; auch wurden die Thatsache und das Verbot selbst erst lange nach den ersten Versuchen in gleichzeitiger Verbindung mehrerer Stimmen erkannt und aufgestellt. Denn die ersten Zusammenklänge, in der einen Art des Organum Hucbald's (10. Jahrh.), bestanden bekanntlich aus Quarten- und Quintenfolgen in paralleler Bewegung, also gerade aus einer solchen Intervallenfolge, die man später und noch bis auf den heutigen Tag aufs strengste verbietet. Uebrigens beruht die Ursache, weshalb man in den ersten mehrstimmigen Tonfolgen gerade der Quintenzusammenklänge insbesondere sich bediente, auf ganz erklärlichen Gründen; erstens glaubte man durch Quintenverbindungen, zu denen dann noch die obere Octav vom Basstone aus hinzugesetzt wurde, eine möglichst wohlgefällige Folge von Zusammenklängen zu erreichen, da die Quint vollkommene Consonanz ist und nach dem damaligen Tonsysteme noch vollkommener consonirte als bei uns (während die Terzen und Sexten als Dissonanzen angesehen wurden), woraus wir allerdings nur schliessen können, dass jene Quintenfolgen nach unserem Begriffe etwa nicht besser, sondern noch härter geklungen haben müssen als nach unserer heutigen temperirten Tonbestimmung, in der die Quint nicht so scharf, sondern im Verhältniss zum reinen System etwas zu tief ist. Ein zweiter Grund für die hauptsächliche Benutzung der Quint als frühesten harmonischen Zusammenklang, ergiebt sich aus dem natürlichen Abstande der vier Hauptstimmengattungen; Bass, Tenor, Alt und Sopran liegen der Reihefolge nach je um eine Quint von einander, und man kann noch heutigen Tages ältere und junge Männer, oder Frauen und junge Mädchen, die von den Gesetzen der Harmonie nichts wissen, Volksmelodien unwillkürlich, der bequemen natürlichen Stimmlage wegen, in Quinten singen hören. Erst als man die Terzen und Sexten als Consonanzen anerkannte, konnte man zu einer mehrstimmigen Musik im eigentlichen Sinne des Wortes gelangen; denn jene Quintparallelen waren im Grunde doch nichts weiter als Verdoppelungen. Wie man aber darauf gekommen, das Quintverbot aufzustellen, ist nicht bekannt, jedenfalls aber ein Beweis, dass man schon bedeutend an harmonischer Einsicht gewonnen hatte; zuerst scheint Joannes de Muris es ausgesprochen zu haben (s. Gerbert, *Scriptores* III. 306)[1]), und wenngleich man im 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts noch einzelne Abweichungen davon findet, so war es doch zu dieser Zeit bereits allgemein anerkannt, und mit der mehr und mehr sich vervollkommnenden Reinheit der Stimmführung verschwanden die Quintenfolgen gänzlich. Viele Theoretiker haben seither sich bemüht, den Missklang der Quinten- wie auch der Octavenfolgen theils aus der Vollkommenheit dieser Intervalle (man begegnet dem Ausdruck, dass sie, als ein Uebermaass von Vollkommenheit, nicht fasslich seien), theils aus den ihnen eignenden Zahlenverhältnissen, theils aus der näheren oder entfernteren Verwandtschaft der Töne denen sie angehören, zu erklären. So findet man ausser den einzelnen in Harmonielehren zerstreuten Bemerkungen darüber, im 4. Bande des 2. Theiles der Mizler'schen musikalischen Bibliothek nicht weniger als sieben verschiedene Abhandlungen

1) *Debemus etiam binas consonantias perfectas seriatim conjunctas ascendendo vel descendendo, prout possumus, evitare.*

über den Grund des Quinten- und Octavenverbotes; allein sie überzeugen den unbefangenen Verstand sehr bald, dass sie der Sache nicht auf den Grund gekommen sind. So lange man darauf ausgegangen ist, das Quintenverbot aus ebenderselben Ursache, aus welcher man das Verbot der Octavparallelen herzuleiten suchte, zu erklären, mussten überhaupt alle Versuche, die Sache aufzuhellen, scheitern; denn Octav und Quint sind ihrer Natur nach zu sehr verschieden, als dass ein gemeinsamer Grund für den Missklang der Parallelen beider Intervalle sich auffinden liesse. Nicht alle Folgen reiner Quinten machen einen gleich unangenehmen Eindruck auf das Gehör; wesentlichen Antheil an dem verschiedenen Grade des Missbehagens, welches sie in uns erwecken, wird jedenfalls in der vorhin schon berührten näheren oder ferneren Verwandtschaft der Töne, denen die betreffenden Quinten angehören, zu finden sein. Die Quint stellt den Dreiklang dar, zwei stufenweise aufeinanderfolgende Quinten (z. B. *C G — D A*) drücken zwei unvermittelte Dreiklänge aus, von denen ein jeder eine andere Tonart repräsentirt, wenngleich beide derselben Grundtonart leitereigen sind; die Folge dieser Dreiklänge, oder, was dasselbe ist, die Folge ihrer Quinten, macht den Eindruck zweier Anfänge ohne Fortsetzung. Sollen die Akkorde *C E G* und *D F A* regulär mit einander verbunden werden, so fordern sie das Dazwischentreten eines Akkordes, der mit ihnen beiden wenigstens einen Ton gemein hat, also *C E A* oder *C F A*; dieser Vermittelungsakkord aber wird in der directen Folge von *C E G* und *D F A* übersprungen und daher die Härte. Es mag auch das in zwei Quinten anklingende zweifache Dominantverhältniss mit zu der Härte und Spannung, welche wir bei ihrer Folge empfinden, beitragen; in der Quint *C G* ist die Dominant *G* von *C* enthalten, und in dem Tone *A* der Quint *D A* erklingt die Dominant von *D*, somit erscheint in den Folgen dieser zwei Quinten ein doppeltes Tonika- und Dominantverhältniss, *C G D A*, zugleich, ohne Lösung. Am härtesten klingt eine rein zweistimmige Folge stufenweis fortschreitender Quinten; treten die Terzen hinzu, dass also vollständige Dreiklänge entstehen, so wird die Härte bereits etwas gemildert; der Gegensatz zum Grundtone, welcher in dem Verhältniss der Quint, als dem harmonischen Mittel der Octav, ausgedrückt ist, tritt um so schärfer bei leeren Quinten hervor und wird durch die vermittelnde Terz etwas ausgeglichen. Je näher aber die durch die Quinten dargestellten Akkorde verwandt sind, desto mehr verliert die Folge von ihrem Missklange, namentlich wenn sie nicht rein zweistimmig ist oder in den beiden oberen oder in den äusseren Stimmen einer mehrstimmigen Akkordfolge liegt, sondern durch andere Stimmen gedeckt wird. Der Rest von Härte, welcher für ein gebildetes Ohr den Quinten zwischen Tenor und Bass in Beisp. 4 *a* noch verblieben sein möchte, liegt weniger in mangelnder Verbindung der Akkordfolge als in steifer Führung der Tenorstimme, welche dem Basse nachspringt, statt ihren eigenen Weg zu nehmen. Die Quinten unter *b* klingen nur scharf und leer, nicht harmonisch falsch, und unter *c* ist das Widrige der Parallele zwischen Alt und Tenor sehr merklich vermindert durch die darüber und darunter liegenden anderen Intervalle, besonders da die Akkorde in einer der Natur der Tonart entsprechenden Ordnung aufeinanderfolgen, und es lässt sich beinahe behaupten, dass solche Sätze nicht allein für das feinste Ohr des Nichtkenners, welches sonst doch andere Unschicklichkeiten im Satze leicht bemerkt, sondern auch für das Gehör des practischen Tonkünstlers nichts Beleidigendes haben. Wenigstens stimmt die Erfahrung, die man täglich darin machen kann, mit dieser Behauptung überein.

4 *a* *b* *c*



Quintparallelen sind also nur dann wirklich ohrbeleidigend, wenn sie *a*) in gleichen Stimmen liegen; Selbständigkeit des Stimmenganges hebt die Härte der Quintfortschreitung völlig auf, die Quinten im Beisp. 5 *a* sind unter *b* durch Gegenbewegung vollständig umgangen, es wird nicht die geringste Härte fühlbar; *b*) wenn sie im zweistimmigen

Satze die ganze Harmonie ausmachen, und im dreistimmigen nicht durch eine äussere Stimme gedeckt sind; doch werden sie im dreistimmigen Satze jederzeit besser vermieden, der strenge Satz verbietet sie durchaus. Ferner wenn sie im vier- und mehrstimmigen Satze offen in den zwei oberen oder in den zwei äusseren Stimmen liegen, in den Mittelstimmen sind sie eher zu dulden; *c*) wenn sie unter Berücksichtigung der eben angeführten Umstände wirkliche harmonische Geltung haben, nicht nur durch Zusammentreffen melodischer Stimmenbewegung entstehen; ist letzteres der Fall, so sind sie ohne jedes Bedenken gestattet, die Quinten unter Beisp. 5 *c* haben durchaus nichts Uebelklingendes.



Die nachstehend unter Beisp. 6 angeführten Quinten an einer Stelle der Schlummerscene in Armida von Gluck bedürfen keiner Rechtfertigung durch eine poetisirende Phrase, wie ein Theoretiker der Gegenwart sie ihnen zukommen lässt, indem er sie »als den letzten Zug für jenes Gemälde wollüstig auflösenden Schlummers, den die Zauberin über den Helden niederthauen lässt«, erklärt. Alle poetisirenden Redensarten hinweggeschafft, sind es nichts als zufällig, durch melodische Noten, entstandene Quintenzusammenklänge, gegen die Niemand etwas einwenden wird.



Durch Gegenbewegung können Quintenfolgen zwar umgangen werden, wie wir vorhin gesehen haben, doch können, auch im mehrstimmigen Satze, selbst Quinten in der Gegenbewegung, wenn sie in den äusseren Stimmen liegen, mitunter von zweifelhafter Wirkung sein, Beisp. 7 *a*. Eigentlich aber hat man die gewisse Unvollkommenheit, welche einer derartigen Auflösung des Dominantdreiklanges in den tonischen Dreiklang unverkennbar anhängt, weniger auf Rechnung der Quintenfolge zu bringen, und noch weniger auf Rechnung der Verbindung unvermittelter Akkorde, sondern sie ist einer gewissen Steifheit des Stimmenganges zuzuschreiben, indem die None *d*, statt in die Terz *e* oder in die Octav *c* zu resolviren, in die Quint hinunterspringt. In den Mittelstimmen eines mehrstimmigen Satzes sind solche Quinten unbedenklich zu gestatten. Mitunter sind auch Stimmenkreuzungen ein gutes Mittel, Quintenfolgen durch Gegenbewegung aufzuheben; die Stimme, welche in der voranstehenden Quint das untere Glied besetzt hat, schreitet zum oberen Gliede der nachfolgenden fort, und die andere Stimme geht aus dem oberen Gliede der ersten Quint in das untere der zweiten, oder umgekehrt; die Quinten unter 7 *c* (zwischen Bass und Tenor) sind unter 7 *b* durch Kreuzung des Tenores und Altes vermieden. Zwischen Stimmen von ungleicher Klangfarbe, oder überhaupt zwischen melodisch selbständig geführten Gesangstimmen, sind solche Quinten unter allen Umständen unschädlich, denn das Gehör unterscheidet den Gang der einzelnen Stimmen; auf dem Clavier oder der Orgel, oder wo sonst der Stimmengang nicht deutlich erkennbar ist, klingen sie, wenn die betreffende Stelle überdies mehr auf harmonische Gesammtwirkung als auf melodische Stimmenselbständigkeit ausgeht, allerdings schlecht. In solchem Falle hilft die Kreuzung der Stimmen nichts, denn das Gehör erfasst nur die harmonische Fortschreitung, ohne den Stimmengang im einzelnen verfolgen zu können. Man nennt solche für das Auge nicht vorhandene aber ins Gehör fallende Quinten **Gehörquinten**.

7 *a* *b* *c*



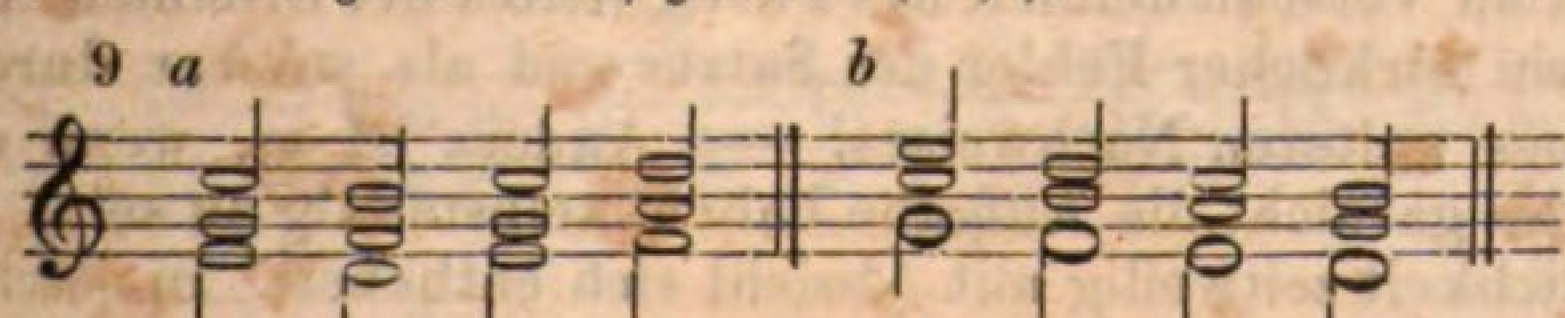
Das Beispiel aus Palestrina's *Stabat mater* unter 7 *b* führt Ambros an (Zur Lehre vom Quintenverbote, Leipzig, Matthes, S. 8), als Beweis, dass die Quinten zwar nicht für das Auge, wohl aber für das Gehör vorhanden seien, wenn man die Akkordfolge wie unter *c* zusammenschreibt. Doch ist dieser Satz eben nicht auf eine blosse Akkordwirkung berechnet, sondern für reell selbständige Stimmen geschrieben, wodurch die Sache in ganz anderem und allein richtigem Lichte erscheint. Gar zu weit gegangen ist es aber doch, wenn Ambros (S. 9) eine Quintfolge, welche durch eine nach längerer Pause hinzutretende dritte Stimme entsteht, als wirkliche Quintparallele betrachtet (vergl. hierüber auch Bellermann, Contrapunkt S. 67). Dass namentlich stufenweise Folgen harmonischer Quinten, besonders unter den beschriebenen Umständen, fehlerhaft sind, liegt ausser allem Zweifel, auch wenn man, vollständig unbeeinflusst von der Theorie, nur dem guten und gebildeten Gehöre nachgiebt; man wird sie ebensowenig dulden wie grammatische Fehler in der Sprache. Doch ist man in Betreff des Quintenverbotes nach beiden Seiten zu weit gegangen; die einen wollen es absolut aufgehoben wissen und behaupten, das ganze Gesetz sei nichts als ein blosses durch sein Alter geschütztes Herkommen, dem man heutzutage nur noch nachgäbe, weil Theorie und Kritik mehrere Jahrhunderte hindurch steif und fest daran gehalten haben, während ein Unbefangener, der mit gutem Gehöre ausgestattet sei, aber von dem Verbote selbst nichts wüsste, auch dessen Verletzung keineswegs übel empfinden würde. Unter anderem sagt Herr Weitzmann in seiner Preisschrift (Harmoniesystem, Leipzig, Kahnt): „Soviel verschiedene Gründe man aber auch aufgesucht hat, parallele Quinten als naturwidrig zu erklären, so scheint das Verbot derselben dennoch nur auf Meinung und Vorurtheil, nicht aber auf Naturnothwendigkeit oder haltbaren Verstandesschlüssen zu beruhen. Jahrhunderte hindurch hat das musikalische Ohr Wohlgefallen an fortgesetzten Quintenfolgen gefunden, und unsere anerkanntesten Meister haben sich die Freiheit genommen, Quinten in stufen- und sprungweiser Folge auftreten zu lassen". Als Beleg für den letzten Satz führt Herr Weitzmann folgende Trugfortschreitungen in vollgriffigen Akkorden aus Beethoven Op. 53 an (Beisp. 8).

8



Aus diesem Beispiele folgert er: „Die neuere musikalische Grammatik kann also ohne Bedenken jenes Verbot paralleler Quinten aufheben, um so mehr, da sich dasselbe niemals auf deren Umkehrung, auf Parallelen von Quarten, welche doch ganz dieselbe harmonische Bedeutung haben, ausgedehnt hat". Hierin ist aber mehr als zuviel Oberflächliches und Falsches. Denn wir haben erstens gar keinen Beweis dafür, dass das musikalische Ohr Jahrhunderte lang wirkliches Wohlgefallen an fortgesetzten Quintfolgen gehabt hat, wohl aber zeugt dagegen, dass das Quintverbot erkannt und aufgestellt wurde, als der Sinn für Reinheit mehrstimmiger Fortschreitung sich entwickelte, und die grössten Meister, denen Befreiung von einem Vorurtheile sicher ein Leichtes gewesen wäre, es aufrecht erhalten haben. Jedenfalls können also jene primitiven, ausserdem sicher mehr auf dem Wege der Theorie als der Praxis entstandenen Versuche ebensowenig als die oben erwähnten naturalistischen Quintenfolgen im Volksgesange, als Beweise dienen gegen ein später, als die Kunst eine höhere Entwickelungsstufe betreten hatte, erkanntes Gesetz. Das beigebrachte Beispiel aus der C dur Sonate beweist übrigens garnichts, denn die zwischen Tenor und Bass liegenden Quinten werden in dieser Vollgriffigkeit nicht gehört und sind durch die Gegenbewegung der ganzen Akkorde so vollständig gedeckt, dass Niemand daran Anstoss nehmen wird; im vierstimmigen oder gar dreistimmigen Vocalsatze aber wird ihnen jedermann, der ein reines Gehör hat, aus dem Wege gehen. Falsch ist, dass Quart und Quint dieselbe harmonische Bedeutung haben, zur Widerlegung reicht schon der eine Umstand hin, dass die Quint jederzeit als vollkommene Consonanz, die Quart aber in den meisten Fällen als Dissonanz behandelt werden muss. Ausserdem aber ist es der alten sowohl als neueren Theorie niemals eingefallen, alle Quartenparallelen zu gestatten; im zweistimmigen Satze verbietet sie sogar die einzelne Quart, wenn sie, als Dissonanz, nicht vorbereitet auftritt, geschweige denn ihre Parallelen, und im mehrstimmigen Satze werden solche nur in Sextakkordfolgen, mit unterhalbliegender Terz (9 *a*), niemals aber in Quartsextfolgen, mit oberhalb liegender Terz, gestattet (9 *b*)[2].

9 *a* *b*



2) Ueber die consonirende und dissonirende Quart s. unter Quart.

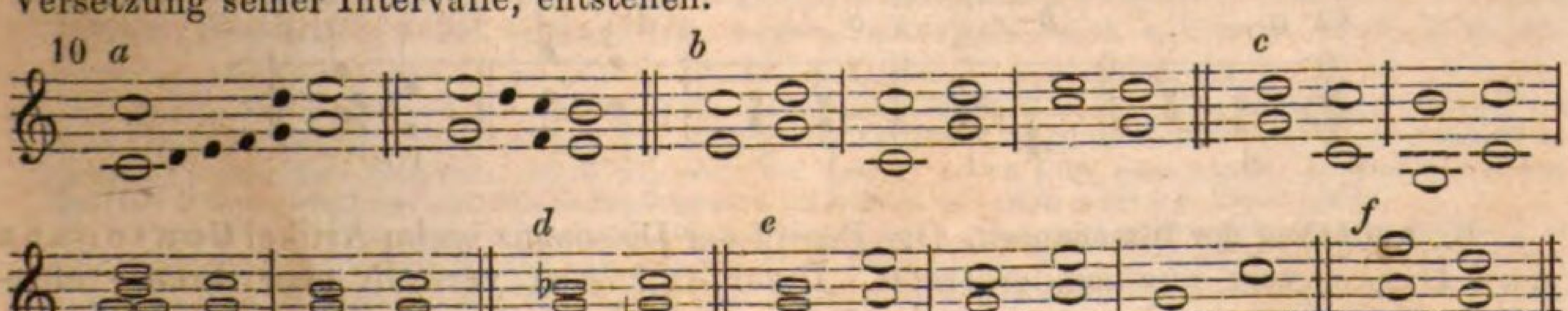
Wenngleich nun solche Befreiungsversuche von einer gültigen Regel, als auf falschen Gründen beruhend, abgelehnt werden müssen, so ist doch auf der anderen Seite das Vergnügen am Quintensuchen ungemein kleinlich, und ein Kritiker der in einem Werke nur auf Quinten fahndet, kommt denn auch endlich dazu, unschuldige Fälle als Verbrechen gegen eine Regel, deren Geltung nicht unter allen Umständen eine durchaus unbedingte ist, anzusehen und schliesslich sich arg zu vergreifen, wenn er deswegen ein Werk verurtheilen will. Man muss also jederzeit Gehör und Geschmack walten lassen, um nach beiden Seiten hin Maass zu halten.

B I *a* β. Das Verbot der Octav- und Einklangsparallelen in gleichen Stimmen hat man versucht aus einem ähnlichen Grunde wie das Quintverbot herzuleiten, indem man durch Fortschreitung zweier Octaven, ähnlich wie durch Quinten, den Eindruck einer Folge zweier unvermittelten Akkorde empfange. Ist letzteres auch nicht ganz grundlos, so doch nicht gar viel darauf zu geben, denn die Octav hat mit der Dreiklangsbestimmung im Grunde nichts zu thun, ist nichts als einfache Wiederholung des Grundtones in erhöhter Potenz, und kann ja im vierstimmigen Satze durch Verdoppelung irgend eines anderen Intervalles ersetzt werden. Quint und Octav aber weichen ihrer Natur nach viel zu sehr von einander ab, als dass die Unzulässigkeit ihrer Parallelen aus einer und derselben Ursache sollte entspringen können. M. Hauptmann sagt (Harmonik und Metrik, Leipzig 1853, S. 70): »Die Ursache der übeln Wirkung ist in beiden Fällen (bei Quinten und Octaven) nicht dieselbe: in der Quintfolge vermissen wir die Einheit der Harmonie, in der Octavfolge Verschiedenheit der Melodie«, und damit ist der Unterschied auch in der That ganz klar ausgedrückt. Man hat in Betreff der Octavfolgen zuerst auseinanderzuhalten, ob in einer Tonverbindung auf Selbständigkeit der Stimmen Anspruch gemacht wird oder nicht. Wird reelle Stimmenmehrheit gefordert, so liegt die schlechte Klangwirkung der Octavparallelen im Unbedeutenden. Denn da die Octav nichts anderes ist als derselbe Ton in verminderter Grösse (2:1, doppelte Schwingungszahl) und demnach vollkommenste Consonanz, der Einklang sogar Tonidentität selbst, so opfert die mit einer anderen in Octaven oder im Einklange fortschreitende Stimme ihren selbständigen melodischen Gang der unbedeutenden Begleitung im klangähnlichsten Intervall. Man hat die üble Wirkung der Octavfolgen auch ihrer Klangleerheit zugeschrieben, doch ohne allen Grund, denn im vier- und mehrstimmigen Satze kann sie mit Mittelstimmen ausgefüllt, mithin von Klangleerheit keine Rede sein, und wenn auch wirklich die Octav, da sie bei Parallelen in zwei Stimmen zugleich fortschreitet, etwas deutlicher herausklänge als die übrigen Töne (was aber nicht gerade nöthig ist) und man trotz der Mittelstimmen eine gewisse Leere empfände, so müsste diese Leere auch bei jeder in Gegenbewegung eingeführten Octav erscheinen. Ueberdies gestattet selbst der strenge zweistimmige Contrapunkt wenigstens die stufenweise Fortschreitung zur Octav in Gegen- oder Seitenbewegung, verbietet sie nur in paralleler Bewegung. Dass eine auf dem Niederschlage im zweistimmigen Satze stehende Octav leer klingt, wird niemand bestreiten, wennauch das Gehör unwillkürlich die ausfüllenden Intervalle mitfühlt; doch hat diese Leere durchaus nichts fehlerhaftes, und sie entsteht nur daher, dass wir da, wo wir Verschiedenheit der Töne zu hören gewohnt sind, auf dem Niederschlage (der ohnehin stärker auf das Gefühl wirkt als der Auftakt), nur eine Verdoppelung desselben Tones hören. Beim Einklange wird dies noch merklicher, weshalb auch der strenge zweistimmige Contrapunkt, ausgenommen am Schlusse, das Zusammentreffen zweier Stimmen im Einklange auf Thesis auch in der Gegenbewegung verbietet, weil dadurch die harmonische Bewegung unterbrochen wird und man einen Schluss zu hören glaubt. Das Unangenehme, welches der Kenner auch im mehrstimmigen Satze in der Folge zweier Octaven findet, beruht daher auf der Entdeckung, dass die zwei Stimmen, worin sie vorhanden ist, ihrer Verbindlichkeit, selbständig zu sein, nicht nachkommen. Dass dieser Mangel an Verschiedenheit des Fortschrittes der Stimmen, deren jede eigene Melodie sein soll, ein wirklicher Fehler des Satzes und als solcher durchaus zu vermeiden ist, bedarf keines weiteren Nachweises. —— Anders ist es, wenn die Stimmen von vorneherein entweder garnicht die Aufgabe haben, selbständig zu sein, oder solcher vorhandenen Verbindlichkeit zeitweilig mit Absicht sich entheben. In solchen Fällen laufen die Octavfolgen auf nichts anderes als eine einfache Octavverdoppelung zum Zwecke einer Klangverstärkung oder Klangmischung hinaus, und es kann von fehlerhafter Fort-

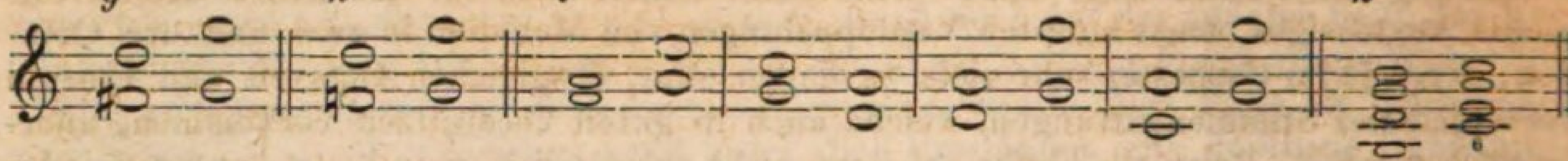
schreitung keine Rede sein; denn solche Sätze haben auch für das feinste Kennerohr nichts Anstössiges, sonst müssten Verdoppelungen von Melodien in zwei und drei Octaven, deren ja im Orchester sehr viele zu finden sind, desgleichen Octaven und Unisoni verschiedener Stimmengattungen, welche auch in guten Vocalsätzen vorkommen, unerträglich werden. Beispiele hiefür scheinen nicht erforderlich, man kann deren auf jeder Partiturseite finden.

B I *b*. Fortschreitung zweier Stimmen von einer vollkommenen Consonanz zu einer zweiten vollkommenen Consonanz anderer Art, also von einer Quint zu einer Octav (Einklang) und umgekehrt; und ferner

B II. Fortschreitung von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen, ist im zweistimmigen Satze nur in Gegen- und Seitenbewegung jederzeit gestattet (mit der einzigen Ausnahme, dass der Einklang inmitten eines Stückes auf gutem Taktheile überhaupt vermieden werden soll, s. Contrapunkt A, Beisp. 3 *c*), in Parallelbewegung aber verboten; in vier- und mehrstimmiger Schreibart ebenfalls in Gegen- und Seitenbewegung unbedenklich, in Parallelbewegung nicht ohne Ausnahme zulässig. Denn durch Parallelbewegung entstehen sogenannte verdeckte Fortschreitungen, verdeckte Quinten oder Octaven; das erste Intervall ist keine Quint oder Octav, wohl aber das zweite, und die verdeckte Parallele verwandelt sich in eine offene, indem das Gehör unwillkürlich den Raum zwischen beiden Intervallen mit Durchgangstönen ausfüllt, wie man in Beisp. 10 *a* dargestellt sehen kann. Die fehlerhafte Folge erscheint also auf dem Papier nicht direct als solche, sondern bildet sich im Gehör. Im mehr als dreistimmigen Satze, und unter Umständen auch schon in diesem selbst, sind solche verdeckte Parallelen in vielen Fällen unschädlich; wenn *α*) die Oberstimme stufenweis auf- oder abwärts geht, während der Bass einen Terzen- Quinten- oder Quartensprung macht, demnach als zweites Intervall eine Quint entsteht, so ist nichts dagegen einzuwenden, 10 *b*. Und ebensowenig gegen *β*) die Octav, welche als zweites Intervall erscheint, indem die Oberstimme von der None zur Octav abwärts, oder von der Septime der Tonart einen halben Ton zur Octav aufwärts geht, während die Unterstimme eine Quint abwärts oder eine Quart aufwärts springt; im zwei- und dreistimmigen strengen Satze ist diese verdeckte Octavparallele zwar verboten, im vier- und mehrstimmigen aber durchaus zulässig, in der vollkommenen ganzen Cadenz ja unvermeidlich (10 *c*). Steigt *γ*) die Oberstimme einen ganzen Ton, also von der kleinen Septime, in die Octav, während die untere ihren Quartensprung aufwärts macht, so entsteht eine eigentlich zwar weniger zu billigende, nichtsdestoweniger aber gleichfalls häufige und oft ganz unvermeidliche verdeckte Octav (10 *d*). Weniger gut, wenngleich in den Mittelstimmen zu dulden und ebenfalls oft nicht zu umgehen, in den äusseren oder beiden oberen aber wenn irgend möglich zu vermeiden, sind *δ*) verdeckte Quinten und Octaven, deren Unterstimme schrittweise geht, während die obere springt (10 *e*); doch kommt die Quint unter *f* auch in den Oberstimmen vor, und die Octaven bei *g*, deren untere Stimme eine halbe Stufe steigt, werden auch in äusseren Stimmen ohne grossen Nachtheil anzuwenden sein, weniger aber die unter *h*, deren Unterstimme einen ganzen Ton aufwärts schreitet. Wenn aber *ε*) beide Stimmen springen, so sollen sowohl Quinten als Octaven, wenn sie nicht demselben Akkorde angehören, also nur Versetzungen desselben sind, in den beiden oberen und in den äusseren Stimmen niemals, und auch in den Mittelstimmen nur unter Berücksichtigung des vorliegenden Falles gebraucht werden (*i*). In Betreff der unter *β* und *γ*, Beisp. *c d* angeführten Octaven ist noch nachträglich zu bemerken, dass sie nicht gerne gesehen werden, wenn der Akkord in dem die Octav erscheint, nicht ein Grundakkord sondern ein Umkehrungsakkord (Sextakkord) ist (*k*). Jederzeit erlaubt sind verdeckte Quinten und Octaven, welche innerhalb desselben Akkordes, nur durch Versetzung seiner Intervalle, entstehen.

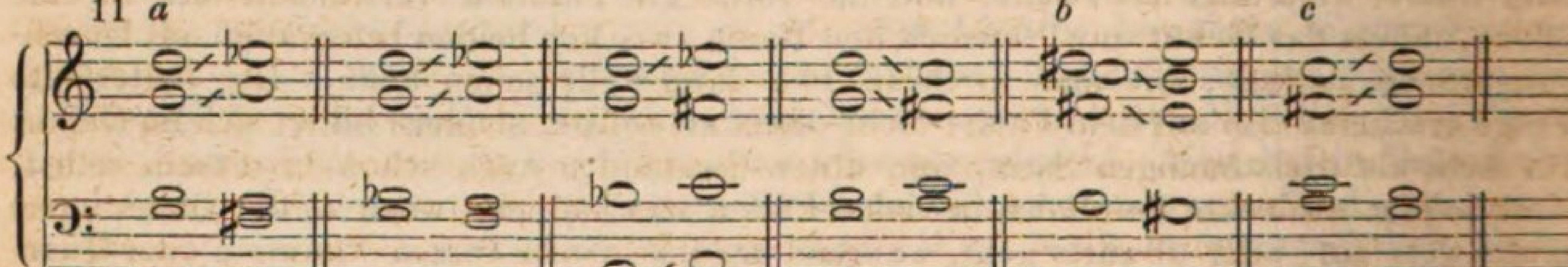
10


g *h* *i* *k*



Wenngleich hier nur von Fortschreitungen der Consonanzen, und von Auflösung der Dissonanzen erst weiter unten gehandelt werden soll, kann doch, um die Quintenangelegenheit abzufertigen, gleich hier bemerkt werden, dass durch Verwandlung einer der beiden Quinten der Parallele in eine verminderte, die Fehlerhaftigkeit der Fortschreitung und Klangwirkung aufgehoben wird. Doch nicht unbedingt für alle Fälle. Jederzeit zu billigen ist eine Folge von einer reinen und einer verminderten Quint auf- und abwärts, wenn die zweite Quint die verminderte ist (Beisp. 11 *a*). Der Fortschritt von einer voranstehenden verminderten Quint zu einer folgenden reinen erscheint jedoch nur dann unbedenklich, wenn er um eine Stufe abwärts erfolgt (*b*), nicht aufwärts (*c*); zwar kommt auch diese Folge oft vor, doch behält die aufwärtsgehende Auflösung eines verminderten Intervalles jederzeit etwas Gezwängtes, weil seiner natürlichen Neigung, abwärts zu resolviren, widersprochen wird.

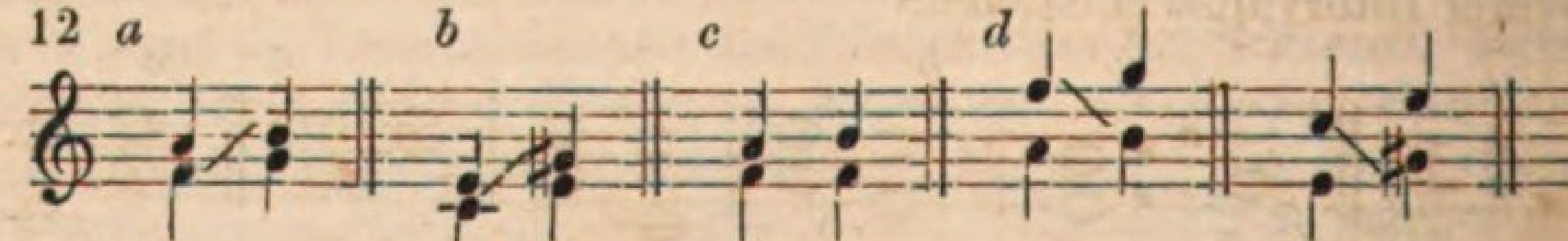
11 *a* *b* *c*



B III. Fortschreitung von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen kann in allen drei Bewegungsarten, sowohl in der Gegen- und Seitenbewegung als auch in der Parallelbewegung stattfinden, mit der einzigen Ausnahme, dass man im strengen zweistimmigen Contrapunkt den Sprung beider Stimmen aus einem Einklange auch in eine unvollkommene Consonanz, in gerader Bewegung vermeiden soll, (s. Contrapunkt A, Beisp. 3 *b*).

B IV. Fortschreitung von einer unvollkommenen Consonanz zu einer anderen unvollkommenen kann in den meisten Fällen in allen drei Bewegungsarten statthaben, und ist nur durch folgende, in sehr vielen Fällen jedoch von der Praxis unbeachtet bleibende Ausnahmen beschränkt: Zwei Stimmen dürfen nicht in grossen Terzen in gerader Bewegung mit einander fortschreiten; diese Folge ist fehlerhaft, sowohl wenn die Stimmen stufenweise sich fortbewegen, als auch wenn sie einen Terzensprung aufwärts machen (Beisp. 12 *a b*). Unter *a* stehen die beiden Töne *f h* einander gegenüber und bilden das sogenannte *mi contra fa* nach der Sprache der Solmisation (s. daselbst), die übermässige Quart, den aus drei ganzen Tönen bestehenden Tritonus. Diese Terzenfortschreitung ist zweistimmig durchaus, im mehrstimmigen Satze in den Oberstimmen verboten; die entstehende Spannung des übermässigen Quartenschrittes wird aufgehoben, wenn das *f* liegen bleibt (*c*). Auch wird der stufenweise und eine grosse Terz aufwärts springende Fortschritt zweier kleinen Sexten (*d*), deren querüberstehende Glieder ebenfalls eine übermässige Quart bilden, zuweilen untersagt; doch hat wenigstens die stufenweise Fortschreitung nichts Bedenkliches, eher noch die terzenweis springende (*e*). Diese wie auch die anderen voranstehenden Beispiele werden unter die unharmonischen Fortschreitungen gerechnet, wovon mit Einschluss fernerer dahingehöriger Fälle in dem Artikel Querstand gehandelt ist.

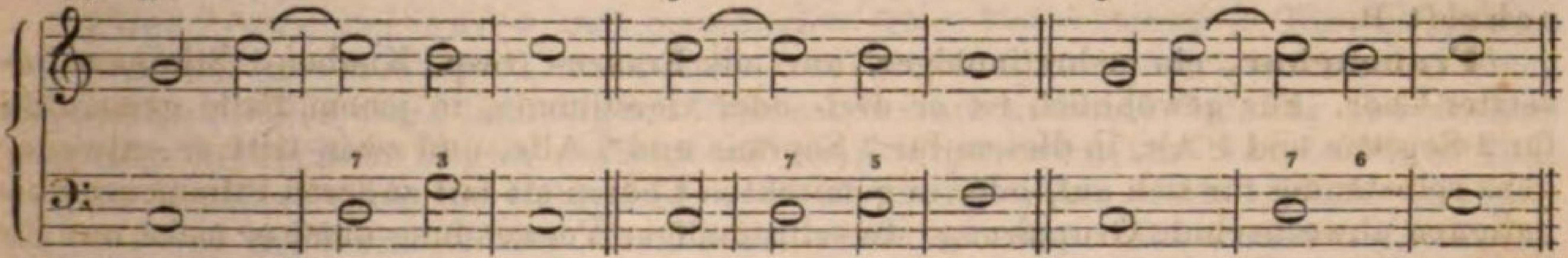
12 *a* *b* *c* *d*



C. Auflösung der Dissonanzen. Der Begriff der Dissonanz ist im Artikel Consonanz und Dissonanz auseinandergesetzt. Unter Auflösung versteht man ihren stufenweisen Fortschritt in ein consonirendes Intervall, wodurch das zusammengesetztere Ver-

hältniss der Dissonanz zu einem einfacheren der Consonanz ausgeglichen wird[3]). Durch den Eintritt der Dissonanz wird die Ruhe und Geschlossenheit vollkommener consonirender Dreiklangsfortschreitungen unterbrochen, aber auch zugleich ein anregendes Element neuer Bewegung hineingebracht; mit der Auflösung tritt die Ruhe und Befriedigung der consonirenden Harmonie wieder ein. Der Auflösung aber bedarf die Dissonanz, weil sie unselbständig ist und nicht für sich allein gelten kann, sondern jederzeit an die Folge, in regulärem Eintritte auch an die Voraussetzung einer Consonanz gebunden ist. — Die regulär gebrauchten Dissonanzen, das heisst solche die, ehe sie auf einer accentuirten Taktzeit Dissonanzen werden, in der vorhergehenden accentlosen Taktzeit schon als Consonanzen sich haben hören lassen, müssen in der wieder darauf folgenden schlechten Taktzeit, nach Beschaffenheit des dissonirenden Intervalles, eine Stufe auf- oder abwärts in eine Consonanz fortschreiten[4]). So muss unter anderen in dem folgenden Beisp. 13 der Ton *c*, der durch den Basston *d* zur dissonirenden Septime wird, eine Stufe abwärts in den Ton *h* (der unter *a* eine Terz, unter *b* eine Quint, und unter *c* eine Sext gegen den Bass ausmacht) sich auflösen.

13 *a* *b* *c*



Hieraus ersieht man, dass zwar die Auflösung in eine Consonanz erfolgt, dass aber dieses consonirende Intervall durch den Schritt bestimmt wird, den die Gegenstimme gegen den Auflösungston macht. Wir unterscheiden harmonische Dissonanzen von melodischen, und rechnen zu den ersteren nur diejenigen, welche nicht auf bloss melodischem Wege (zufällig) durch Liegenbleiben oder Fortschreiten einzelner Stimmen entstehen, sondern den dissonanten Bestandtheil wirklich harmonisch dissonirender Akkorde (s. Akkord) ausmachen. Also die Septime im Septimenakkorde und die verminderte Quint im verminderten Dreiklange sammt ihren Umkehrungen, vorausgesetzt dass auch sie nicht blosse Vorhalte sind, wie unter Umständen der Fall. Melodische Dissonanzen sind die Vorhalte, Wechselnoten, diatonischen und chromatischen Durchgänge von einer Melodiestufe zur anderen; mithin auch die durch Alteration dissonirend gewordenen Intervalle der alterirten Akkorde (Akkord III), wie die übermässige Quint im übermässigen Dreiklange (*c e g♯*), die verminderte Quint und Terz im hartverminderten Dreiklange (*h d♯ f*) und im doppeltverminderten Dreiklange (*d♯ f a*), mit allen ihren Umkehrungen. Die meisten harmonischen und melodischen Dissonanzen haben die gleiche Art der Auflösung, regulär abwärts, mit einander gemein, die übermässigen Intervalle treten eine Stufe aufwärts. Die dissonirenden diatonischen Durchgänge sind in ihrer Auflösung von der Stellung abhängig, welche die harmonischen Noten, denen sie als melodische Vermittelung dienen, gegen einander einnehmen; demnach können sie aufwärts auch abwärts resolviren. Ausserdem unterscheiden sie sich von den regulären Dissonanzen noch dadurch, dass sie ohne Vorbereitung auf accentlosem Taktgliede erscheinen und auf accentuirtem Taktgliede sich auflösen. In welche Intervalle jede besondere Gattung der Dissonanzen sowohl auf gewöhnliche als aussergewöhnliche Art aufgelöst zu werden pflegt, ist in den besonderen Artikeln eines jeden dissonirenden Intervalles, sowie unter Vorhalt, durchgehende Noten, Wechselnoten etc. auseinandergesetzt.

Literatur: Speciell über das Quint- und Octavverbot kann man vergleichen: Zarlino, *Istituzioni armoniche* 1572, Cap. XXIX; versucht zuerst eine Begründung des Quintverbotes, und zwar durch die Zahlenverhältnisse; andere Theoretiker sind ihm hierin gefolgt, in neuester Zeit Zamminer, die Musik und musikal. Instrum., Giessen 1855, S. 163. — Marpurg, Anmerk. zu Sorge's Anleit. z. Generalb. (1760), S. 75—86. —

3) Die Nothwendigkeit der Auflösung der Dissonanzen in die nächstgelegene Consonanz kannten schon Marchettus und Johannes de Muris, Anfangs des 14. Jahrh. Doch haben sie nur die durchgehende, noch nicht die vorbereitete Dissonanz. Diese wie auch der Vorhalt finden sich, ganz regulär gebunden, auf gutem Takttheile dissonirend und auf dem nächstfolgenden schlechten aufgelöst, wohl erst etwas später.

4) Dass die Auflösung der Dissonanz hin und wieder nicht nur unterbrochen oder hinausgeschoben, sondern sogar ganz aufgehoben werden kann, ändert diese Regel nicht. Näheres darüber s. Vorhalt 12; Septime Beisp. 2; Ellipsis. Das Uebernehmen der Septimenauflösung durch eine andere Stimme s. Verwechselung der Auflösung.

Türk, Anw. zum Generalbassspielen (Halle und Leipzig 1800), S. 75 ff. — Sulzer, Theorie der schönen Künste (Leipzig 1793), Bd. III., Art. Quinten. — Hauptmann, die Natur der Harmonik und Metrik, Leipzig 1853, S. 70. — Ausserdem in den Lehrbüchern von Fux (*Gradus ad Parnassum*), Kirnberger (Kunst des reinen Satzes), André, Richter etc. — Fink, ein Aufsatz in der Cäcilia, Bd. 12, S. 75: Ueber das Erlaubte und Unerlaubte der Quintenfolgen (ohne erheblichen Werth). — A. W. Ambros, zur Lehre vom Quintenverbote, Leipzig, Heinrich Matthes (ohne Jahr); recht interessant, wenngleich den darin ausgesprochenen Ansichten hier keineswegs immer beigepflichtet werden kann. — J. C. Lobe, vereinfachte Harmonielehre für Dilettanten und für Kenner, Leipzig 1861, S. 166 ff. Das Seite 168 angeführte Beispiel aus der H moll Fuge von Bach (s. nebenst.) ist keine offenbare Octav (höchstens eine im Durchgange nachschlagende) und noch weniger ein Beweis dafür, dass offenbare Octaven bei Bach sehr oft vorkämen, wie der Verfasser an vielen Stellen des wohltemperirten Clavieres zu zeigen sich erbietet.



Fourniture soll nach Walther's Meinung, der auf Furetiere sich bezieht, ein Mixtur- oder Cimbelregister in der Orgel sein; nach Koch ein in Frankreich gewöhnlicher Name einer grösseren Mixtur.

Französischer Violinschlüssel, der früher hier und da in Frankreich (jetzt garnicht mehr) gebräuchliche *G*- oder Violinschlüssel auf der 1. Linie, s. Notenschrift B.

Frauenchor, ein mehrstimmiger, nur mit Frauen- (resp. Knaben-) Stimmen besetzter Chor. Für gewöhnlich ist er drei- oder vierstimmig, in jenem Falle gemeinhin für 2 Soprane und 1 Alt, in diesem für 2 Soprane und 2 Alte, und zwar tritt er entweder ganz selbständig für sich auf, oder in gemischten Chören als mit anderen Stimmencombinationen abwechselnde Gruppirung. In selbständiger Verwendung dient er meist nur für kürzere Sätze, Chorlieder u. dergl., kann auch in den grösseren musikalisch-dramatischen Werken, durch die Situation bedingt, wirksam sein; im übrigen ist sein Kreis beschränkt, grosse Aufgaben darf man ihm nicht stellen. Denn sein Gesammtumfang ist klein, die gedrängte Lage und Klangähnlichkeit der Stimmen lassen eine kunstvolle und dabei klare Durchführung nicht gut zu, der Gesammtklang ist monoton und dabei marklos, weil die sonore Gravität der männlichen Stimmen fehlt.

Frei, Beiwort, bezüglich *a*) auf Einführung mancher Dissonanzen, denen unter gewissen Umständen, abweichend vom eigentlich geforderten gebundenen oder vorbereiteten Eintritte, ein freier gestattet ist, also ohne dass sie vorher als Consonanzen gehört worden sind. Dazu gehören die kleine Septime in vielen Fällen, die verminderte Septime gewöhnlich, die verminderten Intervalle überhaupt sehr häufig, ebenso manche Vorhalte, alle Wechselnoten deren Wesen im freien dissonanten Eintritte beruht, die Durchgänge etc. Hiermit in Verbindung *b*) bezüglich auf weniger strenge Befolgung der für den strengen, gebundenen oder contrapunktischen Satz überhaupt geltenden und von der Natur der Harmonie und richtigen Vocalität abgeleiteten Regeln, in Tonsätzen freieren Stiles. Daher die Unterscheidung zwischen strenger und freier Schreibart. S. Stil. *c*) In Bezug auf die ganze Entwickelung der Form im Grossen, insofern die von der strengen Regel befreite Schreibart Formbildungen nach sich gezogen hat, die von denen der gebundenen erheblich abweichen. Der Unterschied zwischen strengen und freien Formen fällt aber mit dem zwischen nur strenger und freier Schreibart nicht völlig zusammen; denn ein Tonstück in freier Form, eine Ouverture z. B., kann doch in gebundener Schreibart gesetzt sein. Näheres s. Stil; Musik II.

Frères de la passion. Eine der im Mittelalter zu Paris bestehenden, zur dramatischen Aufführung geistlicher Schauspiele (Passionen, Mysterien) concessionirten Gesellschaften. 1548 trat sie ihr Theater an die neue Gesellschaft der *Comédiens* ab.

Frestele, *Fretel*, *Fretiau*, eine Art Panspfeife, deren die französischen Menetriers im 12. und 13. Jahrh. sich bedienten.

Frosch, franz. *Hausse*, ein Theil des Bogens der Geigeninstrumente. S. Bogen.

F-Schlüssel oder Bassschlüssel, s. Notenschrift B.

Fuchsschwanz (Vexirregister an alten Orgeln), s. Noli me tangere.

Fuga, die Fuge; — *authentica*, wenn die Noten des Fugenthema aufwärts schreiten; — *a due*, *a tre soggetti*, mit zwei, drei Subjecten; — *composita, recta*, das Thema schreitet stufenweise fort; — *contraria*, *per motum contrarium*, Gegenfuge, die Nachahmung geschieht gleich von vorneherein in der Gegenbewegung; — *doppia*, Doppelfuge; — *homophona*, mit im Einklange erfolgender Beantwortung

und Nachahmung; — *impropria, irregularis*, uneigentliche, mit willkürlicher Einrichtung; — *incomposita*, das Thema schreitet sprungweise fort; — *libera, soluta, sciolta*, mit freien Zwischensätzen; — *obligata*, strenge Fuge, allein aus dem Hauptsatze (und Gegensatze) entwickelt; — *per arsin et thesin*, mit Nachahmung im vermischten Taktheile; — *per augmentationem*, mit Nachahmung in der Vermehrung; — *per diminutionem*, mit Nachahmung in der Verminderung; — *per imitationem interruptum*, mit unterbrochener Nachahmung; — *periodica*, mit freier, periodischer Nachahmung; — *plagalis*, wenn das Thema herunterwärts schreitet; — *propria, regularis*, eigentliche Fuge; — *recta, aequalis motus*, mit Nachahmung in der gewöhnlichen ähnlichen Bewegung; — *reditta*, der Fugensatz wird am Ende oder in der Mitte von allen oder einigen Stimmen auf canonische Art geführt.

Fugara, ein offenes Flötenwerk in der Orgel, von 8 und 4 Fuss, enger Mensur, daher etwas schneidendem aber sehr angenehmem und edlem geigenartigem Klange.

Fugato, *fuga irregularis*, fugirter Satz; ein fugenartiges Tonstück, in dem jedoch die zu einer eigentlichen Fuge (*regularis*) gehörenden Theile mehr oder weniger frei und willkürlich behandelt werden. S. auch Fuge D.

Fuge, *fuga periodica*, mit periodischer freier Nachahmung[1]). Eine polyphone Tonform, der im wesentlichen nur ein musikalischer Hauptsatz, welcher das ganze Stück hindurch von allen daran betheiligten Stimmen, in einer gewissen Ordnung abwechselnd und nach bestimmten Regeln nachahmend vorgetragen wird, zu Grunde liegt. Jede Stimme ist, dem Wesen der Polyphonie gemäss, Hauptstimme, allen übrigen gleichberechtigt und bei Durchführung des Thema gleichbetheiligt. Ein bedeutendes Unterscheidungsmerkmal der Fuge von den freien Formen ist die immer wiederkehrende und in die Stimmen derart verwebte Nachahmung des Hauptsatzes, dass das ganze Tonstück ohne Periodengliederung (im Sinne freier Formen) dahin strömt, bis alle Stimmen zu einem gemeinsamen Schlusse sich neigen. Von dieser Eigenschaft schreibt sich auch der Name Fuge[2]) her, abgeleitet von *fugere, fugare*, fliehen, verfolgen, »weil eine Stimme von der anderen gleichsam wegfliehet, und auf solcher Flucht, welche lateinisch *fuga* heisset, auf eine angenehme Art verfolget wird«[3]). Eine andere ebenfalls hier und da zu findende Wortableitung, von fügen, also ein Tongefüge, hat keine Bedeutung, weil die Fugenform keine Unterscheidung von anderen Formen dadurch erfährt. —— Ehemals verstand man unter Fuge das, was wir heutzutage Canon nennen[4]) (*fuga canonica, totalis, integra, universalis, vera, in conseguenza*), die den Fugensatz anhebende Stimme wird von den übrigen Stimmen ununterbrochen nachgeahmt, die enge, canonische Nachahmung herrscht durchaus. Die Alten kannten zwar auch die richtige fugenmässige Beantwortung eines durch verschiedene Stimmen gehenden Tongedankens, der fugirte und imitatorische Satz ist überhaupt Anfang und Grundlage aller Kunstmusik; aber die Fuge in unserem heutigen Sinne (*periodica, partialis, fracta*) mit periodischer Nachahmung, in der ein oder mehrere Hauptthemen den ganzen Satz hindurch in allen Stimmen verschiedenartig combinirt und verarbeitet werden, hatten sie noch nicht. Von dieser periodischen Fuge soll hier gehandelt werden, und zwar in folgenden fünf Abschnitten: *A.* Die wesentlichen Theile; *B.* Engführung und Orgelpunkt; *C.* Form; *D.* Arten; *E.* Aesthetische Bedeutung. —— Die Form der periodischen Fuge (gleichviel ob einfache oder Doppelfuge) hat fünf wesentliche Theile, es sind: Führer,

1) Zum Unterschiede von der strengen und ununterbrochenen im Canon.

2) Prätorius, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619, III. 21: *Fugae nihil aliud sunt, ut ait Abbas* D. Joannes Nucius, *quam ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succedentes. Dictae sunt autem à fugando, quia vox vocem fugat, idem melos de promendo. Italis vocantur Ricercari: Ricercare enim idem est, quod investigare, quaerere, exquirere*, mit fleiss erforschen vnd nachsuchen; dieweil die Tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem Fleiss aus allen Winkeln zusammengesucht werden muss, wie vnd vff mancherlei Art vnd weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, duplirt, *per directum et indirectum, seu contrarium*, ordentlich, künstlich und anmuthig zusammengebracht, vnd bis zum ende hinausgeführt werden könne. *Nam ex hac figura omnium maximé Musicum ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum natura aptas Fugas eruere, atque erutas bona et laudabili cohaerentia ritè jungere noverit.*

3) Mattheson, Vollk. Capellm. 1739, S. 366.

4) Joan. Tinctoris, *terminorum Musicae diffinitorium* (etwa 1477): *Fuga est idemtitas partium cantus quo ad ualorem, nomen, formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum.* — Christ. Demantius, *Isagoge artis mus.* 1656: Fuga ist ein solcher Gesang, da etliche Stimmen aus einer singen, und immer eine die andere gleichsam jaget. — Vergl. auch Mattheson, a. a. O. über gebundene (Canons) und freie (periodische) Fugen.

Gefährte, Gegensatz, Zwischensatz und, wennauch nicht eigentlich als wirklich besonderer Theil anzusehen, der Wiederschlag; ausserdem noch zwei fernere, die zwar nicht in allen Fugen vorkommen, ohne dass man sie darum aber unwesentlich nennen könnte: Engführung und Orgelpunkt nämlich.

A. Die wesentlichen Theile der Fuge. *a*) Der Führer, Thema, Hauptsatz, Vordersatz, *dux*, *guida*, *subjectum*, *vox antecedens*, *soggetto*, *proposta*, *sujet*, ist der einer Fuge zu Grunde liegende und dieselbe anhebende melodische Hauptgedanke[5]). Näher zu betrachten sind: Ausdehnung, melodischer Gang (Tonschritte, Ambitus), Rhythmus und harmonischer Grundgehalt. In Ansehung der Länge oder Taktzahl ist das Thema an keine feste Regel gebunden; nur im allgemeinen lässt sich sagen, dass es in möglichst fester und gedrängter Gestalt einen abgeschlossenen Toninhalt von Bedeutung ausdrücken soll, ähnlich der Themaperiode in freien Satzformen. Es kommen ganz kurze Themen vor, deren Länge nicht mehr als drei, zwei oder nur einen Takt beträgt, mitunter finden sich Themen, die mehr nur rhythmisch ausgeprägte Motive oder Figuren als wirkliche Melodien sind (*Attacco* genannt). Hat nun ein kurzer Hauptsatz vor einem breit angelegten den Vorzug leichter aufgefasst und behalten, bequemer durchgeführt und, ohne langweilig und schwerfällig zu erscheinen, öfter wiederholt werden zu können, so muss doch auch ein solcher zur Aufnahme eines gewissen Inhaltes hinlänglichen Raum bieten, um etwas zu bedeuten, genügenden Stoff für eine interessante Durchführung zu liefern, und nicht als kleinlich und unerheblich leicht vergessen zu werden. Auf kräftige Ausprägung muss man jederzeit bedacht sein und sich bemühen im Fugenthema, wie nur irgend anderswo, mit wenigem viel und das Richtige zu sagen; denn ein Tongedanke der so oft wiederholt wird wie der Hauptsatz einer Fuge, darf nur aus einer Empfindung hervorgehen, die, an sich kräftig und bestimmt, von jeder Unreife des Ausdruckes entfernt ist. Will man hingegen der Länge eine äusserste Grenze setzen, wobei, wie in Betreff der Ausdehnung überhaupt, das Tempo nicht ausser Acht zu lassen, so ist solche im siebenten, höchstens achten Takte, nicht gar zu grosse Taktart und wenigstens mässig schnelle Bewegung vorausgesetzt, zu finden. Ein zu langes Thema kann ungemein monoton durch alle Stimmen und Wiederschläge sich hinschleppen, und die Nöthigung so vielfache Wiederholungen anzuhören, muss die Aufmerksamkeit abstumpfen; ausserdem kann es die ganze Form leicht zu ungehöriger Breite auftreiben und leicht schwerfällig in der Behandlung werden (vergl. Andamento). Beim Tongange ist zu berücksichtigen, ob das Thema zu einer Vocal- oder Instrumentalfuge dienen soll. Haben nun zwar die Gesetze, welche sangbare Einrichtung einer Melodie betreffen, ebensogut für Instrumente wie für Singstimmen grundlegliche Geltung, so ist die Vocalität für jene doch eine andere als für diese. Der Ambitus (Umfang, Spannweite) eines Gesangthema muss nothwendigerweise begrenzter sein als der einer Instrumentalmelodie, die Sext und Septime werden nicht gar häufig überschritten, Octav und None nur sehr selten und dann wenigstens nicht andauernd, sonst wird der Gesang bei Transposition in andere Tonarten unbequem oder gar unausführbar. Aber auch in Instrumentalfugenthemen ist ein zu weiter Ambitus zu vermeiden, indem sonst Durchkreuzungen mit den anderen Stimmen die Anschaulichkeit und deutliche Vernehmbarkeit des Thema, namentlich wenn es in mittleren Stimmen liegt, sehr leicht beeinträchtigen können. Doch findet sich bisweilen ein bis zur Decime, auch wohl Duodecime, erweiterter Umfang. Bei Clavier- und Orgelfugen ist ausserdem auf die Spannweite der Hand und Bequemlichkeit der Ausführung Rücksicht zu nehmen. Meistentheils überschreiten gute Fugenthemen den Raum einer Septime oder Octav nicht. Ob das Thema figurirt sein oder in einfachen festen Tonschritten ohne allen Schmuck sich bewegen soll, hängt von der Absicht des Tonsetzers ab, an richtiger Stelle ist eins so gut wie das andere, vorausgesetzt dass die Figuration ausdrucksvoll und nicht leere Tändelei mit Notenfiguren ist. Meist ist es so beschaffen, dass entweder in einer anderen Stimme gute Bindungen sich dagegen setzen lassen, und eine der gebundenen Schreibart angemessene Begleitung möglich wird; oder

5) Die Benennung Führer, welche auch ich hier beibehalte, wenngleich man sie hie und da für veraltet erklärt hat, stammt daher, dass der melodische Hauptsatz im Verlaufe der Fuge hauptsächlich in zwei Gestalten vorkommt, von denen man die massgebende und zuerst auftretende Führer nennt, weil sie der nächstfolgenden, von ihr abhängigen (dem Gefährten), gleichsam die Bahn vorzeichnet, welche diese bei der Nachahmung einzuschlagen hat.

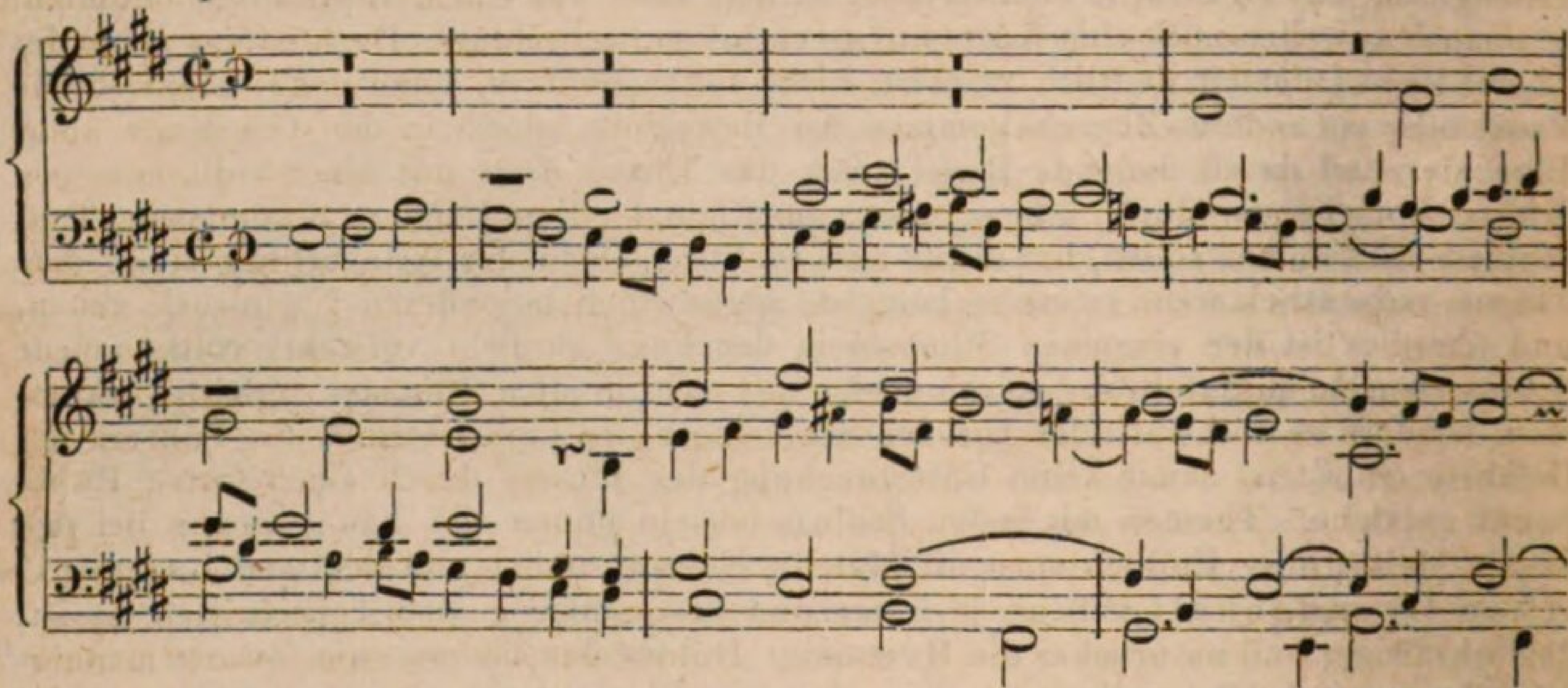
es enthält selbst Ligaturen, in welchem Falle ihm häufig, auch wenn es zum erstenmale als Führer erscheint, eine begleitende Stimme beigegeben wird, damit durch diese das Metrum im Gleichgewicht erhalten werde. Auch muss man gleich bei Anlage desselben auf einen guten Gegensatz bedacht sein; bei Vocalfugen ist der Hauptsatz meist einfach gehalten, und wenn der Gefährte ihn übernommen hat, wird (von der Stimme des Führers, dem Gegensatze) auf Hauptworten des Redesatzes dagegen figurirt. Sonst lässt der Gang der Melodie durch Regeln sich nicht vorschreiben; einen Sprung zu Anfang von der Hauptnote in die Unterquint verboten die Alten, weil ein solcher die Tonart, die aus dem Tongange immer deutlich zu erkennen sein soll, ungewiss macht. Nichtsdestoweniger giebt es schöne Fugenthemen, in denen diese Regel unbeachtet geblieben ist[6]). In der Rhythmik des Thema macht sich der schon vorhin angedeutete, die Fuge von allen freien Formen merklich unterscheidende Characterismus gleich von vorneherein geltend: ein Fugenthema pflegt nicht als Periode mit rhythmisch deutlich markirtem Abschnitt, Vorder- und Nachsatz gegliedert und die Taktsumme braucht keinesweges gradzahlig zu sein; die Fuge hat überhaupt keinen Periodenbau im Sinne freier Formen, es ist keine andere rhythmische Gliederung darin als die aus dem Accentzusammenschluss des Taktes sich ergebende, ohne welche eine geordnete Tonbewegung überhaupt nicht denkbar ist. Finden sich rhythmische Gruppirungen im Thema, welche einander ein gewisses Gleichgewicht halten — manche Themen zerfallen durch einen Einschnitt in der Mitte in zwei Hälften von oftmals verschiedener Bewegung, oder weisen eine durch Figurenähnlichkeit entstehende Art von Gliederung auf —, so liegt doch wirklich rhythmisch gleichmässiger Periodenbau garnicht im Sinne dieser Kunstform, wie weiter unten noch deutlicher sich zeigen wird. — Auf welchem Takttheile der Gesang anhebt ist gleichgültig, der eigentliche Schluss aber erfolgt stets auf einem rhythmisch betonten, wennauch zuweilen noch eine Kürze auf accentlosem nachschlägt. Doch ist das Ende des Thema nicht jederzeit deutlich markirt, nicht selten geht es, ohne dazwischentretende Pause oder ein anderes Zurruhekommen der Bewegung, gleich in den Gegensatz über. Eine hier und da zu findende Regel, dass das Thema nicht mit einer vollkommenen Schlussclausel enden dürfe, indem, ausser am Ende der Fuge, keine vollkommenen Tonschlüsse vorkommen sollen, hat nichts zu bedeuten. Denn der feste Schluss kann dem Thema, namentlich wenn es etwas lang ist, sogar einen besonderen Nachdruck geben, und überdies ist den einzelnen Stimmen in der Fuge garnicht verwehrt vollkommene Schlussclauseln auszuführen; solche dürfen nur nicht in allen Stimmen zugleich vorkommen, sondern es soll auf oder vor der Schlussnote der Cadenzformel des Führers der Gefährte eintreten, damit keine Unterbrechung des Flusses durch einen festen Ruhepunkt entstehe. Themen mit festen Schlussclauseln finden sich häufig genug bei den besten Meistern. — Endlich muss die Melodie einen gesunden und richtigen harmonischen Grundgehalt haben; je fester und bestimmter in den Tonschritten sie ist, desto kräftiger und natürlicher die Harmonie. Duldet das Thema ohne Zwang mannigfache harmonische Behandlung, so um so besser. Ebenso kann eine Versetzung aus der Dur- in die Molltonart und umgekehrt sehr nützlich sein, doch lassen nicht alle Melodien solche gleich gut mit sich vornehmen. Bemerkt wurde schon wie wesentlich es ist, den Tongang des Führers so einzurichten, dass in den Contrapunkten gute Ligaturen — die Seele des contrapunktischen Stiles —, Figurationen u. dergl. sich anbringen lassen. Und zwar soll nicht nur in einer Stimme sondern in mehreren Stimmen zugleich ein guter Contrapunkt möglich sein; einen einzigen gegen eine Melodie zu finden hat keine Schwierigkeit, wohl aber mitunter die Herstellung mehrerer. In allen diesen Beziehungen soll man das Thema vor der Ausarbeitung wohl untersuchen und studiren; denn es ist ein grosser Schritt in die Arbeit hinein gethan, sobald der Tonsetzer sein Thema ganz übersieht, ein schickliches Contrasubject dagegen erdacht hat und weiss, auf welchen Tönen des Thema und in welchen Intervallen er die übrigen Stimmen enge Nachahmungen mit ihm eingehen lassen kann. Namentlich dem Anfänger im Fugensatze werden bei der Ausarbeitung viele Hindernisse sich in den Weg legen, wenn er nicht vorher genau sich unterrichtet hat, ob sein Thema hinlänglich biegsam oder widerspänstig ist. Uebrigens

6) Vergl. Marpurg, Abhandl. von der Fuge, Beisp. Th. I. Taf. XII. 1, 2; im ferneren, Mattheson, Vollk. Capellm. S. 369, woselbst auch von Einrichtung des Gefährten ausführlich gehandelt wird.

thut man gut, das Thema gleich im Canon anzulegen, der Engführungen wegen (s. weiter unten B *a*). Hinsichts des Modulationsganges ist es der Periode ähnlich; es herrscht entweder *a*) die Haupttonart durchweg, wobei der Gesang auch mit der Dominantnote, Terz oder Secund anheben kann; oder *b*) es wendet sich in die Dominant und cadenzirt darin; oder *c*) es modulirt aus der Haupttonart in die Dominant oder einen anderen leitereigenen Ton, kehrt aber am Schlusse wieder in den Hauptton zurück. Solche Themen aber sind die seltensten, der Tongang wird unruhig.

A b) Der Gefährte, Antwort, Nachsatz, *comes*, *vox consequens*, *conseguenza*, *risposta*, *reponse*, die dem Führer sich anschliessende, von einer anderen Stimme in einer gewissen höheren oder tieferen Tonreihe vollzogene Nachahmung des Hauptsatzes. Der Gefährte hebt seine Nachahmung an entweder unmittelbar nachdem der Führer den Hauptsatz vollendet hat, oder schon bevor dieses geschehen; mitunter findet man dem Führer auch noch einige Noten angehängt, die nicht eigentlich zum Thema gehören, sondern nur zum Eintritt des Gefährten überleiten. Das Thema aber soll wenigstens bis zu dem Punkte, auf welchem der Gefährte damit eintritt, von diesem beantwortet werden, der Eintritt des Gefährten also vor oder mit dem Schluss des Führers, ohne eingeschobene Verbindungsnoten, erfolgen; im weiteren Verlauf der Fuge können Ausnahmen hiervon stattfinden, der Gefährte darf sich etwas vom Führer trennen. Tritt nun in einer, angenommen vierstimmigen Fuge der Führer in einer hohen Stimme auf (Sopran und Tenor sind hohe, Alt und Bass tiefe Stimmen), so folgt der Gefährte in einer tiefen, und umgekehrt; alsdann erscheint wieder der Führer in der zweiten hohen, resp. tiefen, und der Gefährte in der zweiten tiefen, resp. hohen, Beisp. 1 (Bach, Wohltemp. Clav. II.).

1



Das Intervall, in welchem der Gefährte den Führer nachahmt, könnte in der Fuge ebensogut wie in anderen Imitationen ein beliebiges, die Secund, Terz, Sext, Octav etc. sein; im Ursprunge und Sinne dieser Form liegt aber, dass man nur die Quint (oder untere Quart) dazu wählt. Hauptursache dafür sind die natürlichen Quintabstände der vier Grundstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass; eine z. B. dem Alt bequem liegende Melodie singt der Sopran ebenso leicht eine Quint höher, der Tenor eine Quart tiefer, und so können in der Quintnachahmung gemischte hohe und tiefe Stimmen einander antworten, eine Nachahmung in der Octav würde naturgemäss den beiden hohen oder den beiden tiefen Stimmen zukommen. Da die Fuge ursprünglich Gesangform und die Instrumentalfuge nichts anderes als ein, wennauch nachher selbständig gewordener Abkömmling der Singfuge ist, so musste, weil in der Fuge nur ein einziger melodischer Hauptsatz[7]) herrscht und dieser von allen Stimmen wechselweise vorgetragen werden soll, nothwendigerweise auf den natürlichen Umfang derselben Rücksicht genommen und das Intervall für die Nachahmung so gewählt werden, dass das Thema für alle Stimmgattungen gleich ausführbar wird. Deshalb erscheint die Einrichtung, dass der Gefährte den

7) Es ist hier vorläufig gleichgültig, dass eine Fuge mehrere Themen haben kann, um so mehr, da diese doch eigentlich nichts anderes als Theile eines Hauptgedankens oder Hauptsatzes sind.

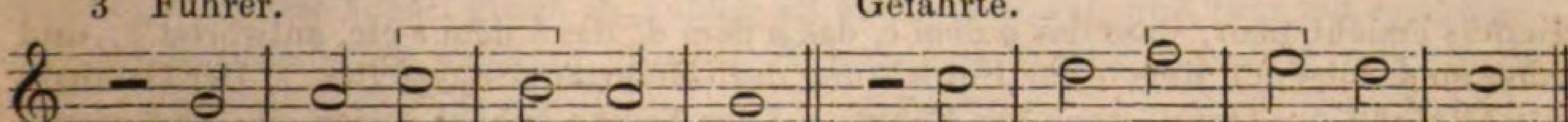
Führer in der oberen Quint oder, was dasselbe ist, in der unteren Quart nachahmt, wie in der fast einzig geltenden Quintfuge geschieht, durch die Natur der Stimmgattungen selbst veranlasst. Im ferneren aber bilden Tonika und Quint einen einheitlichen Tongegensatz, wodurch die Tonart ihrem ganzen Begriff nach dargelegt wird; das Verhältniss des Gefährten zum Führer begründet sich auf dem zwischen Quint und Tonika, und nur im weiteren Verlauf (der zweiten Durchführung) der Fuge kommt es vor, dass Führer und Gefährte ihr Tonika- und Dominantverhältniss verlassen und Nachahmungen in anderen Intervallen erfolgen. Zu den bei Feststellung der Form getroffenen Einrichtungen gehört, dass bei Versetzung des Thema in eine andere Stimme und Tonart oder Octavgattung, die halben Töne der Tonreihe (das *mi-fa* der Solmisation) von der Nachahmung in derselben Ordnung beibehalten werden müssen, in der sie im Hauptsatze erscheinen; im anderen Falle würde die innere Aehnlichkeit der Melodie verloren gehen und die Modulation aus der Natur der Tonart heraustreten. Möglichst genaue Aehnlichkeit und Einhaltung der Tonalität zwischen Führer und Gefährten sind aber zwei wesentliche Erfordernisse einer richtigen Beantwortung. Folgende Melodie (Beisp. 2 *a*), aus der authentischen Tonreihe als Führer einer Fuge angenommen, soll als Gefährte in die plagalische, oder, nach unserm jetzigen Sprachgebrauch, in die Dominant (eine Quint höher oder eine Quart tiefer) versetzt werden (*b*); vollkommene Aehnlichkeit ist ohne alle Schwierigkeit aufrecht zu erhalten:

2 *a* Führer. *b* Gefährte.



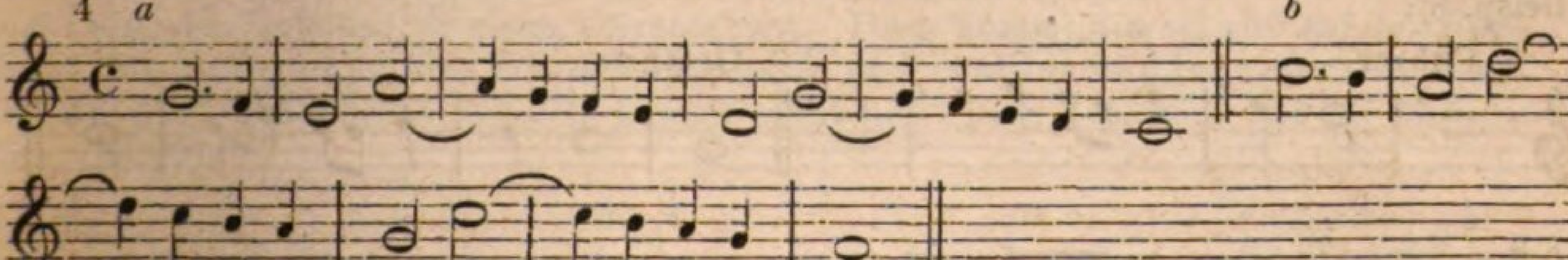
Denn die 4 ersten Stufen der authentischen Tonreihe des Führers kommen mit den 4 ersten Stufen der plagalischen des Gefährten in gleichen Intervallenverhältnissen überein, in beiden liegt der halbe Ton zwischen der dritten und vierten Stufe. Ebenso verhält es sich, wenn ein Thema, welches die 4 ersten Stufen der plagalischen Tonreihe umfasst, in die authentische versetzt werden soll, Beisp. 3:

3 Führer. Gefährte.



Wollte man hingegen folgenden Satz Beisp. 4 *a* in der unter *b* beigefügten Weise zum Gefährten machen:

4 *a* *b*



so folgen weder die ganzen und halben Töne der Melodie in derselben Ordnung auf einander, noch sind die Grenzen der Tonart eingehalten; bei aller anscheinenden Gleichheit ist doch die innere Aehnlichkeit verloren gegangen und die Natur der Tonart überschritten.

Diese Verwickelung wird durch die Verschiedenheit der Lage der Halbtöne in der authentischen und plagalischen Octavgattung, oder, anders ausgedrückt, durch die Ungleichheit der beiden Hälften der Octav veranlasst. Denn in der authentischen Tonreihe einer Octavgattung erscheint die Quint als Mittelpunkt, die untere Hälfte enthält 5 Stufen (also von *C* aus *C d e f g*), die obere hingegen nur 4 (*g a h c*). Die plagalische Tonreihe aber, durch den Grundton der authentischen getheilt, ergiebt das umgekehrte Verhältniss: die untere Hälfte umfasst 4 (*g a h c*), die obere 5 Stufen (*c d e f g*). Wenn demnach ein Fugenthema als Führer in der authentischen Tonreihe die grössere Hälfte der Octav (also von *c*—*g*) durchschreitet, so bleibt für den Gefährten in der plagalischen nur die kleinere Hälfte (*g* — *c*), es fehlt ihm also ein Ton am Umfange des Führers. Und ebenso umgekehrt: durchschreitet der Führer die kleinere obere Hälfte der Octav, so bekommt der Gefährte an der grösseren unteren Hälfte einen weiteren Umfang, als er eigentlich auszufüllen hat. Im ersten Falle muss also der Gefährte seine Nachahmung um einen Ton verengern, dadurch, dass er ein Intervall wiederholt oder kleiner nimmt, Beisp. 5 *a*, im zweiten um ebensoviel erweitern, dadurch, dass er ein Intervall um eine Stufe grösser nimmt, *b*:

5 *a* *b*



Wollte der Gefährte die unter *b* eingeklammerten Tonschritte *c h d* zu Anfang des Führers mit *g fis a* beantworten und so fortfahren, so würde die Tonart verändert und der Gefährte auf *d* statt auf *c* am Schlusse hinauskommen, und vollständig in die Dominant übersetzt statt nur aus der plagalischen Reihe des Hauptones beantwortet erscheinen. Das Beisp. 4 *a* angeführte Thema wäre also folgendermassen zu beantworten:

6

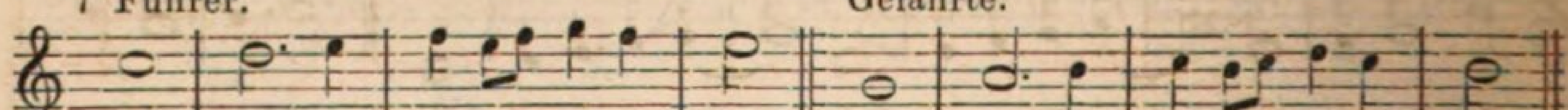


Auf diese, durch die alten Tonarten veranlasste Einrichtung des Gefährten gründen sich die auch heute noch grösstentheils beobachteten Regeln für die Beantwortung. Weil bei unserer Quintfuge Führer und Gefährte aus solchen Intervallen bestehen, die auf den Hauptton und die Dominant sich beziehen, so pflegt man, um zu wissen, welche Intervalle dieser beiden Octavreihen einander antworten müssen, die beiden Reihen dergestalt unter einander zu setzen, dass sowohl in der Mitte als am Ende der Hauptton gegen die Ober- und Unterdominant zu stehen kommt, also z. B. in C dur:

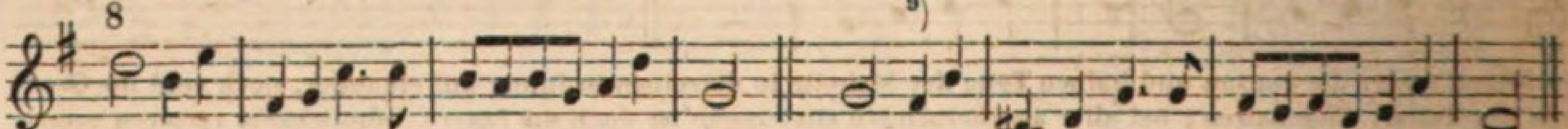
	grössere Hälfte				kleinere Hälfte		
Octav des Haupttones	*c*	*d*	*e*	*f g*	*a*	*h*	*c*
Octav der Dominant	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f g*
	kleinere Hälfte				grössere Hälfte		

Hieraus ersieht man, dass das *g* dem *c*, das *a* dem *d*, das *h* dem *e* etc. antwortet [8]), und daher sind folgende Regeln für Einrichtung des Gefährten festgestellt: 1) Der Gefährte antwortet mit der Quint, wenn der Führer auf der Tonika anhebt (Beisp. 7); und umgekehrt 2) der Gefährte antwortet mit der Tonika, wenn der Führer auf der Quint anhebt (Beisp. 8).

7 Führer. Gefährte.

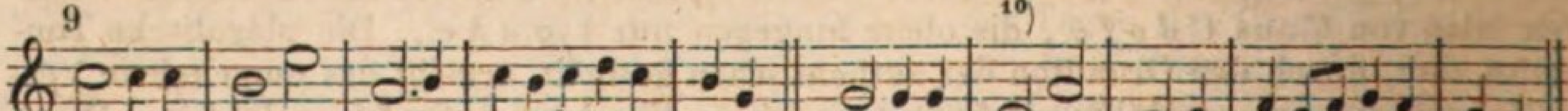


8 [9])



3) Schliesst der Führer mit der Tonika oder mit der Terz derselben, so macht der Gefährte den Schluss auf der Dominant oder deren Terz, wie Beisp. 7 und 8. 4) Schliesst der Führer auf der Dominant oder ihrer Terz, so macht der Gefährte den Schluss auf der Tonika oder deren Terz (Beisp. 9).

9 [10])



Die Uebereinstimmung zwischen Haupttonsnote und Dominantnote ist nicht allein wenn sie Anfangs- und Schlussnote sind, aufrecht zu erhalten, sondern auch bei in der Mitte vorkommenden Sprüngen von der Tonika auf die Dominant und umgekehrt. — Leich-

8) Es kommt aber auch öfters vor, dass die Sext mit der Terz, die Quint mit der Secund etc. beantwortet wird; ein Beispiel weiter unten.

9) Dieser Satz in die Quint versetzt, sollte eigentlich anfangen *a fis h*; weil aber der mit der Quint anhebende Führer vom Gefährten mit der Tonika beantwortet werden muss, wird der Terzensprung des Führers im Gefährten in eine Secund verwandelt.

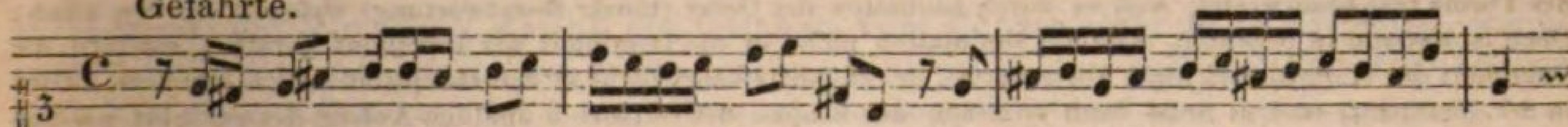
10) Wegen der grösseren Hälfte der Octav, in welche hier der Gefährte zu stehen kommt, wird aus der Secund eine Terz.

terer Uebersichtlichkeit wegen betrachten wir verschiedene Arten der Beantwortung nach den vorhin aufgestellten drei verschiedenen Arten des Ton- und Modulationsganges innerhalb des Thema. Dieses konnte 1) im Haupttone anheben, verbleiben und schliessen. Das Verhältniss zwischen Grundton und Quint wird festgehalten; wenn also der Führer in der Octav des Haupttones anhebt, muss der Gefährte in der Quint nachfolgen und braucht nur in die Tonart der Quint versetzt zu werden. Schliesst der Führer mit der Terz des Haupttones, so der Gefährte mit der Terz der Dominant; auch die übrigen Intervalle sind mit Einhaltung derselben Folge von ganzen und halben Tönen zu beantworten, wobei die erforderlichen chromatischen Versetzungszeichen selbstverständlich hinzugefügt werden müssen (Beisp. 10).

10 Bach. Führer.

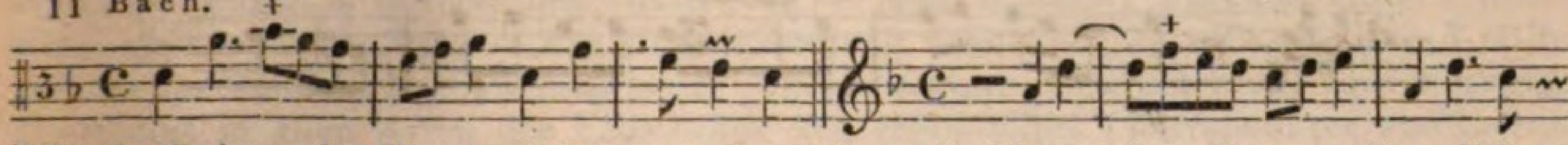


Gefährte.



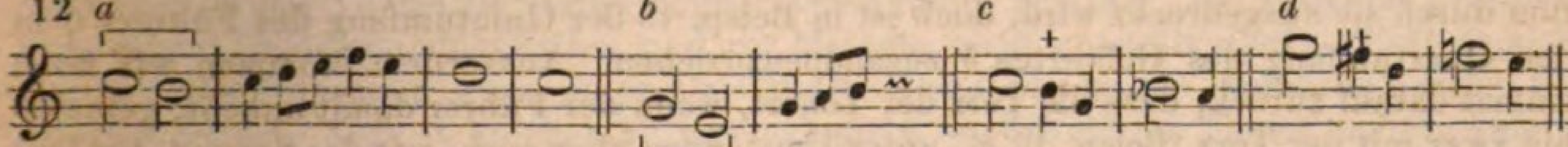
Bei folgendem Beispiel 11, dessen Führer mit I—V anhebt, also mit V—I beantwortet werden muss, darf nicht fehlen, dass der Halbton *b a* im Führer durch den Gefährten ähnlich ausgedrückt werde. Wollte man ihn durch *es d* geben, so würde die Tonart A moll beeinträchtigt, mit *e* aber käme nicht nur kein halber Ton, sondern noch dazu ein falsches Verhältniss heraus, nämlich eine übermässige Quart zwischen dem *b* des Führers und dem *e* des Gefährten, das *mi contra fa* der Solmisationssprache, der „Teufel *in Musica*". Demnach ist das Thema folgendergestalt zu beantworten:

11 Bach.



Tritt der Leitton der Tonart gleich zu Anfang als zweite Note auf, und zwar mit reell harmonischer Bedeutung als solcher, nicht als Neben- oder Wechselnote (wie in Beisp. 10 das *gis*), so wird er gemeinhin durch die Terz der Dominant ersetzt, nicht mit dem Leittone der Dominanttonart beantwortet, weil diese nicht von vorneherein durch den Gefährten so entschieden festgestellt werden soll. Aus dem Secundenschritt im Thema 12 *a* macht also der Gefährte (*b*) einen Terzenschritt. Doch kommt hierbei viel auf den Fortschritt des Gesanges an, das Thema *c* kann nicht anders als unter *d* beantwortet werden, die kurz durchgehende Modulation kommt sonst nicht zum Ausdruck und die Melodie wird entstellt[11]).

12 *a* *b* *c* *d*



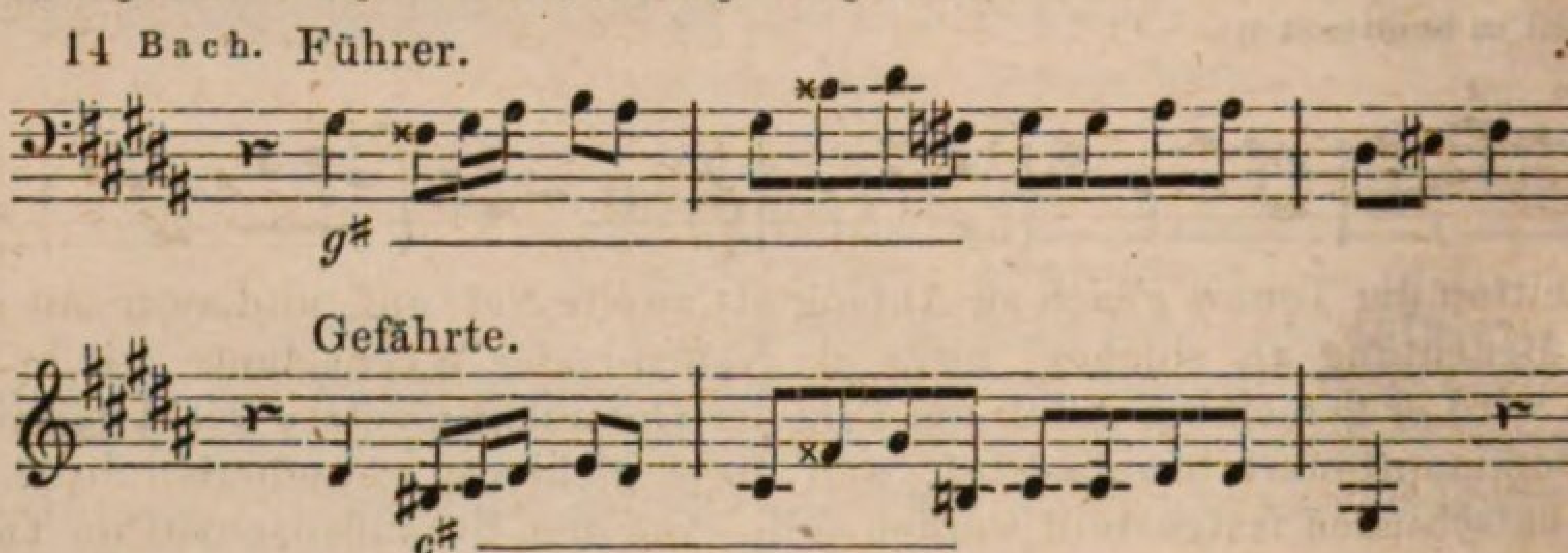
2) Beginnt das Thema in der Haupttonart, modulirt aber in die Dominant, so hat der Gefährte die Dominanttonart wieder in den Hauptton zurückzuführen, um so die Tonart in sich abzuschliessen. Wollte er die Dominanttonart mit gleicher Modulation in die fernere Dominant festhalten, so würde er eine fernere Quintbeantwortung nach sich ziehen, die Fuge würde im Quintencirkel fortmoduliren, folglich die Haupttonart gänzlich verlassen.

In der *Fuga reale* des 16. und 17. Jahrh. wurde die Octavtheilung nicht berücksichtigt, sondern das Thema streng in der Oberquint beantwortet. Traten nun noch fernere Stimmen mit dieser genauen Quintbeantwortung hinzu, so bildete sich eine Art Cirkelcanon. In unseren heutigen Tonarten aber würde alle Einheit der Tonalität dadurch verloren gehen[12]). Der Gefährte kehrt also zur Haupttonart zurück, und zwar tritt diese Rückwendung an derselben Stelle ein, an welcher der Führer in die Dominanttonart sich wendete (Beisp. 13 *a b*). Doch nicht immer ist die Modulation des Führers deutlich durch den Leitton, sondern mitunter nur durch andere, auf die Quint hinweisende Tonfortschreitungen bezeichnet. Hier hat man dann näher zu untersuchen. Tritt der Leitton selbst auf, so werden im Gefährten häufig schon vor Eintritt desselben auf ihn hinweisende und vorbereitende Aenderungen nöthig (Beisp. 13 *c d*).

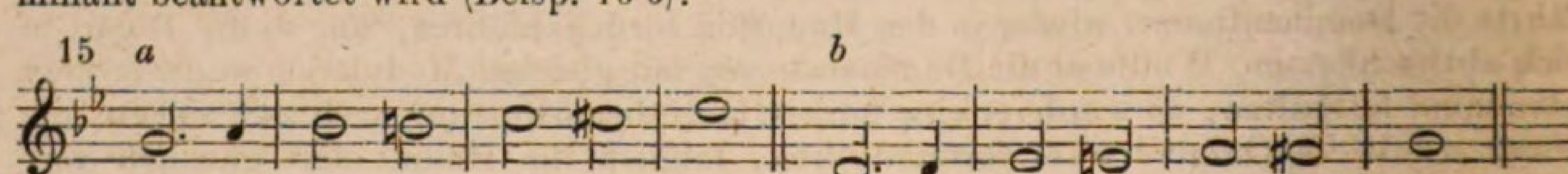
11) Vergl. E. F. Richter, Lehrbuch der Fuge, Leipzig 1859, S. 55.
12) Vergl. S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt etc. Berlin 1859, S. 157.

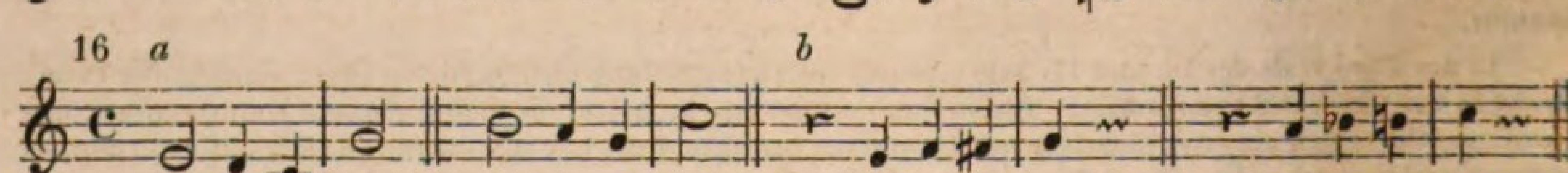


Der Quartenschritt *e a* im Führer 13 *c* ist, als der auf die V vorbereitenden Harmonie II (A moll von G dur) angehörig, im Gefährten mit derselben Akkordstufe von C dur (D moll) zu beantworten [13]). Deshalb die Aenderung des Tonschrittes *h e* (13 *e*), welcher eigentlich im Gefährten erfolgen sollte, in *a d*, und des Tonschrittes *f e* im Führer in *c a* im Gefährten. Nicht selten wird aber auch ein aus der Tonika in die Dominant modulirendes Thema real beantwortet, weil es durch Einhalten der Octav (tonale Beantwortung) entstellt werden kann: Doch ist alsdann zu beachten, dass die Modulation nicht in die Dominant der Dominant gerathe, sondern die Dominant der Haupttonart nicht überschreite, der Gefährte kehrt nicht in den Hauptton zurück, sondern bleibt in der Dominant, und es muss dann zwischen den Schluss des Gefährten und den Anfang des zunächst wiederkehrenden Führers ein kurzer Verbindungssatz (Zwischensatz, Zwischenspiel) eingeschoben werden, in welchem die Rückkehr in die Haupttonart vollzogen wird. Beispiele sind nicht selten. Nur in sehr vereinzelten Fällen aber, und dann auch nur durch den Tongang speciell bedingt, kommt eine Wendung in die Unterdominant vor. So in folgendem Beisp. 14 von S. Bach, in welchem, um die fremde Tonart A♯ moll zu umgehen, gleich zu Anfang eine Wendung in die Oberquart statt Quint eingeschlagen wird:



3) Themen, in denen länger andauernd aus der Tonika heraus- und wiederum in sie zurückmodulirt wird, sind vergleichungsweise selten. Die Modulation muss dann in ähnlicher Weise innerhalb der Dominanttonart beantwortet werden. — Chromatische Gänge, welche ziemlich häufig vorkommen, sind stets real zu beantworten, wenn eine Modulation durch sie ausgedrückt wird, doch ist in Beisp. 15 der Quintumfang des Führers *a* in den Quartumfang des Gefährten *b* zusammenzuziehen. Ausserdem kommen wir noch einmal darauf zurück, dass die Terz der Tonart, wenn der Führer damit anhebt, gemeinhin zwar mit der Terz (Beisp. 16 *a*), unter Umständen aber auch mit der Secund der Dominant beantwortet wird (Beisp. 16 *b*).



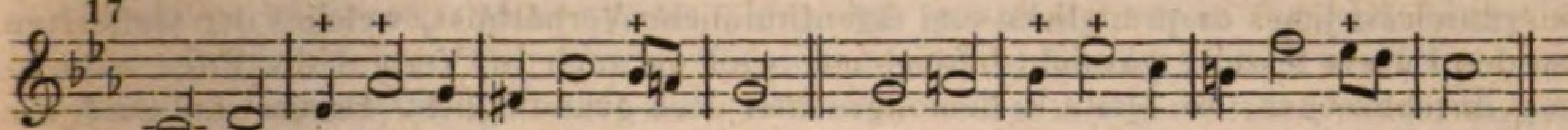


Hebt der Führer mit der Quart des Haupttones an, so wird diese mit der Quart der Dominant, folglich mit der Haupttonsnote beantwortet. Auf die beginnende Sext des Haupttones antwortet die Sext der Dominant, gleichviel ob die Modulation des Thema im Hauptone bleibt oder in die Dominant sich wendet. Die Secund des Haupttones, in der Regel nur auf schlechtem Takttheile eintretend, wird entweder mit der Dominant selbst oder mit deren Secund beantwortet; die Septime, je nach Umständen, entweder mit der

13) Marpurg, Th. I. S. 26, Taf. XIV. 1—5. — Richter, S. 58. — Dehn, S. 161.

Sext oder Septime der Dominant[14]. —— Bei Einrichtung des Gefährten in Fugen, die in Moll stehen, tritt die Molltonart der Quint, also mit kleinem Dreiklang ihrer ersten Stufe, an die Stelle der Durdominanttonart (A moll — E moll, nicht E dur), und die kleinen Terzen der beiden Molltonarten müssen einander antworten. Da alle drei Hauptakkorde der Molltonart Mollakkorde sind (*D f A c E g h*), kann man sich hierin sehr leicht auskennen: Die Terz der Tonika (*c*) fordert die der Dominant (*g*), zuweilen die der IV (*f*); die Terz der Dominant fordert nur die der Tonika, nicht der IV, und die Terz der IV nur die der I, nicht der V. In nachfolgendem Beisp. 17 ist die Terz der Tonika (*e♭*) mit der Terz der Dominant (*b*) und die Terz der IV (*a♭*) mit der Terz der Tonika (*e♭*) beantwortet. In den meisten Fällen treffen diese Regeln zu[15].

17



In Hinsicht auf Rhythmik weicht der Gefährte vom Führer nicht ab, doch wird, wennauch weniger gerne gleich von vorneherein, so doch in den späteren Durchführungen gestattet, den Zeitwerth der ersten Note zu verdoppeln oder auch zu verringern, um einen möglicherweise harmonisch passenderen oder wirkungsvolleren Einsatz zu erhalten. Ebenso werden in späteren Durchführungen, besonders wenn es um Engführungen sich handelt, manche Aenderungen der Notenwerthe durch Syncopirungen, Zertheilungen, Vergrösserungen etc. wohl erlaubt, um so mehr, da sie Mittel zur Vermannigfaltigung des Thema sind. Ferner kann der Gefährte unter Umständen auf einem andern Takttheile eintreten (Fugen in vermischtem Takttheile, *per arsin et thesin*, worunter ältere Theoretiker aber auch die Fuge in der Gegenbewegung verstehen, Zarlino, *Opere* I. 273). Imgleichen kann die Nachahmung in der Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung, überhaupt in allen Arten des künstlichen und canonischen Contrapunktes statthaben. Schliesst das Thema mit einer vollkommenen Cadenzformel, so hat der Gefährte so einzutreten, dass kein fester Halt entsteht und die Bewegung unterbrochen wird, wobei wir uns nur an den Umstand zu erinnern brauchen, dass die Fuge zwar ebensogut wie jede freie Form ihre Halb- und Ganzschlüsse hat, sie aber versteckt und nicht in allen Stimmen zugleich macht. — Auf die Einrichtung des Gefährten nach den Tonarten der Alten kann hier nicht eingegangen werden; Näheres darüber findet man in den unten angegebenen Werken[16]. Und alle bei Beantwortung der Themen vorkommenden einzelnen Fälle lassen weder hier noch überhaupt in kurze Regeln sich fassen, ohne zugleich noch zahlreichere Ausnahmen nothwendig zu machen. Es kommt immer darauf an, dass die Aehnlichkeit des Thema in vorhin angegebenem Sinne bewahrt, die Tonalität zwischen Führer und Gefährten eingehalten und die Melodie nicht entstellt werde. Eine an sich reguläre Beantwortung kann unter Umständen einem Thema ein durchaus verrenktes Ansehen geben; liegt in solchen Fällen auch meist die Schuld am Thema selbst, sofern es nicht fugenmässig eingerichtet ist, so ist man darum noch keineswegs genöthigt, die Sache dadurch noch mehr zu verwirren, dass man so und so viele Ausnahmen von einer Regel, die an sich sehr dehnbar ist, statuirt. Die Regel verliert sonst alle Bedeutung und der Schüler wird vollständig verwirrt[17]. Andererseits findet man zuweilen Beantwortungen getadelt, gegen die nichts einzuwenden ist, da sie, abgesehen vom bloss Regelrechten, auch vollkommen sachgemäss und sinnentsprechend sind[18]. —— Im weiteren Verlauf der Fuge, nachdem Führer und Gefährte ihren Gang durch alle betheiligten Stimmen

14) S. Marpurg, Th. I. 31.

15) Näheres s. Richter, Lehrb. der Fuge S. 62 ff., woher auch das Beispiel genommen ist.

16) Marpurg, Abh. v. d. Fuge, Th. I. 33 ff. — André, Lehrb. der Tonsetzkunst, Fuge, S. 232. — Bellermann, Contrapunkt, 1862, S. 186 ff.

17) Wie u. A. durch Marx, in dessen Compositionslehre.

18) J. C. Lobe, Compositionslehre 1860, Bd. 3, tadelt S. 566 die reguläre tonale Beantwortung der Händel'schen F♯ moll Fuge (2. Satz der 6. Suite; Deutsche Händelausg. Bd. II.) Takt 6 und 18 von Anfang. Doch erscheint diese vollständig sachgemäss, das Thema durchaus nicht entstellt. Im ferneren Verlauf dieser Fuge kommt auch freiere Beantwortung vor, und die hierdurch gewonnene Mannigfaltigkeit muss in die Augen fallen. Aehnliches Bewandniss hat es mit seinem gegen die Fuge in der 2. Suite ebenda ausgesprochenen Bedenken. Uebrigens war Händel nicht der Mann, der an eine Regel sich band, wenn sie für den betreffenden Fall nicht innere Bedeutung hatte und wirklich sachgemäss zutraf. Seine Fugen sind freier behandelt als die irgend eines anderen grossen Meisters.

bereits einmal zurückgelegt haben, gelten nicht nur die erwähnten Vermannigfaltigungen der melodischen Bildung, sondern auch das Tonartenverhältniss wird ein freieres. Es kommen modulirende Nachahmungen in der Quart und anderen Intervallen, auch Beantwortungen in der Octav vor. Zuweilen nimmt der Gefährte die Gestalt des Führers an, beantwortet ihn ganz real, oder, wenn man will, der Führer tritt mehreremale nach einander in verschiedenen Stimmen und Tonarten auf, ohne den Gefährten bei sich zu haben; man kann, da auch das Tonartenverhältniss aufgelöst erscheint, Führer und Gefährten als solche nicht allemal unterscheiden[19]), sondern eigentlich nur von Nachahmung und thematischer Gestaltung sprechen. Darum ist aber noch nicht nöthig, die Namen Führer und Gefährte, Thema und Antwort, Vordersatz und Nachsatz, ganz aufzugeben und allein die allgemeine Benennung Nachahmung dafür anzunehmen[20]). Denn hierdurch ist jenes ursprüngliche und eigenthümliche Verhältniss, welches den Gefährten an den Führer fesselt, garnicht bezeichnet; wird es auch im Verlauf der Fuge manchmal durchbrochen, so bleibt es demungeachtet doch grundleglich. Darum sind auch die anderen Benennungen (Thema und Antwort, Vorder- und Nachsatz) ebenfalls richtig und noch immer beiweitem bezeichnender, als Nachahmung schlechthin; denn auch durch sie wird das ergänzende Verhältniss des Gefährten zum Führer und seiner Tonart ausgedrückt.

A c) Der Gegensatz, Contrasubject, Gegenharmonie, ein dem Hauptthema bei seinem Eintritte in die nächste Stimme, von derjenigen Stimme in welcher es zuletzt gewesen ist, entgegengesetzter Contrapunkt. In Fugen mit mehreren Subjecten versteht man auch wohl das dem Hauptthema (Hauptsatz) entgegengesetzte Nebenthema, oder, wenn deren mehrere sind, alle diese Nebenthemen darunter; daher der Ausdruck Contrasubject. Hier aber haben wir es vorläufig nur mit jenem obigen Contrapunkt in der einfachen Fuge, für den wir den Namen Gegensatz am besten ausschliesslich gebrauchen, zu thun (Beisp. 18).

18 Bach.



Die Richtigkeit der Abfassung des Gegensatzes ist folgenden Bedingungen unterworfen: Er darf das Thema nicht verdunkeln und undeutlich machen, weder durch verwirrende Stimmenkreuzungen, noch durch unreinen Contrapunkt, verkünstelte Harmonisirung, Aussprechen vieler Silben in der Vocalfuge, wenn das Thema selbst in kürzeren Noten geht, zu denen viele Worte gehören etc. Sondern er soll vor allem die Grundharmonie des Gefährten kräftig und bestimmt ausprägen, womit jedoch keineswegs gesagt ist, er sei jederzeit nur auf die einfache Grundharmonie allein hingewiesen; denn er kann so verschiedene Contrapunkte und Harmonisirungen bringen als das Thema überhaupt zulässt, stets aber müssen sie auf natürliche Art sich ergeben. Dann muss er, sowohl der Rhythmik als dem Tongange nach, vom Hauptsatze abweichende oder zu ihm contrastirende Bildung haben, ihn aber dennoch fliessend und sinnrichtig fortführen. Gewöhnlich macht er einen ungleichen Contrapunkt zum Thema; ist dieses lebhaft bewegt, so geht der Gegensatz ruhig und umgekehrt; wenn das Thema Ligaturen enthält, so hat er sie zu

19) Vergl. Lobe a. a. O. S. 565. — Richter, S. 114. — Marpurg I. 71.
20) Wie Lobe gethan, S. 13 ff., 557 ff.

markiren, und wenn nicht, womöglich welche aufzusuchen, weil sie ein echt contrapunktisches Wesen haben. Besteht das Thema aus rhythmisch ähnlich sich fortspinnenden Figuren, so markirt der Gegensatz nicht selten nur die Accente und harmonischen Rückungen. Tritt das Thema in die dritte und vierte Stimme einer drei- und vierstimmigen Fuge, so wird der Gegensatz mehrstimmig. Die Benennungen Gegensatz und Gegenharmonie werden meist gleichbedeutend (doch die letztere überhaupt seltener) gebraucht, bezeichnen aber nicht eigentlich dasselbe; unter ersterer soll man die hier beschriebene Melodie verstehen, welche der Führer dem Gefährten entgegensetzt, die aber nachher aus einer Stimme in die andere übergeht und, vorausgesetzt dass sie festgehalten wird, sowohl den Führer als Gefährten begleitet. Gegenharmonie aber sind diejenigen Melodien, welche in der dritten oder dritten und vierten Stimme den Hauptsatz und Gegensatz begleiten. Man beachtet aber für gewöhnlich diese Unterscheidung zwischen Gegensatz und Gegenharmonie nicht, sondern spricht einfach von einem mehrstimmigen Gegensatze und meint damit alle auch mehrstimmigen Contrapunkte, die gegen den Hauptsatz gehen. Es kommt aber darauf an, gleich vor Beginn der Arbeit an der Fuge, nicht nur einen, sondern mehrere gute Contrapunkte gegen das Thema aufzusuchen. Man unterscheidet Fugen mit festem oder gleichbleibendem und mit freiem oder wechselndem Gegensatze; die Benennungen zeigen, dass bei jenen ein und derselbe Gegensatz stets beibehalten, zum festen Contrasubject wird, folglich im doppelten Contrapunkte eingerichtet sein muss; während er bei diesen beliebig sich ändert, deshalb nur im einfachen Contrapunkt angelegt zu sein braucht. Vortheilhaft aber bleibt es immer, auch die freien Gegensätze im doppelten Contrapunkt zu arbeiten, indem sie alsdann mehrfache Verwendung zulassen. Im Falle der Gefährte um eine Stufe erweitert oder zusammengezogen werden muss, erleidet der feste Gegensatz, wenn er gegen den wiederkehrenden Führer gebraucht wird, einzelne Modificationen, die man gleichfalls vorher zu überlegen hat. Seinen Gehalt an thematischem Stoffe anbelangend, kommt es darauf an, wie das Thema selbst beschaffen ist; besitzt dieses grossen Reichthum daran, so kann es davon an den Gegensatz abgeben, dieser kann, ohne seine Verschiedenheit aufzugeben, aus Motiven des Hauptsatzes selbst gebildet sein. Ist hingegen das Thema stoffarm, so muss man bedacht sein, den Gegensatz um so reicher auszustatten. Denn in der durchaus thematischen strengen Fuge (*obligata*) geben Thema und Gegensatz (wenn nicht jenes nur allein) das Material für die ganze Entwickelung her, ausser ihnen treten keine absolut neuen Gedanken mehr in der Fuge auf. Doch muss man stets darauf sehen, dass der Gegensatz das Thema nicht unterdrücke, oder dieses vielmehr, als absolut unbedeutend, sich unterdrücken lasse; es muss eben immer Hauptsatz bleiben. Unbedeutend darf aber auch der Gegensatz nicht sein, denn zwischen Unbedeutendem einerseits und Bedeutsamkeit andererseits ist jene Einheit im Contrast, welche vom Thema und Gegensatz gefordert wird, nicht denkbar. Der Eintritt des letzteren hängt von Art und Gestalt des Thema ab; macht dieses einen bestimmten Schluss, so pflegt jener etwas davon getrennt anzuheben; hat das Thema keine feste Schlussclausel, so geht es gewöhnlich gleich ohne andauernden Halt in den seine Fortsetzung bildenden Gegensatz über. Mitunter, besonders bei begleiteten Vocalfugen, tritt auch wohl ein Gegensatz zum Vocalthema in einer Instrumentalstimme gleich zu Anfang mit dem ersten Führer ein, etwa um einige Pausen später als dieser selbst. Doch verdient eine solche Stimme nicht allemal den Namen eines Gegensatzes, denn sie braucht nicht festgehalten zu werden, wenngleich es auch geschehen kann; meist ist sie nur eine einfache Begleitstimme, welche wieder verlassen wird, wenn sie ihren Zweck, die alleinstehende Vocalstimme zu unterstützen und vielleicht in ihr enthaltene rhythmische Rückungen zu markiren, erfüllt hat; die Aehnlichkeit mit einer Fuge mit mehreren Subjecten oder gleichbleibendem Gegensatz ist daher nur äusserlich.

A d) Die Zwischensätze (Zwischenspiele, Zwischenharmonien) sind kürzere oder längere Verbindungssätze zwischen den verschiedenen, durch Führer und Gefährten gebildeten Durchführungsgruppen des Fugensatzes. Da die Wiedereintritte des Hauptsatzes nicht in gleichen Abständen erfolgen, sind die Zwischensätze sowohl ganz kurz als auch ziemlich ausgedehnt. Die kürzeren, oft nur 3, 2 oder 1 Takt lang, leiten nur inmitten einer der drei Durchführungen von einem Abschlusse des Führers oder Gefährten zum Anfange des nächsten Gefährten oder Führers hinüber. Nicht selten treten sie

gleich in der Exposition (der ersten Durchführungsgruppe) nach Schluss des ersten Gefährten auf, und haben im allgemeinen keinen anderen Zweck als den, die Wiedereintritte (Wiederschläge) des Thema etwas mannigfaltiger zu machen, unter Umständen auch eine Modulation auszuführen. Am besten sind sie aus kleinen Motiven oder Motivgliedern des Thema zu entwickeln, so dass sie als eine vollkommen einheitliche Fortspinnung desselben erscheinen. Von grösserer Wichtigkeit für die ganze Fugenform aber sind die ausgedehnteren Zwischensätze, welche die drei grossen Combinationsgruppen von Führer und Gefährten (die Durchführungen) mit einander verbinden. Auch diese Zwischensätze sind, wenigstens in der strengen Fuge, aus Motiven des Hauptthema oder Gegensatzes oder beider zusammen entwickelt, in der freien Fuge haben sie eigenen neuen Motivstoff. Sie sind nicht etwa als bloss überleitende und verbindende Theile, welche man möglichst schnell abfertigen dürfte, unwichtig, sondern eben als thematische Ausgestaltung des Motivgehaltes des Hauptsatzes sehr wesentlich; ebenso für die modulatorische Form der ganzen Fuge, denn die Modulation, wenigstens nach den Tonarten in welche die Fuge überhaupt modulirt, den leitereigenen, ist in ihnen völlig frei. Und daraus ersieht man, wie fehlerhaft es ist, diese Zwischensätze nur so leichthin zu behandeln und mit unbedeutenden Phrasen auszufüllen, wie man in schlechten handwerksmässig gemachten Fugen sehr oft findet, worin man dem Tonsetzer ansieht, wie froh er ist, nach einigen unbedeutenden Zwischenredensarten seinen Führer und Gefährten wieder erwischt zu haben. Sind die Zwischensätze (in der freien Fuge) aus neuem Motivstoffe, so müssen Stoff und Durchführung durchaus dem Geiste des ganzen Tonsatzes entsprechen, damit dessen Character nicht verneint, die Einheit nicht gestört, der Fluss nicht gehemmt werde. Entweder sind sie so eingerichtet, dass der Hauptsatz ganz unvermuthet dazwischentreten kann, oder es wird am Ende eine Cadenz gemacht; doch darf auch bei einer festen Cadenzformel kein Halt entstehen, die Bewegung muss, ohne aufzuhören, durch wenigstens eine Stimme ununterbrochen fortgesetzt werden. Der Eintritt des Führers oder Gefährten erfolgt dann gewöhnlich, nachdem die Stimme welche ihn bringt eine kurze Zeit pausirt hat, auf der Cäsurnote, um desto nachdrücklicher zu wirken.

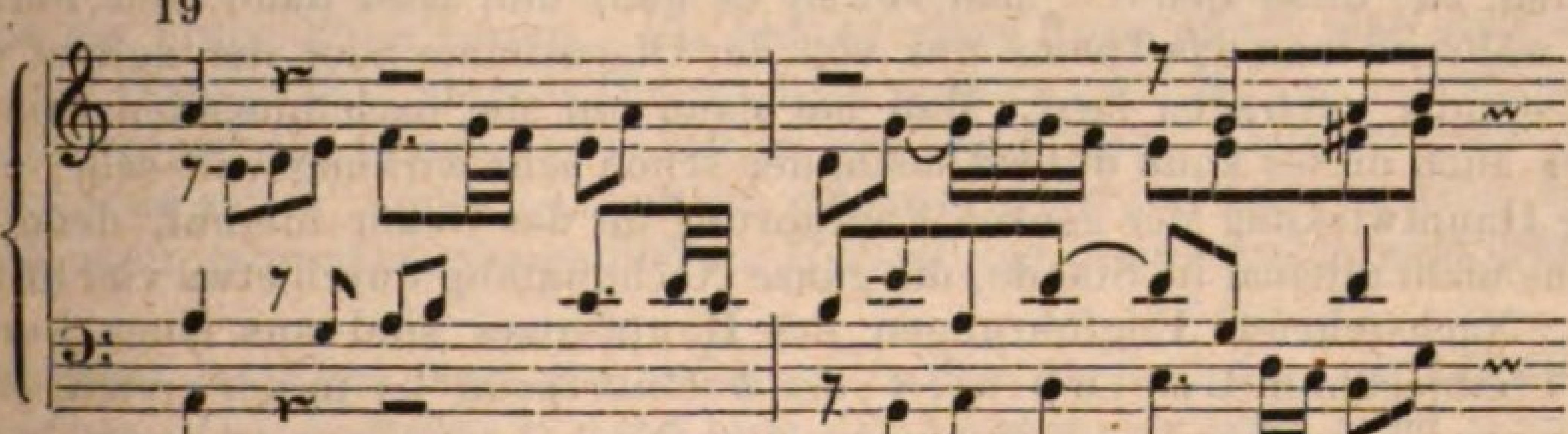
A e) Wiederschlag, *repercussio*, die Ton- und Stimmenordnung, in welcher das wiederholte Auftreten des Führers und Gefährten im Verlauf der Fuge erfolgt. Die Einrichtung der Wiederschläge ist also nur die Einrichtung der ganzen Themagruppen hinsichts Anordnung und Gliederung der Durchführungen der Stimmen, durch welche, und der Tonarten, in welchen Führer und Gefährte wechselweise vorgetragen werden. Deshalb betrachten manche Fugenlehrer den Wiederschlag ganz mit Recht nicht als eigentlichen Theil der Fugenform. In zweistimmigen Fugen führen die beiden Stimmen das Thema abwechselnd, doch kann es nach einem der längeren Zwischensätze, auch in derselben Stimme, in der es zuletzt gewesen, wiederkehren, aber in einer anderen Octav. In dreistimmigen Fugen, welche am besten für drei nebeneinanderliegende Stimmen (Sopran, Alt, Tenor; Alt, Tenor, Bass) gesetzt werden, folgt, wenn Umstände es nicht anders bedingen, die dritte Stimme als zweiter Führer in der Octav der ersten. In der vierstimmigen beziehen sich eine hohe und tiefe, äussere und innere Stimme auf einander, z. B. Sopran und Alt, Tenor und Bass, oder Tenor und Alt, Sopran und Bass. Nun gestattet eine dreistimmige Fuge zwar 6 (2 . 3) verschiedene Stimmeneintritte, eine vierstimmige 24 (2 . 3 . 4), eine fünfstimmige bereits 120 (2 . 3 . 4 . 5 = 120); doch abgesehen davon, dass man von solchen Mengen ohnedies keinen Gebrauch machen kann, sind dabei auch nicht nur die Beantwortungen auf ungleichen, sondern auch auf gleichen Intervallen mitgerechnet, so dass also auch zwei hohe oder zwei tiefe Stimmen in derselben Tonreihe, wennauch um eine Octav verschieden, antworten, z. B. Bass-Alt, Tenor-Sopran. Bei einer dreistimmigen, angenommen für Sopran, Alt und Tenor gesetzten Fuge sind folgende 4 Stimmeneintritte die besten: 1) Sopran, Alt, Tenor; 2) Tenor, Alt, Sopran; 3) Alt, Sopran, Tenor; 4) Alt, Tenor, Sopran; die zweite Stimme hat dann immer den Gefährten, die dritte den zweiten Führer. Und bei der vierstimmigen Fuge richtet man die Stimmenordnung, wenigstens in der Exposition, ebenfalls so ein, dass immer eine hohe Stimme einer tiefen, und umgekehrt, eine tiefe einer hohen antwortet. In den späteren Durchführungen wird, wie wir erinnern, das Quintverhältniss nicht selten verlassen und Nachahmung in anderen Octaven angewendet. Die Ausweichungen in einer

Fuge in Dur geschehen aber gemeinhin in die Durtonarten der Quint und Quart und in die Molltonarten der Secund, Terz und Sext. Also angenommen von Cdur: nach G und Fdur, D, E und A moll; doch liegt die dritte Mollstufe bereits weiter ab als die übrigen und wird meist nur durch vermittelnde Modulation betreten. Die siebente Tonstufe giebt, wegen der verminderten Quint ihres Akkordes, keine Tonart, mit Erhöhung derselben (hier also *F* in *Fis*, H moll) läge sie aber dem Tonkreise der Haupttonart zu entfernt. In Moll modulirt man nach den Durtonarten der Terz, Sext und Septime, also in A moll: nach C, F und G dur, und nach den Molltonarten der Quart und Quint: D moll und E moll; ausserdem noch, doch nur bedingungsweise und auch nur vorübergehend, zuweilen nach D dur, E dur und H moll. Weiteres bei der Form der Fuge.

B. Zwei- zur Fuge nicht unumgänglich nothwendige Theile sind **Engführung** und **Orgelpunkt**. In vielen sonst tüchtig gearbeiteten Fugen findet sich keiner von beiden, doch sind sie, namentlich die Engführung, interessante Gestaltungen, von denen man wo es angeht Gebrauch machen soll.

B a) Engführung, *Stretto* (eng, gedrängt), ist eine enge (canonische) Nachahmung, welche mehrere oder sämmtliche an dem Fugensatze betheiligten Stimmen mit dem Hauptsatze vornehmen. Die Nachahmung hebt an, wie es eben möglich ist, kürzere oder längere Zeit nachdem das Thema selbst begonnen, jedenfalls aber bevor es zu Ende ist, wie von der canonischen Nachahmung her bekannt. Das Thema dient also mehren oder minderen Theils sich selbst als Contrapunkt. In Fugen mit zwei oder mehreren Subjecten werden mitunter auch zwei zugleich, nach Art eines Doppelcanons, in enge Nachahmung gebracht. Es betheiligen sich entweder nur zwei oder mehrere Stimmen an der Engführung, jenachdem das Thema nur zwei- oder auch mehrstimmige Nachahmungen zulässt; das Intervall, in welchem diese vollzogen werden, muss nicht immer die Quint, sondern kann auch ein beliebiges anderes sein. Manche Themen geben mehrere Engführungen her, so dass die Nachahmung auf verschiedenen Punkten nach Beginn des Hauptsatzes eintreten kann; ein gutes Beispiel dafür kann man bei Lobe, Lehrb. der Composition Bd. 3, S. 142 ff. nachsehen. Hier möge nur folgendes, aus der an canonischen Künsten reichen ersten Fuge in S. Bach's wohltemperirtem Clavier stehen:

19

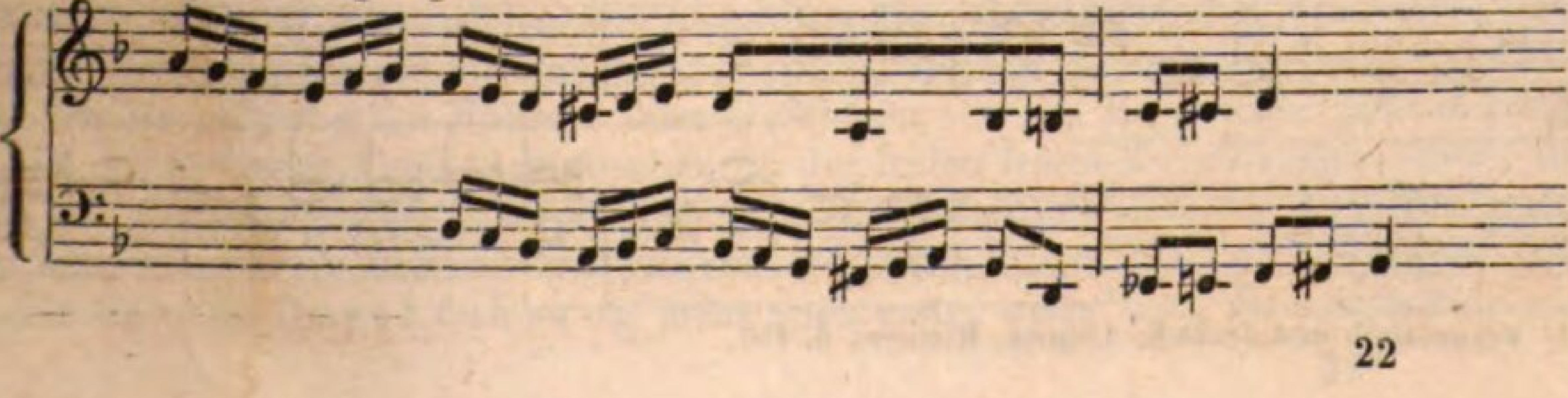


Auch ermöglichen manche Themen Engführungen in manchen Arten der Gegenbewegung, so dass entweder beide Stimmen in Gegenbewegung gehen, oder diese nur von der einen eingeschlagen wird, während die andere die directe festhält, Beisp. 20, 21:

20 Bach. Engführung.



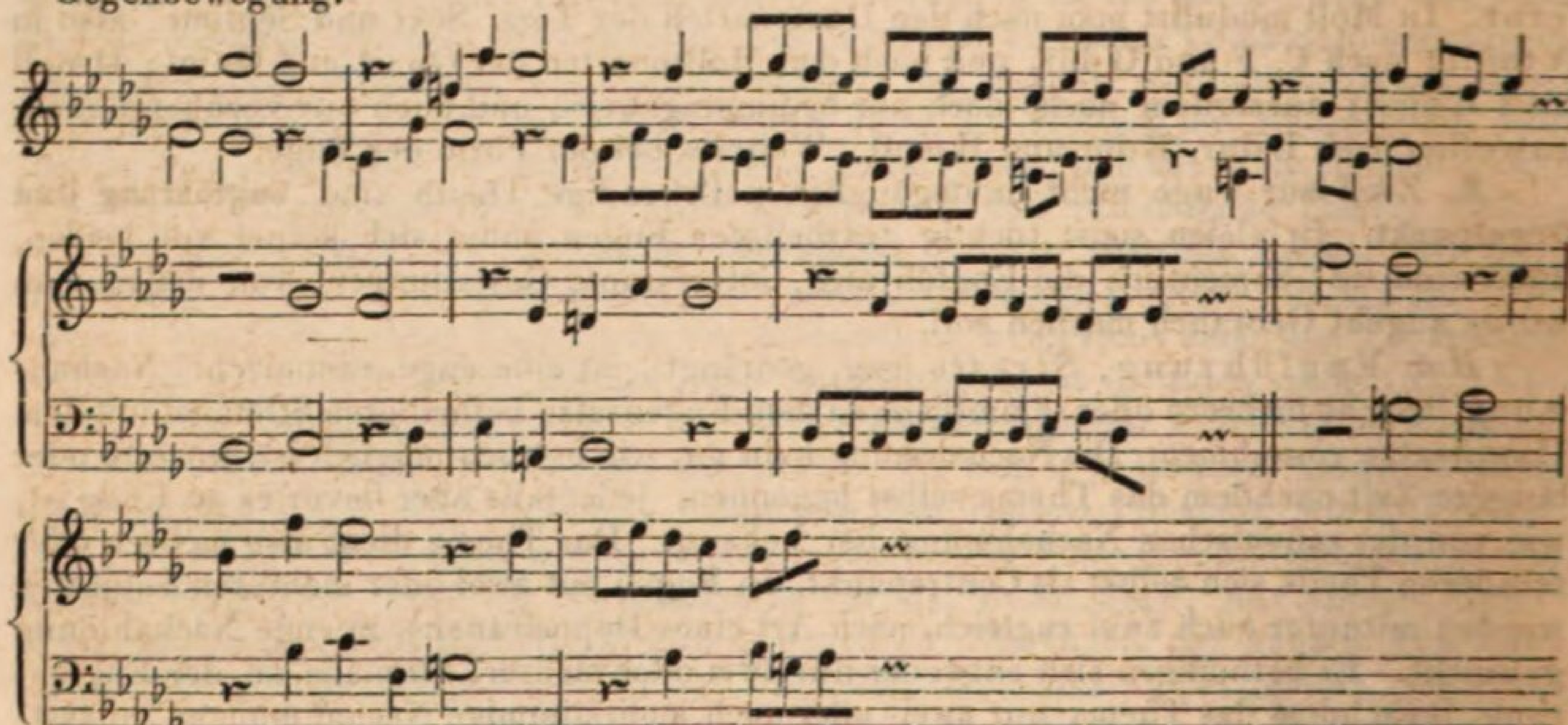
Gegenbewegung.



21 Bach. Engführung.



Gegenbewegung.



Ebenso können Augmentation und Diminution in Anwendung kommen. Man gestattet sich aber auch manche Erleichterungen, da es bei den Engführungen nicht gerade um einen strengen Canon sich handelt, wohl aber um Klarheit, Zwanglosigkeit und Fluss der Gestaltung. Scheitert die Möglichkeit einer Engführung nur an einzelnen Intervallen, so erlaubt man sich Abänderung derselben, nur darf die Contour-Aehnlichkeit nicht zerstört werden. Manche Themen lassen nur eine theilweise Engführung, etwa nur der ersten Noten, zu; diese benutzt man soweit es geht und lässt dann freie Fortführung eintreten, während man das Thema nur von der Oberstimme oder der zuletzt eingetretenen vollständig vortragen lässt. Man hat dann nur die nachahmenden Stimmeneinsätze, aber auch dieses kann unter Umständen schon sehr wirkungsvoll sein; eigentlich beruht die Hauptwirkung der ganzen Engführung für das Gehör hierauf, denn letzteres ist durchaus nicht allemal im Stande, die ganze Nachahmung durch etwa vier Stimmen zu verfolgen. Nachstehende Engführungen des Hauptsatzes sind aus einer kunstvollen Fuge mit 4 Subjecten in Cherubini, *Cours de Contrepoint*[21]); in der ersten, Beisp. 22, wird das ganze Thema von je 2 Stimmen in enger Nachahmung vorgetragen; in den anderen, Beisp. 23 *a b*, sind alle 4 Stimmen beim *Stretto* betheiligt, aber nur eine hat das ganze Thema, die übrigen führen nur einen Theil desselben:

22

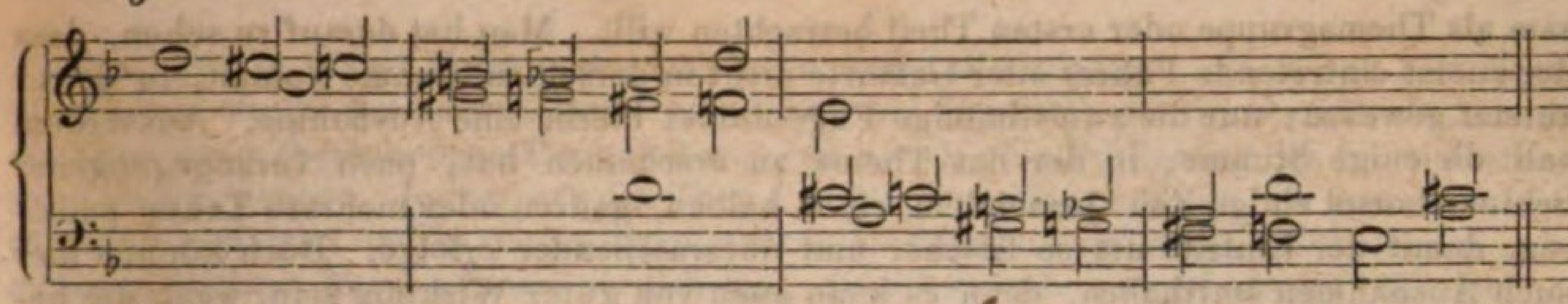


23 *a* (In der Verkleinerung).



21) Französisch und deutsch, Leipzig, Kistner; S. 150.

b



Giebt ein Thema nur eine Engführung her, so thut man am besten, diese für den Schluss aufzubewahren und nicht zu früh zu vergeben; denn namentlich am Schluss hat sie ihren rechten Werth, weil alsdann der Hauptgedanke, nachdem er einen langen Entwickelungsgang durchgemacht hat, durch Engführung am einheitlichsten und festesten zusammengefasst erscheint, da er selbst zugleich seinen eigenen Contrapunkt abgiebt. Sind hingegen mehrere Engführungen möglich, so pflegt man gerne, jemehr die Fuge dem Schlusse sich nähert, Führer und Gefährten in immer enger werdender Nachahmung zusammenzurücken. In diesem Falle beginnt dann das Spiel mit dieser canonischen Figur schon in der zweiten Durchführung, nachdem der Hauptsatz bereits einmal durch alle Stimmen gegangen ist, und hat, ausser dem Interesse an sich, theils noch den Nutzen, abwechselnd mit kurzen Zwischensätzen die sonst immer sich gleichbleibenden Wiederschläge mannigfaltiger zu machen, theils, und zwar hauptsächlich, die Wirkung durch immer festere Gedrängtheit des Ganzen immer mehr zu steigern.

B b) Der Orgelpunkt (Erklärung s. daselbst) hat seine eigentliche Stelle am Schlusse der Fuge, als angehaltene Cadenz auf dem Basse der Dominant oder Tonika, oder beider nach einander. Es werden darin meist thematische Gestaltungen aus einem hervorstechenden Motive des Hauptsatzes ausgeführt (so z. B. auf dem Dominant-Orgelpunkte der grossen A moll Clavierfuge von S. Bach); die Anwendung der Engführung auf einem Orgelpunkte kann an diesem Orte sehr interessant und wirksam sein. Doch auch im Verlaufe der Fuge treten nicht selten Orgelpunkte auf (so in der eben angeführten von Bach), dann aber meist nur von geringerer Ausdehnung, als angehaltene Schlusscadenz eines der Haupttheile, und somit auch auf anderen Tönen als Dominant oder Tonika. Dem Orgelpunkte (wie auch der Engführung) vor dem Hauptschlusse geht nicht selten ein Trugschluss voraus. Zu Anfang einer Fuge pflegt man aber selbstverständlich vom Orgelpunkte niemals Gebrauch zu machen; bei Bach, sowohl in den Fugen des wohltemperirten Claviers als auch in den Orgelfugen, findet er sich überhaupt verhältnissmässig selten, und wo er auftritt, pflegt er meist nur kurz zu sein. In neuerer Zeit wird er mehr gebraucht, namentlich zur Herstellung breiter und gewichtiger Schlusscadenzen.

C. Die **Form** der Fuge lässt sich hier nur in den allgemeinsten grundleglichen Zügen beschreiben. Der Anfänger in der Kunst des Fugenbaues wird wohl thun, in den engsten Grenzen sich zu halten, um durch andauerndes Studium zu jener Freiheit in Behandlung des Kunstmaterials durchzudringen, welche diese Form vor allen anderen erfordert, um nicht blosse Ausfüllung eines herkömmlichen Schema, sondern durchgeistigtes Kunstproduct zu sein. In der einfachsten Fuge machen sich drei, durch den Führer und seinen nachahmenden Gefährten gebildete Durchführungsgruppen kenntlich. Die erste wird Exposition genannt: Führer und Gefährte legen, im Tonika- und Dominantverhältniss stehend, ihren ersten Gang durch alle vorhandenen Stimmen zurück. Jenachdem es zweckmässig erscheint, kann entweder gleich hier eine Cadenz, am besten auf der Dominant, mitunter auch auf der Sext gemacht werden; oder es geschieht erst nach dem ersten Zwischensatze. Unter diesen Cadenzen sind, wie schon mehrfach erinnert, nur Schlussclauseln zu verstehen, welche die Bewegung nicht andauernd unterbrechen. Schon in der Exposition erfolgen die Themaeintritte keineswegs symmetrisch, sondern das einemal etwa gleich mit Abschluss des vorangehenden Vortrages, ein anderesmal durch ein kurzes überleitendes Zwischenspiel getrennt, oder schon um wenige Noten vor Beendigung des Führers oder Gefährten. — Die Exposition geht in ein grösseres, in der strengen Fuge thematisches, in der freien freies Zwischenspiel über, dessen Länge von der dem ganzen Satze zu gebenden Ausdehnung abhängt; auch die Zwischenspiele können zu einer breiten und gewichtigen Form natürlich viel beitragen. Darauf folgt die zweite Durchführung (oder auch erste, wenn man die Exposition gleich-

sam als Themagruppe oder ersten Theil betrachten will). Man hat darauf zu sehen, dass der zuerst eintretende Führer oder Gefährte nicht in derselben Stimme kommt, in der er zuletzt gewesen; nur die zweistimmige Fuge duldet hierin eine Ausnahme. Ausserdem soll diejenige Stimme, in der das Thema zu erscheinen hat, nach vorangegangener Schlussclausel einige Zeit (jenachdem, einen halben, ganzen oder mehrere Takte) pausiren, damit der Eintritt um so frischer und überraschender erfolge. Doch können hier auch Ausnahmen statthaben, denn es kann auch von guter Wirkung sein, wenn die betreffende Stimme etwa kräftig in das Thema sich hineinschwingt, oder es in sonst bedeutsamer Weise einführt. Jederzeit aber muss der Eintritt merklich sich herausheben, deshalb auf einem Intervall geschehen, wodurch entweder ein dissonantes Verhältniss entsteht oder eine Akkordvervollständigung erfolgt. Längere Pausen in einer Stimme dürfen nur einem Themaeintritte voraufgehen. Hat also eine Stimme (etwas andauernd wenigstens) geschwiegen, so darf sie nur mit dem Thema und nicht mit irgend einem andern Satze wieder auftreten. Wesentliche Geltung hat diese Regel für die Vocalfuge. Mittel zur Vermannigfaltigung der Durchführungen in der Fuge sind: 1) Engführungen, B *a*; 2) Augmentation, Darstellung des Thema in Noten von doppeltem Zeitwerthe. Am besten wird sie in den äusseren Stimmen, Sopran oder Bass, angewendet, weil sie hier am deutlichsten sich bemerkbar macht. Gewöhnlich erfolgt sie in der Haupttonart und besonders an hervorragenden Stellen, welche nachdrückliche Breite erhalten sollen. Auch bei Engführungen kann ganze oder theilweise Augmentation angewendet werden. 3) Diminution, das Thema wird in Noten von halbem Werthe dargestellt; zuweilen kann es in seiner natürlichen Notengrösse der Augmentation oder Diminution als Contrapunkt dienen. 4) Aenderung der Bewegungsart; directe Bewegung kann in Gegenbewegung verwandelt, auch zugleich mit Augmentation oder Diminution verbunden werden. 5) Modulation; Hauptton und Dominant werden mit anderen leitereigenen Tonarten vertauscht. Auch das Tongeschlecht kann verändert, ein Durthema aus Moll und ein Mollthema aus Dur behandelt werden. — Diese zweite Durchführungsgruppe, gleichsam der Mittelsatz in der Sonate, geht in einen zweiten Zwischensatz über, ähnlich dem ersten gebildet, doch sinngemäss kürzer als jener, der immer mehr concentrirten Gestalt wegen, welche die Fuge gegen den Schluss hin annehmen soll. Die Cadenz erfolgt auf der 3. oder auch auf der 4. oder 2. Stufe der Tonart. Darauf folgt die dritte (letzte) Durchführung, in welcher namentlich Engführungen am Platze sind. Mitunter geht diese dritte Durchführung nicht direct auf den Hauptschluss zu, sondern macht erst eine Trugcadenz, worauf dann der Orgelpunkt, verbunden entweder mit freien thematischen Gestaltungen, oder mit einer ganz gedrängten Engführung, oder auch eine solche allein, ohne Orgelpunkt, den Schluss macht. In ganz breit angelegten Fugen kommen auch noch mehrfach verschiedene Wiederholungen und Durchführungen des Hauptsatzes vor, hierin ist die Fuge ebenso frei und mannigfaltig als die freien Formen selbst; doch auch dann sind die hier aufgestellten Haupttheile meist grundleglich und mehr oder weniger deutlich erkennbar. Repetitionen oder Wiederholungsclauseln, nach Art freier Formen, hat die Fuge niemals. — Die Cadenzen, wodurch die einzelnen Theile zusammengeschlossen werden, sind folgende: Die erste Durchführung (Exposition) ist meist durch eine Cadenz auf der Dominant, zuweilen auch auf der Tonika begrenzt, und diese Cadenz findet sich ziemlich regelmässig in den meisten Fugen. Die zweite Durchführung cadenzirt, je nach der Tonordnung, auf einer oder der anderen leitereigenen Nebentonart; doch ist diese Cadenz nicht immer deutlich, zuweilen aber kommt sie auch mehrfach wiederholt auf verschiedenen Tonarten vor. Der letzte Schluss ist nicht selten eine Plagalcadenz (IV—I) und dann der Schlussakkord in Moll gewöhnlich ein Durakkord; auch beim gewöhnlichen Ganzschlusse der Mollfugen findet man sehr häufig die grosse statt kleine Terz im Schlussakkorde, einem Gebrauche der älteren Meister entsprechend, welche die grosse Terz als reinere Consonanz ansahen und deshalb am Schlusse der kleinen vorzogen. — Dass die Fuge eine ebenmässige Periodenbildung im Sinne freier Instrumentalformen nicht hat, sondern, ohne durch irgend welche Periodengruppirung gegliedert zu werden, frei dahinströmt, ist noch etwas näher zu erklären. Theils ist dieser Umstand in eben der Rastlosigkeit begründet, mit welcher sie, wesentlich nur einen aus einer einheitlichen Stimmung entspringenden Gedanken verfolgend, dessen Ausgestaltung erstrebt; theils aber auch in der Art der Entwickelung und Verarbeitung des

Thema. Die in dieser Form vorherrschenden imitatorischen und canonischen Bildungen verhindern durch ihre anscheinend regellosen und hierdurch überraschenden Stimmeneintritte jenen ebenmässigen Periodenbau, den wir als eine Forderung des freien Instrumentalstiles kennen. Indem wir das Thema auf seinem Gange durch die verschiedenen Stimmen verfolgen und in seinen mannigfachen Durchbildungen und Combinationen aufzufassen suchen, kommt es uns garnicht bei, die Abwesenheit regelmässiger Gliederung als einen Mangel zu empfinden. Ueberdies sind Gehör und Geist mit Erfassung der mannigfachen Rhythmen in den verschiedenen Stimmen vollauf beschäftigt; denn jede Stimme ist selbständiger Gesang, hat folglich ihren eigenen Rhythmus. Indem nun aber diese verschiedenen Rhythmen sich vermischen und ineinanderschieben, gleichen sie sich gemeinhin dergestalt aus, dass die metrische Gesammtbewegung im Grossen als eine einheitliche erscheint. In den meisten Fugen wird diese metrisch gleiche Bewegung, also etwa Viertel-, Achtel-, Sechszehntheil- etc. Bewegung durchweg, entweder garnicht oder doch nur periodisch unterbrochen, indem schnellere oder langsamere Bewegungsarten mit kleineren oder grösseren Notentheilungen gruppenweise auftreten. Oft wird das einheitlich durchgeführte Metrum schon vom Thema oder Gegensatze angeschlagen und dann festgehalten, zuweilen geben auch rhythmisch besonders ausgeprägte Figuren den metrischen Untergrund. Durch dieses gleiche Metrum aber bekommt die Fuge eben etwas ungehemmt Dahinströmendes, welches auch dadurch, dass die grundlegliche Bewegung wohl durch schnellere oder langsamere Partien zeitweilig unterbrochen wird, kaum etwas von seinem Wesen einbüsst, sondern durch solchen Gegensatz unter Umständen noch an Kraft gewinnt, indem jene metrische Einheitlichkeit als Grundbewegung um so mehr sich geltend macht, als sie hier und da durch einen Contrast gehoben wird. Und auch die Cadenzen durchbrechen den Fluss wenigstens nicht nothwendigerweise, da sie ja nicht in allen Stimmen zugleich stattfinden, es sei denn, dass in der Doppelfuge das Nebenthema überhaupt eine vom Hauptsatze abweichende Bewegung anschlägt; dann kann jeder Satz für sich seine mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Cadenzformel haben und sein Metrum für sich festhalten.

D. Arten der Fuge. I. Je nach der betheiligten Stimmenzahl kann die Fuge 2-, 3-, 4- und mehrstimmig sein. Zwei- und dreistimmige Fugen eignen mehr der Instrumental- als Vocalmusik. Die häufigste und vollkommenste ist die vierstimmige, für die 4 Grundstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass. In allen Arten der —— II. eigentlichen Fuge, *fuga regularis*, werden jene fünf, als der Fugenform wesentlich eigen erklärten Theile streng beobachtet. Werden diese Theile mehr oder weniger frei und willkürlich behandelt, so ist die Fuge eine uneigentliche, *irregularis*, oder ein fugirter Satz, *fugato*. Eine Art kleiner Fuge, in welcher der Hauptsatz weder so häufig noch so streng durchgeführt wird wie in der regulären Fuge, heisst Fughette. — Die eigentliche Fuge theilt sich in Anbetracht der thematischen Arbeit wiederum in 2 Arten: —— *a*) Strenge Fuge, *obligata*; auch die Zwischensätze sind durchaus nur aus dem Thema oder aus dem Thema und Gegensatz entwickelt, ohne Herbeiziehung neuer Motive für dieselben. Die Arbeit ist also in der ganzen Fuge durchaus thematisch. Werden nun in solcher Fuge noch verschiedene Arten des doppelten Contrapunktes, des Canons, verschiedene Bewegungsarten, überhaupt die Mittel höherer contrapunktisch thematischer Ausgestaltung angewendet, so heisst sie canonische, Kunst- oder Meisterfuge, *ricercare, ricercata.* —— *b*) Die freie Fuge, *libera, sciolta, soluta*, arbeitet nicht durchgängig mit Motiven des Thema und Gegensatzes, sondern die Zwischensätze sind aus neuen, doch an das Thema verwandt anklingenden Motiven gebildet. —— *c*) Wird in der eigentlichen Fuge das Thema in der Mitte oder in der dritten Durchführung mehrfach in canonischen Nachahmungen (Engführungen) behandelt, so heisst sie *fuga reditta.* — Wird der Gegensatz die ganze Fuge hindurch beibehalten, so ist sie eine Fuge mit festem oder gleichbleibendem Gegensatz. Ferner kann eine Fuge nur ein Thema, aber auch mehrere Themen haben. Wird —— *d*) nur ein Thema in der Fuge durchgeführt, so ist sie eine einfache Fuge, wenn —— *e*) mehrere, zwei, drei etc. verarbeitet werden, eine mehrfache, Doppel-, Tripel-, Quadrupelfuge; im allgemeinen nennt man die Fugen mit mehreren Themen, auch wenn sie mehr als 2 haben, schlechtweg Doppelfugen. In den Haupttheilen kommen einfache und Doppelfugen mit einander überein, sie sind in beiden Arten die nämlichen; der anhebende

Satz wird in Doppelfugen speciell Hauptsatz, Hauptthema oder Subject genannt, die anderen heissen Neben-, Gegen-, Contrathemen, Contrasubjecte. Hierbei ist zu merken: Sämmtliche Themen einer Doppelfuge sind, wennauch von contrastirender Bildung, doch nur Theile eines Hauptgedankens, der nur in verschiedene melodische Sätze sich auseinanderlegt, um seinen Inhalt mit Hülfe eines oder mehrerer erhellender und ergänzender Gegensätze um so deutlicher und bedeutsamer auszugestalten. Es giebt 2 Arten Fugen, welche man schlechthin Doppelfugen nennt; entweder werden *α*) Haupt- und Nebensätze als gesonderte Fugensätze (wennauch nicht in voller Breite) für sich durchgeführt und dann zusammengebracht, so dass also erst der Hauptsatz durch alle Stimmen geht, dann der Nebensatz, und dann beide zusammenkommen. Dies ist die eigentliche Doppelfuge. Oder *β*) die Nebensätze werden nicht selbständig durchgeführt, sondern trennen sich garnicht vom Hauptsatze, mit dem sie von Anfang an (durch das ganze Stück hindurch) als Contrasubjecte, ähnlich den festen Gegensätzen, verbunden sind und bleiben. Fugen dieser Art werden auch von manchen Lehrern Doppelfugen genannt, sind aber eigentlich nichts anderes als Fugen mit 2, 3 und mehr Subjecten, *a due, tre etc. soggetti.* Die Anwendung doppelter Contrapunkte in der Octav, Decime oder Duodecime versteht sich bei allen Arten Doppelfugen oder Fugen mit mehreren Subjecten von selbst; im Decimencontrapunkt gearbeitete heissen *fughe alla decima*, und die im Duodecimencontrapunkt *alla duodecima.* — Einige fernere Unterschiede ergeben sich aus der Bewegungsart, in welcher die Beantwortungen vollzogen werden: Die Fuge mit gewöhnlicher gleicher oder gerader Bewegung heisst *recta* oder *aequalis motus*; antwortet der Gefährte gleich von vorneherein in der Gegenbewegung, so heisst der Satz —— *f*) Gegenfuge, *contraria, per motum contrarium.* Wird rückgängige Bewegung und rückgängige Gegenbewegung angewendet, so führt die Fuge den Namen *retrograda* und *retrograda per motum contrarium.* In der —— *g*) *fuga per augmentationem et diminutionem* antworten Führer und Gefährte gleich von vorneherein in der Vermehrung und Verminderung. Und die —— *h*) *fuga per arsin et thesin* bringt die Beantwortung im vermischten Takttheile[22]). Im ferneren kann ein Fugensatz über einen Choral oder sonstigen *Cantus firmus* gearbeitet sein, und heisst dann —— *i*) Choralfuge oder Fuge mit *Cantus firmus.* Es giebt zwei Arten: 1) Der Choral selbst oder einer oder mehrere Hauptverse desselben dienen als Thema und werden in ordentlichen Fugensätzen durchgeführt. Die Choralmelodie wird gewöhnlich rhythmisch und melodisch etwas bereichert und mannigfaltiger gemacht. Solchen Satz nennt man auch einen fugirten Choral. 2) Der *Canto fermo* liegt in einer beliebigen Stimme, geht auch wohl zeitweilig aus einer in die andere über, während die übrigen Stimmen einen Fugensatz dazu ausführen, dessen Thema entweder frei gewählt oder gleichfalls aus Motiven der Choralmelodie gebildet sein kann. Die einfachste und leichteste Art ist, wenn der *Cantus firmus* nur in den aus thematischen Gestaltungen bestehenden Zwischensätzen auftritt, so dass er also mit dem eigentlichen Führer und Gefährten selbst nicht zusammenkommt; die kunstvollere, wenn er in den Wiederschlägen selbst, während Führer und Gefährte einander antworten, geführt wird. In der Form im Ganzen wie auch in Einzelnheiten der Durchbildung gestattet die Choralfuge manche Abweichungen von der strengen Fugenregel. —— III. Nach dem Klangmaterial scheidet sich schliesslich die Fuge in zwei Hauptgattungen, in die Vocal- und Instrumentalfuge. Die beiweitem ältere Vocalfuge ist die Urform, fugirter Stil überhaupt die erste Grundlage aller Kunstmusik; die Instrumentalfuge ist nichts als ein Abkömmling jener, wenngleich die Art der Klangerzeugung und der Klangorgane, sowie die rein musikalische (sofern nicht an den Text gebundene) Selbständigkeit hinlänglich wesentliche Einflüsse auf Form und Gestaltungsweise nach und nach ausüben mussten, um der Instrumentalfuge ihren von der Vocalfuge sehr verschiedenen Character zu geben. Wenngleich Vocal- und Instrumentalmusik im letzten Grunde von denselben Gesetzen der Melodiebildung und Sangbarkeit geregelt werden, so ist doch die Vocalität für Gesang eine andere als für Instrumente, welche viel mehr Darstellendes in die Formgebung hineinmischen als die im wesentlichen auf unmittelbaren Gefühlsausdruck hingewiesene Stimme. In der neueren Zeit, seit Bach und auf ihn gestützt, ist die Instrumentalfuge beiweitem mehr cultivirt, weil die

22) Noch fernere Arten s. Marpurg, Th. I. 12.

Instrumentalmusik überhaupt so wesentlich das Uebergewicht gewann. Die Fuge für Singstimmen aber ist theils gebundener, theils freier als die für Instrumente. Gebundener, sofern die Melodiebildung, auch wenn sie in stark figurirten Sätzen häufig bereits an das Instrumentale streift, doch immer einfacher bleibt, der Tongang ruhiger gehalten und von der Forderung der Ausführbarkeit durch die menschliche Stimme in engere Grenzen gewiesen wird. Im figurirten Stil können Singfugen darum doch ebensogut geschrieben sein, denn der colorirte Ausdruck gehört der Stimme ebensogut an als Instrumenten, vorausgesetzt, dass er vocalen Character behält. Beispiele durchaus figural gehaltener Fugen sind nicht selten [23]; Figuration aber ist hier wie überall werthlos, wenn sie, nicht durch den Inhalt gerechtfertigt oder gefordert, nichts als blosse Auszierung ist, ohne den Ausdruck verstärken zu helfen. Freier hingegen ist die Vocalfuge hinsichts der Form, indem diese sehr wesentlich durch den Text und Inhalt mitbedingt wird, während der Instrumentalsatz überhaupt geschlossenerer Formen bedarf, da seine Gedanken nicht durch einen Text zusammengefasst werden; kommt die Vocalfuge in ihren Hauptttheilen auch mit der Instrumentalfuge überein, so muss die Verbindung mit dem Wortgedanken doch nicht unerhebliche Einflüsse auf ihre innere Durchbildung üben [24]. Der vierstimmige Satz, in welchem die vier Grundstimmen vertreten sind, ist der gebräuchlichste auch in Vocalfugen; auch der fünfstimmige, und ebenfalls findet der achtstimmige (meist als Doppelfuge oder Fuge mit mehreren Subjecten für 2 Chöre) nicht selten Anwendung. — Der Text einer Vocalfuge ist stets ein kurzer Redesatz, der einen Gedanken fest und bestimmt ohne rhetorischen Schmuck ausspricht, und derselbe musikalische Gedanke tritt das ganze Stück hindurch auch mit derselben Textunterlage auf, diese wird, ausser durch Dehnungen oder Wiederholungen einzelner Worte u. dergl., nicht geändert. Wortwiederholungen aber sind ganz unvermeidlich und auch ganz sinngemäss: Wort- und Tongedanke legen ihren Kreislauf gemeinsam durch die ganze Form zurück, dieser jenen immer neu beleuchtend und in modificirten Ausdruck setzend, was ja ganz im Sinne der Fuge liegt, die eben um nur einen Gedanken sich dreht. Vor geschmacklosen Zerreissungen der Textworte in den thematischen Zwischensätzen, welche man übrigens mehr als zu häufig findet, hat man sich natürlich zu hüten. Was aber sonst die Wortwiederholungen in der Vocalmusik anbelangt, findet man unter Text auseinandergesetzt. Die einfache Fuge enthält, wie nur ein Thema, so auch nur einen Redesatz; in der Doppelfuge, Fuge mit mehreren Subjecten oder mit festgehaltenem Gegensatze, gliedert sich der Wortgedanke in soviel einander ergänzende Theile, als Themen vorhanden sind. Es dürfen also zu Doppelfugen nur solche Redesätze gewählt werden, die eine Theilung fordern oder sinnrichtig zulassen. Denn wie die verschiedenen Themen nur einen Gedanken ausmachen, der in mehrere Melodien von verschiedener, sogar contrastirender Bildung sich auseinanderlegt, so auch der Wortgedanke. Die einzelnen Theile desselben ergänzen sich, und zwar auch nicht selten durch Contraste, welche aber nur einer Grundstimmung entsprungen sind und gerade durch diese Gegensätzlichkeit sie verdeutlichen und erhellen. Als Texte zu einfachen Fugen können beispielsweise folgende Sätze dienen: Lobet den Herrn, der zu Zion wohnet; Es sollen Dir danken, Herr, alle Deine Werke; Das ist meine Freude, dass ich mich zu Gott halte. In allen diesen Sätzen wäre keine Veranlassung zur Vertheilung an mehrere Themen gegeben, wohl aber in folgenden, zu Doppelfugen geeignet: Th. I: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, II: auf dass wir nachfolgen sollen seinen Fusstapfen; — Th. I: Der Herr aber bleibet ewiglich, II: er hat seinen Stuhl bereitet zum Gericht, III: und wird recht richten; — Th. I: Alle Welt fürchte den Herrn, II: und vor ihm scheue sich, was auf Erden wohnet [25]. Prosa ist der Versification stets vorzuziehen, und zwar übertrifft die körnige, präcis und scharf gegliederte Bibelprosa alle übrige; in einem versificirten Text aber wechseln ungleiche Metren, Jamben, Trochäen, Dactylen am besten mit einander ab, indem ungleiche

23) „Alles was Odem hat" aus der grossartigsten Motette: „Singt dem Herrn ein neues Lied", von S. Bach, von durchaus vocalem Character und schwungvollstem Ausdruck. Die Kyriefuge in Mozart's Requiem hingegen schon sehr merklich ins Instrumentale hinüberspielend und ohne Bedeutsamkeit in der Figuration.

24) Von neueren Fugenlehrern geben die meisten Anhalte für die Vocalfuge: H. Bellermann, *Contrap.* 186 ff.; Cherubini, auf Pater Martini fussend, im *Cours de Contrep.* (mehr durch gute Beispiele als durch den Text); auch André hat einiges über diesen Gegenstand gesagt. Die übrigen behandeln ihn garnicht oder nur ganz obenhin. Marpurg's vortreffliches Werk betrifft im wesentlichen nur die Instrumentalfuge.

25) Näheres: Marpurg, Anleitung zur Singecomposition 1759. — André, Bd. II. Abth. III. 194 ff.

Sprachmetren einer mannigfaltigen Rhythmenbildung im Tonsatz am günstigsten sind. Bei Doppelfugen ist es auch gut, wenn die verschiedenen Satztheile ungleiche Länge haben. Soll der Fugensatz im figurirten Stil gehalten werden, so hat man darauf zu sehen, dass das Hauptwort oder die Hauptsilbe desselben, worauf die Silbendehnungen hauptsächlich angebracht werden, hierzu wohlgeeignete klangbare Vocale oder Diphthongen enthalten. Wenn André sagt, dass eine solche Dehnung erst dann eintreten dürfe, »wenn das betreffende Wort vorher seiner verständlichen Aussprache gemäss vorgetragen ist«[26]), und eine von vorneherein angebrachte Dehnung überall falsch sei, so ist dieses zwar an sich richtig, wird aber doch durch sehr bedeutende Beispiele, welche man nicht als blosse Ausnahmen von einer massgebenden Regel ansehen darf, beschränkt, z. B. durch die bereits angeführte Fuge: »Alles was Odem hat« von Bach, oder durch das zweite Thema: *Or both divide the crown* in der Fuge mit 3 Subjecten *Let old Timotheus yield the prize* aus dem Alexanderfest von Händel[27]). Verständlichkeit des Textes die ganze Fuge hindurch würde sich sehr schwer erreichen lassen, es kommt auch weniger darauf an, da die ganze Entwickelung um denselben Satz sich bewegt, und es genügt schon, wenn dieser einmal im Thema verstanden wird, wobei eine darin angebrachte Coloratur kein Hinderniss ist. Aber für die Deutlichkeit des Tonganges ist es sehr wesentlich, dass nicht sehr viele Silben in mehren Stimmen gleichzeitig durch einander ausgesprochen werden, sondern während die eine Stimme sie ausspricht, die anderen Bindungen oder Dehnungen auf einer Silbe dagegen bringen.

E. Aesthetische Bedeutung. Als specielle Chorgesangform theilt die Fuge in Bezug auf ihren Inhalt die den Chor im allgemeinen kennzeichnende Eigenschaft, dass sie nur solche Gefühle und Anschauungen und fest in sich geschlossene Sätze, welche nicht dem einzelnen Individuum allein sondern einer grösseren Allgemeinheit angehören, in denen also ein Uebereinkommen Vieler stattfindet, zum Ausdrucke bringt. Die Subjectivität des Einzelnen kann bei einer grossen Volksmenge, deren sämmtliche Glieder von einer gemeinsamen Empfindung beherrscht sind, nicht zur Entfaltung kommen, sondern geht in den Gesammtausdruck der Masse auf, der besondere Gang der Modificationen der Empfindung des einzelnen Gliedes der ganzen Menge kann hier nicht zu Tage treten, gehört daher in der Musik schon an sich dem Sologesange an; in einem Tongemälde aber, welches die Empfindungen einer grossen Gemeinde veranschaulichen soll, werden nicht solche melodische Sätze aneinandergereiht, die, wie in der Arie, den Gefühlsgang einer einzelnen Person detailliren. Umgekehrt findet zwar der fugirte Stil auch im Sologesange Anwendung, doch eben nur der fugirte Stil mit Nachahmungen und canonischen Künsten, nicht die vollkommen entwickelte Fuge; in dieser können nur die stärksten und hervorstechendsten Züge der Empfindungsweise ganzer Gruppen, welche durch die einzelnen Hauptstimmen vorgestellt werden, zum Ausdrucke kommen. Steht demnach dieser Kunstform nicht der ganze Umfang menschlichen Fühlens offen, so entschädigt sie dafür durch die allseitigste Ausgestaltung, welche einem zu veranschaulichenden Gedanken nur irgend zu Theil werden kann, und durch die Bedeutsamkeit der Kunstform rein an sich, die eben aus dem Bedürfniss der vollkommensten und einheitlichsten Durchbildung eines Gedankens entstanden ist. Denn indem die Fuge aus nur einem Tongedanken, gleichviel ob dieser in mehrere Themen sich auseinanderlegt oder nicht, aufgebaut wird, eignet ihr eine vollkommene Einheitlichkeit, die aber in einer wirklich kunstvoll gearbeiteten Fuge durch eine zugleich ungemeine Mannigfaltigkeit belebt ist, da die Mittel der Gestaltung, welche einem tüchtigen Fugenmeister zu Gebote stehen, sehr reich sind. Die höchste Tonsetzkunst wird aufgeboten, um den Tongedanken nach allen Richtungen hin zu durchdringen und zu erledigen. Die Polyphonie, als Zusammenschluss einer Mehrheit individuell selbständiger Chorstimmen zu einer harmonischen Einheit, entfaltet sich aufs Bedeutungsvollste, jede Stimme in der Fuge ist selbständige ausgebildete Melodie. Sind diese nun auch an das Thema gebunden, so sind sie dadurch doch keineswegs in ähnlicher Weise ihrer Freiheit beraubt wie im Canon, sondern nur soweit freiwillige Unterordnung unter einen gemeinsamen Gedanken überhaupt erforderlich ist, um ein einheitlich harmonisches Ganzes zuwege zu bringen. Die Form im Grossen zeigt

26) A. a. O. S. 195.
27) Deutsche Händelgesellschaft, Lieferung XII.

in ihrer grundleglichen Dreitheiligkeit eine durchaus organische Entwickelung; die erste Durchführung (Exposition) stellt den Gedanken in einfacher aber bereits sehr mannigfaltiger Anschaulichkeit hin: der das Thema zuerst vortragende Führer verleiht dem die Gemeinde beherrschenden Gefühle Ausdruck; die übrigen nach und nach hinzutretenden Stimmen, verschiedenen Geschlechts- und Altersstufen angehörend, bekräftigen und bereichern den Gedanken und Ausdruck, indem sie zugleich seine Allgemeinheit documentiren; die Zwischensätze zertheilen und zergliedern ihn, durchdringen ihn, so zu sagen, mit ihrer Reflexion, um ihn vollständig zu ergründen. Die zweite Durchführung fasst ihn wieder, aber in anderer Weise, fest zusammen und zeigt ihn von mannigfachen neuen Seiten; die gesammte contrapunktische Kunst wird aufgeboten, um die einzelnen Stimmen in möglichster Freiheit mit dem Thema verfahren zu lassen, sie tragen es in verschiedenen Bewegungsarten, in der Vermehrung, Verminderung, in anderen Tonarten vor, geben ihr strenges Verhältniss als Führer und Gefährte mitunter auch zeitweilig ganz auf. In der dritten Durchführung, in der die Engführungen besondere Bedeutung gewinnen, schliesst sich der Hauptgedanke am festesten zusammen. Weil keine andere Tonform geeigneter erschien, den Sätzen und Dogmen der heiligen Schrift einen so festen, austragenden und zugleich so formal bedeutenden Ausdruck zu geben, als die Fuge, gewann diese auch in der Kirchenmusik so hohe Geltung. Eine Fuge in wirklich kunstmässiger Weise herzustellen, ist aber die Kunsttechnik allein, und selbst die bedeutendste, nicht vermögend; hierzu muss sie, bei der Fuge ebensogut wie bei jedem anderen Kunstproduct, in den Dienst der Phantasie und eines entwickelten Kunstgefühles sich begeben, sonst bleibt eines wie das andere ein mechanisches Kunststück. Und in der That kann eine durch so zahlreiche Regeln bedingte Form, wie die Fuge, welche deshalb der vermittelnden Reflexion allerdings bedeutende Rechte einräumt, einen mit einiger Satzfertigkeit ausgestatteten aber sonst schwachen Componisten, leichter als jede andere Kunstform verleiten, seine regelmässige Ausfüllung eines allmälig stabil gewordenen und in diesem Sinne ziemlich leicht zu behandelnden Schema, für ein Kunstproduct anzusehen. Dieser Umstand und solche Art Fugenschreiberei haben denn auch das ihrige gethan, um diese Kunstform bei halbgebildeten Musikern und Dilettanten in hinlänglichen Verruf einer mechanischen Rechnerei zu bringen, während die Schuld nicht an der Sache liegt, wenn sie nichts anderes darin zu erblicken vermögen; denn unter den Händen des Meisters ist die Fuge einer ebensogrossen und bedeutsamen Vielgestaltigkeit fähig, wie nur irgend eine der freien Formen.

Literatur. *a*) Lehre. Ausser in den erwähnten Werken von Prätorius, Mattheson, Marpurg, Cherubini, André, Dehn, Bellermann, Lobe, Richter (letzteres, namentlich dem Lernenden zum gründlichen Studium zu empfehlen, giebt den Lehrgang in einfacher und präciser Weise) finden sich Erklärungen und Abhandlungen dieser Kunstform in Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1573, S. 257—262, *delle Fughe o Conseguenze* (auf den Canon bezüglich); Athan. Kircher, *Musurgia*, Bd. I. 368 (Canon S. 383); Brossard, Lexikon, Paris 1703; Murschhauser, *Academia musico poetica*, Nürnberg 1721, S. 183: „Wie die Fugae und Subjecta dem Ton gemäss zu führen"; Giov. Maria Bononcini, *Musico prattico*, Bologna 1673, *delle Fughe e Imitationi* S. 78—86, deutsch, Stuttgart, Paul Treu, 1701, Cap. X; Paolucci, *Arte pratica di Contrappunto*, Venezia 1766, enthält Erklärungen zu Beispielen von Fux, A. M. Bononcini (die S. 15 Bd. II. abgedruckte Fuge dieses Meisters hat auch Dehn in dem weiter unten angeführten Schriftchen erklärt), Gonella, Händel, Agostini u. A. — Meinhard Spiess, *Tractatus musicus compositoris practicus*, Augsburg 1746, S. 135 f.; Walther, Lexikon, Leipzig 1732, die verschiedenen Artikel; Rousseau, *Dictionnaire de Musique*; Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, deutsch von Lorenz Mizler, mit 57 Kupfertafeln, Leipzig 1742, S. 122 ff.; Albrechtsberger, Sämmtliche Werke, herausgegeben von Seyfried, Wien 1837, Bd. 3; J. P. Kirnberger, Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss, Berlin 1782; Abt Vogler, System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungslehre, Vorrede datirt Darmstadt 1811, Offenbach, André; S. W. Dehn, Analyse dreier Fugen aus dem Wohltemp. Clav. von Bach und einer Vocalfuge von Bononcini, Leipzig 1858; Sulzer, Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. Leipzig 1792, Artikel Fuge, Th. 2. — *b*) Zur Aesthetik: Forkel in der Einleitung seiner allgem. Gesch. der Mus. S. 47 (im alten Lexikon von Koch angezogen); Sulzer, im genannten Aufsatze; Hand, Aesthetik der Tonkunst, Leipzig und Jena 1837 und 41, Th. II. 457; Vischer, Aesthetik, Stuttgart 1857, Th. III. Abschn. II. Heft IV. 913.

Fughette, eine kleine Fuge, in welcher der Hauptsatz nicht so streng und nicht so vielmal durchgeführt ist, als in der eigentlichen Fuge.

Führer, *dux*, der Hauptsatz der Fuge, s. Fuge A *a*.

Füllstimmen. Stimmen, welche in Tonstücken, worin nicht sämmtliche Stimmen Hauptstimmen sind, den Hauptstimmen beigegeben werden, um die Harmonie zu füllen

und den Klang abzurunden. So kann ein z. B. vierstimmiger Satz 2 Hauptstimmen enthalten, welche etwa einen Canon führen; dazu ist ein Bass, ausserdem noch eine vierte Stimme gesetzt, welche ihren ganz eigenen Gang nimmt und, ohne an dem Canon weiter sich zu betheiligen oder sonst irgend als selbständige Melodie hervorzutreten, nur den Zweck hat, die Harmonie vollständig auszudrücken. Diese vierte Stimme ist eine Füllstimme[1]. Aehnlich in freien Orchestersätzen die den Hauptmelodien beigegebenen untergeordneten Harmonie- und Klangausfüllungen; desgleichen in älteren, meist nur für eine Singstimme, ein obligates Instrument und Bass gesetzten Arien, die Harmonieausfüllungen durch die begleitende Orgel oder das Clavier. — Von dieser Art Füllstimmen, welche, wennauch als Melodien unselbständig, doch ihre eigenen, von den Hauptstimmen verschiedenen Intervallenfortschreitungen haben, hat man die Verdoppelungsstimmen, welche man auch zuweilen schlechthin Füllstimmen nennt, zu unterscheiden; Verdoppelungsstimmen haben nicht ihre eigenen Intervalle, sondern nur den Zweck, grössere Schallmasse und Klangmischungen zu erzeugen, wie z. B. die Verstärkungen der Chorgesangstimmen durch Orchesterinstrumente im Einklang oder in Octaven; die Hinzufügung von Hörnern, Trompeten, Posaunen u. dergl., oder der Orgel an gewissen Stellen, nur zur Entwickelung einer grossartigen Klangmasse, nicht zur Completirung der in den Hauptstimmen schon vollständig ausgedrückten Harmonie.

Fundamentalbass, *Fundamentum*, *Fundamento*, s. Grundbass, Generalbass. — *Fundamentalis sonus*, der Grundton des Dreiklanges; auch der Basston der Zusammenklänge überhaupt.

Fundamentalbrett, Sieb, *Polystomaticum* (Kircher). Ein Theil der Windlade in der Orgel, nämlich die Holztafel, welche, auf dem Rahmen der Windlade und den Cancellenschienen befestigt, die obere Oeffnung der Cancellen verspündet. S. Orgel I C *d*.

Fünfer, eine aus fünf Takten bestehende Satzbildung im Periodenbau. Näheres s. Periodenbau.

Fünfstimmig, ein Tonsatz aus fünf obligaten Stimmen. Einiges Nähere s. unter Vielstimmig.

Fuoco, s. Con fuoco.

Furioso, rasend, wüthend, Vortragsbezeichnung, welche nicht sowohl eine rapide Bewegung anzeigt, als auch, und ganz besonders, eine dem Character des Wilden und Unbändigen entsprechende Vortragsart, in der die Accente mit einer gewissen Rauheit, und das damit häufig verbundene *Sforzato* mit äusserster Schärfe ausgeführt werden müssen. Der Tonsetzer vermag einem Tonstücke diesen Character zu geben theils durch den Gebrauch übermässiger und verminderter Intervallenschritte, weitgespannter Sprünge und ebenso chromatischer Fortschreitungen in der Melodie; durch unerwartete plötzliche äusserste Klangverstärkungen besonders accentloser Taktglieder; theils auch durch Verwendung vieler scharfen Dissonanzen, durch fremde und harte Ausweichungen, anscheinend regellosen Periodenbau u. dergl. mehr, welches alles noch durch ein rapides Tempo unterstützt wird.

Fusa, alter Name der Achtelnote, s. Notenschrift D.

Fusella und **Fusellala,** die Zweiunddreissigtheil- und Vierundsechszigtheilnote.

Fuss. *a*) Klangfuss, aus der poetischen Metrik in die musikalische herübergenommenes Kunstwort. In der Poesie ein kleines, aus einer accentuirten und einer oder mehreren accentlosen, in Anbetracht der Länge und Kürze gleichen oder verschiedenen Silben bestehendes Glied der Rede (Versfuss). Dementsprechend in der Musik ein kleiner Theil eines grösseren Rhythmus, dessen in Hinsicht auf Länge und Kürze gleiche oder verschiedene Glieder ebenfalls durch einen Accent (den wir hier jedoch, als Hauptaccent, von Glied- oder Nebenaccenten zu unterscheiden haben) zu einer metrischen Figur (Zeitfigur, Klangfuss) zusammengeschlossen, als etwas Zusammenhängendes aufgefasst werden und einen zwei- oder dreitheiligen einfachen Takt ausmachen. Das Nähere hierüber, sowie über das Metrum in der Poesie s. unter Metrik. —— *b*) An Orgelpfeifen; der unterhalb des Kernes befindliche, durch denselben bis auf die Licht- oder Kernspalte vorne am Labium geschlossene Theil der Flötenpfeife. An Pfeifen von Metall verengert sich der Fuss vom Kerne abwärts, an hölzernen ist sein unterer Theil eine

1) Den Bass, auch wenn er nicht eigentlich Hauptstimme ist, pflegt man nicht Füllstimme zu nennen.

Röhre, mit der er, wie an Metallpfeifen mit dem unteren zugespitzten Ende, in einem kleinen Loche des Pfeifenstockes steht, durch welches der Wind in den Pfeifenfuss eintritt und theils durch die Kernspalte wieder entweicht, theils die stehenden Schwingungen im Pfeifenkörper erregt. S. Orgel I E α 1. —— *c*) Auch der unterste Theil der Flöte mit der $E^{\flat}$- oder $D^{\sharp}$-Klappe.

Fuss, füssig, Fusston, Fusstonmaass, von der theoretischen Körperlänge des offenen Flötenwerkes der Orgel hergekommene Kunstausdrücke. Ein offenes Flötenregister, dessen über die vier Octaven der Orgel sich erstreckender Umfang die Töne in derselben Tonhöhe enthält wie die menschliche Singstimme, hat zum tiefsten Tone das grosse *C*, zu dessen Erzeugung eine Pfeife erforderlich ist, deren Länge[1]) vom Kerne bis zur Mündung 8 Fuss beträgt. Ein offenes Flötenwerk, dessen grosses *C* (auf der Claviatur) nur eine Pfeife von 4 Fuss Länge hat, giebt alle Töne um eine Octav höher, hingegen eines, dessen *C*-Pfeife 16 Fuss oder 32 Fuss misst, um eine oder zwei Octaven tiefer als jenes, dessen Pfeife für das *C* 8 Fuss lang ist, oder als der diesem Register conforme Umfang der menschlichen Singstimmen. Um nun die Octavhöhen unseres Tonsystems zu bezeichnen, bedient man sich bei der Orgel derjenigen offenen Pfeife, welche bei 8 Fuss Körperlänge das grosse *C* des Tonsystems angiebt, zum Maassstabe, und nennt dieses *C* das achtfüssige oder *C* 8 Fuss, die dieser Pfeife im Umfange von 4 Octaven angehörige Pfeifenreihe ein achtfüssiges Register, eine achtfüssige Stimme oder Stimme von 8 Fuss. Das kleine *c*, welches zu seiner Herstellung eine offene Pfeife von 4 Fuss Länge erfordert, nennt man das *c* 4 Fuss oder vierfüssige *c*, und eine offene Pfeifenreihe, welche dieses *c* zum tiefsten Tone hat, also die Tonreihe der achtfüssigen Stimme um eine Octav höher ausübt, eine Stimme oder ein Register von 4 Fuss. Ebenso verhält es sich mit den Fussbenennungen der 32- und 16-, ferner der 2- und 1-füssigen Register, von denen jene beiden C_2 und C_1, diese c_1 und c_2 zu tiefsten Tönen haben. — Aus dem Abschnitt Gedeckte Pfeifen (Orgel I E γ) aber ist bekannt, dass der Ton einer offenen Pfeife um eine Octav herabsinkt, wenn sie gedeckt wird, oder, anders ausgedrückt, dass eine gedeckte Pfeife mit einer doppelt so langen offenen gleichen Ton giebt, ein Gedakt von 8 Fuss Länge also den Ton einer offenen Pfeife von 16 Fuss hat. Man hat nun bei Bezeichnung der Tonhöhe der Orgelstimmen durch Fussangabe, körperliche Länge von Tongrösse zu unterscheiden: eine offene Pfeife, welche *C* angiebt, hat 8 Fuss Körperlänge, eine gedeckte, welche denselben Ton erzeugt, hat 8 Fuss Tongrösse aber nur 4 Fuss Körperlänge, und es wäre sehr unbestimmt und der Missdeutung ausgesetzt, wenn man diese gedeckte Pfeife als 8- oder 4-füssige und ihr Register als 8- oder 4-füssiges bezeichnen wollte; denn die Zahl 8 würde in Hinsicht auf die Körperlänge, die Zahl 4 auf die Tongrösse nicht zutreffen. Man hat also zwei Ausdrücke zu unterscheiden, nämlich Fuss oder füssig, als auf die Länge der Pfeife bezügliches Fussmaass; und Fusston, als die Tongrösse betreffende Angabe; jenen gebraucht man, wenn Länge und Tongrösse übereinkommen, diesen, wenn sie verschieden sind. Sagt man: eine Stimme hat ein gewisses Fussmaass, ist (angenommen) 16-füssig, so ist eine offene Stimme, deren tiefste Pfeife bei 16 Fuss Corpuslänge den Ton C_1 giebt, darunter zu verstehen. Will man hingegen die Grösse einer gedeckten Stimme bezeichnen, so hat es eben nach ihrer Tongrösse und nicht nach ihrer Fusslänge zu geschehen. Man sagt also: dieses oder jenes Gedakt hat 16 Fusston, d. h. es kommt bei 8 Fuss Länge seiner *C*-Pfeife einem offenen Register von 16 Fuss Länge hinsichts der Tongrösse gleich. So beträgt die Länge des gedeckten Contrabass von 32 Fusston nur 16 Fuss, die der Quintatön von 16 Fusston nur 8 Fuss Länge. Aehnlich wie bei gewöhnlichen Gedakten, auf welche die Benennung Fusston hauptsächlich Anwendung findet, verhält man sich aber auch bei anderen Stimmen, deren Fussmaass in gleich erheblicher Weise von ihrer Tongrösse abweicht. Man sagt: Regal, Aeoline, Physharmonika u. a. m. stehen im 8-Fuss-

1) Es kommt hier nicht darauf an, dass das wirkliche Längenmaass der Orgelpfeifen von der Angabe 32, 16, 8 etc. Fuss abweicht, und auch die offenen Pfeifen kürzer sind als ihre Fusszahl angiebt. Eine Pfeife von z. B. 32 Fuss factischer Länge kommt garnicht vor. Bei engmensurirten Pfeifen beträgt die Verkürzung etwa $^1/_9$ ihres angeblichen Längenmaasses, so dass die 8-füssige offene Pfeife etwa 85 statt 96 Zoll misst. Je enger die Mensur und je weiter der Aufschnitt, desto mehr nähern sich die Pfeifen ihrem theoretischen Fussmaasse, die höchsten Octaven ganz kleiner Stimmen überschreiten dasselbe sogar. Noch mehr als offene Flötenwerke werden die Körper von Zungenpfeifen verkürzt, die grosse *C*-Pfeife des 16-füssigen Posaunenbasses ist nur etwa 12 Fuss lang.

ton, ungeachtet ersteres nur sehr kleine, die letzten beiden aber gar keine Schallbecher, sondern nur Zungen haben.

Fütterung. Die schmalen Streifen von Holz, die im Corpus der Geigeninstrumente in die oberen und unteren Winkel, welche Decke und Boden mit den Zargen bilden, geleimt sind, damit diese um so fester mit einander verbunden werden können.

G.

G. Buchstabenname der fünften diatonischen Stufe, oder des achten diatonisch-chromatischen Tones unseres von *C* aus gerechneten Tonsystems. Zur Zeit des Guido von Arezzo grenzte das grosse *G* (*Gamma*, s. daselbst) die damals gebräuchliche Tonreihe in der Tiefe ab und führte in der älteren Solmisation den Namen *G-ut* oder *Gamma-ut*, unser kleines und eingestrichenes *g* hiessen *g-sol-re-ut* (s. Solmisation). In der neueren Solmisation, in welcher man durch Hinzufügung der siebenten Silbe *si* der Mutation überhoben ist, wird *G* stets *sol* genannt. — Die Länge der *G*-Saite beträgt $^2/_3$ der *C*-Saite, der Ton *G* steht also zu *C* im Schwingungsverhältnisse 3 : 2, welches wir als das einer reinen Quint kennen. — In der Notenschrift dient, neben *f* und c_1, das eingestrichene *g* als Schlüsselton; das diesen Ton anzeigende, *G*- oder Violinschlüssel genannte Zeichen 𝄞 steht jetzt nur auf der zweiten, findet sich in früherer Zeit (in Frankreich, französischer Violinschlüssel) hin und wieder auch auf der ersten Linie (s. Notenschrift B).

Ga, die vierte Silbe der Bobisation oder Bocedisation, s. Solmisation 3 *a*.

Gabelkoppel, in der Orgel; s. Orgel I D *d*.

Gabelton, der Stimmton (gegenwärtig a_1), welcher als feste Norm zur Regulirung der Tonhöhen in der Vocal- und Instrumentalmusik angenommen ist. Die Benennung stammt von dem Instrumente, der Stimmgabel, dessen man in neuerer Zeit zur Fixirung eines Stimmtones sich bedient. S. Chorton, Kammerton, Stimmgabel.

Gagliarda, Galliarda (*quasi Valiarda* vom lateinischen *validus*, stark, s. Walther, Lexik.), franz. Gaillard, Gaillardise, ein älterer gegenwärtig nicht mehr gebräuchlicher Tanz, italienischen und zwar, wie man glaubt, römischen Ursprunges, deshalb vordem auch Romaneske genannt. Er hatte ein fröhliches, kräftiges und straffes Wesen, und »weil demnach der Gaillard mit geradigkeit vnd guter Disposition mehr, als andere Täntze muss verrichtet werden, als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen« (Prätorius, *Syntagma* III. 24). Er stand im Dreivierteltakt (fünf Tritte, daher ein *Cinque pas* genannt) und hatte wie die Pavane drei Reprisen von je vier, acht oder zwölf Takten, aber nicht weniger oder mehr. Wie manche der älteren Tänze diente auch er sowohl zum Singen als zum Tanzen, »do bissweilen amorosische Texte darunter gesetzt seyn, welche sie in Mascaraden selbst singen, vnd zugleich tantzen, obgleich keine Instrumenta darbey vorhanden« (Prätorius, a. a. O.).

Galante Schreibart, galanter Stil, s. Stil.

Galempung, ein Saiteninstrument auf Java, an Gestalt dem chinesischen Kin (s. daselbst) ganz ähnlich, aber mit nur 10 bis 15 Saiten bezogen, während jenes deren 25 hat.

Gallische Trompete, s. Carnyx.

Galoubet, *Flutet*, eine kleine Flöte in Frankreich, Umfang $e - h_2$ chromatisch.

Gambang. Ein auf Java gebräuchliches Instrument, aus schmalen abgestimmten Tafeln von Holz oder Metall bestehend, die auf einem sophaartigen Gestelle neben einander liegen und mit Klöppeln geschlagen werden.

Gambe, s. Viola da Gamba.

Gambenwerk, s. Geigenwerk.

Gamma, *Gamma graecum*, *Gamma ut*, *G-ut*, *Γ*, der tiefste Ton des Tonsystems zu Anfang des 11. Jahrh., unser grosses *G*, »den Griechen zu einer sonderlichen Ehrerbietung« so benannt[1]). Ehedem hatte das *A*, der Proslambanommenos der griechischen Musik, den Tonumfang in der Tiefe abgegrenzt. Man schrieb, eben wie die Erweiterung der griechischen Tonreihe bis zum *ee* oder e_2 in der Höhe, so auch die Einführung des Gamma, dem Guido von Arezzo zu, einige sagten, er hätte für den neuen

1) Martin Agricola, Ein kurtz deutsche Musica, Wittemberg, Rhaw, 1528.

Ton *G* diesen Buchstaben gewählt, um seinem Namen ein Denkmal zu setzen, andere aber, er habe es aus Verehrung gegen die Griechen gethan. Beides jedoch kann uns um so gleichgültiger sein, da fast mit Bestimmtheit anzunehmen ist, dass sowohl der Ton *G* als seine Benennung *Γ* keine Erfindung des Guido, sondern schon vor ihm vorhanden gewesen sind. Den Namen *G-ut* oder *Gamma ut* führt das *G* in der Solmisation, indem auf ihm, als dem Grundtone des I. Hexachordes, stets die Silbe *ut* gesungen wurde. Da er in keinem anderen Hexachorde vorkam, wurde sein Silbenname auch nicht mutirt (vergl. den Artikel Solmisation). — Ferner diente das *Γ* auch als Schlüssel (der tiefste der fünf *Claves signatae*, s. die Solmisationstabelle und Artikel Notenschrift B), blieb jedoch als solcher nicht lange im Gebrauch, in der Mensuralmusik kommt der *Γ*-Schlüssel nicht mehr vor[2]). Auch nannte man die ganze damalige Tonreihe, nach ihrem tiefsten Tone, das *Gamma*, und gegenwärtig gebraucht man den Ausdruck hie und da für Scala und Umfang der Singstimmen und Instrumente von ihrem tiefsten bis höchsten Tone. Die Franzosen haben den Ausdruck *Gamme* für Tonleiter überhaupt.

Gang, *a*) gangartige Periode, s. Periodenbau; *b*) die Passage, s. ebd.

Ganze Applicatur nennen viele Violinspieler, zum Unterschiede von der *mezza manica* oder halben Applicatur, diejenige fortgerückte Lage der Hand, bei welcher die Töne, die man in der gewöhnlichen Lage mit dem dritten Finger zu greifen hat, mit dem ersten gegriffen werden müssen. Sie wird nöthig, theils wenn man das d_3 erreichen will (Beisp. *a*), theils auch bei verschiedenen Passagen und melodischen Sätzen, die sonst nicht wohl herausgebracht werden können, wie etwa Beisp. *b*. Im weiteren Sinne versteht man unter ganzer Applicatur auch jede noch höhere Lage der Hand, bei welcher der erste Finger Noten zu greifen hat, die auf den Linien stehen, Beisp. *c*.



Ganze Cadenz, s. Ganzschluss.

Ganze Doppelzunge, eine bei den Pauken übliche Schlagmanier. S. Pauke.

Ganze Note oder Ganze Taktnote, die Vierviertelnote (*Semibrevis*).

Ganzer Takt, eine Benennung unseres Vierviertaltaktes, wahrscheinlich daher stammend, dass die *Semibrevis*, welche als unsere Ganze Note die Einheit dieser Taktart ausmacht, früher schon als ganzer, d. h. durch Niedersenken und Erheben der Hand gemessener Schlag oder *Tactus* galt, auch der *Tactus* genannt wurde. Gegenwärtig ist die *Semibrevis* die grösste der allgemein üblichen Notengattungen; in ihr, als dem Ganzen, sind bekanntlich alle übrigen Notengattungen als Theile enthalten.

Ganzer Ton. Benennung der grösseren Stufen der diatonischen Tonleiter zum Unterschiede von den kleineren, welche halbe Töne genannt werden. Die diatonische Scala enthält fünf grosse und zwei kleine Stufen; so sind z. B. in der Tonleiter *c d e f g a h c* die Stufen *c d*, *d e*, *f g*, *g a* und *a h* grösser als die Stufen *e f* und *h c*. Jene sind die ganzen, diese die halben Töne; als Intervalle nennt man jene grosse, diese kleine Secunden. Zwischen den beiden Gliedern des ganzen Tones oder der grossen Secund befindet sich noch ein in der practischen Musik gebräuchlicher Ton; z. B. zwischen den beiden Gliedern des ganzen Tones *c d* noch der Ton *cis* (*c*♯) oder *d*♭; zwischen *f g*, *f*♯ oder *g*♭, zwischen *a*♭ *b* der Ton *a* etc. Der halbe Ton oder die kleine Secund der diatonischen Tonleiter hingegen liegt zwar auch auf zwei Stufen, enthält aber keinen von der Musik gebrauchten Ton, z. B. *f*♯ *g*, *a b*. Im ferneren wird auch das Intervall, welches auf ein- und derselben Stufe liegend nur aus deren chromatischer Erhöhung oder Erniedrigung entsteht, halber Ton (übermässige Prime) genannt, worüber im Artikel Prime das Nöthige gesagt ist. —— In der gleichschwebenden Temperatur sind, wie alle gleichartigen

2) Martin Agricola führt ihn in dem erwähnten Werke noch an, jedoch ohne ihn in den Beispielen anzuwenden.

Intervalle, so auch alle ganzen Töne der Scala einander gleich; alle betragen $166\frac{2}{3}$ Theile der reinen Octav, wenn diese zu 1000 angenommen wird. In der Scala nach der sogenannten reinen diatonischen Tonbestimmung des **Zarlino** aber ist dieses anders. Hier unterscheidet man, wie einen grossen und kleinen halben, so auch einen **grossen** und **kleinen ganzen Ton**. — Die in der diatonischen Octav enthaltenen ganzen Töne können nicht in gleicher Grösse ausgeübt werden. Hiervon überzeugt man sich theils durch die natürliche Entstehungsart der Töne mittels Theilung der Saite (s. Artikel **Verhältniss**), theils auch durch Theilung der Intervalle und Addition und Subtraction ihrer Verhältnisse. Theilt man z. B. die grosse Terz *c e* harmonisch[1]:

c	:			*e*
5	:			4
10	:	9	:	8
90	:	80	:	72
c	:	*d*	:	*e*

so kommen die beiden ganzen Töne *c d* und *d e*, in welche sie durch diese Theilung zerfällt, in verschiedener Grösse zum Vorschein, nämlich *c d* als 9 : 8, und *d e* als 10 : 9[2]. Weil nun das Verhältniss des Tones *c d*, nämlich 9 : 8, um das syntonische Comma 81 : 80 grösser ist als das Verhältniss des Tones *d e* oder 10 : 9[3], nennt man jenen den **grossen**, diesen hingegen den **kleinen ganzen Ton**[4]. —— Die Richtigkeit der harmonischen Theilung der grossen Terz, wodurch sie in den angegebenen grossen und kleinen ganzen Ton zerfällt, wird sowohl durch die Addition als auch durch die Subtraction der Verhältnisse bestätigt. Will man z. B. vermittelst der Addition der Verhältnisse zweier ganzen Töne die grosse Terz 5 : 4 erhalten, so darf man weder zwei grosse noch zwei kleine ganze Töne addiren, denn im ersten Falle würde die grosse Terz um das syntonische Comma zu gross, im zweiten um ebensoviel zu klein werden. Um ihr richtiges Verhältniss zu erhalten, muss man das Verhältniss des grossen ganzen Tones zu dem des kleinen addiren:

	c d =	9	:	8	(170)
und	*d e* =	10	:	9	(152)
		90	:	72	
	18 \|				
giebt die grosse Terz	*c e* =	5	:	4	(322)

Ebenso muss der kleine ganze Ton übrig bleiben, wenn man von der grossen Terz den grossen ganzen Ton abzieht:

von	*c e* =	5	:	4	(322)
abgezogen	*c d* =	8	:	9	(170)
		40	:	36	
	4 \|				
bleibt der kleine ganze Ton	*d e* =	10	:	9	(152)

Zieht man von der grossen Terz den kleinen ganzen Ton ab, so bleibt der grosse als Rest:

von	*c e* =	5	:	4	(322)
abgezogen	*d e* =	9	:	10	(152)
		45	:	40	
	5 \|				
bleibt der grosse ganze Ton	*c d* =	9	:	8	(170)

Von den zwei ersten ganzen Tönen der diatonischen Tonleiter ist also der erste ein grosser ($\frac{9}{8}$, 170), der zweite ein kleiner ($\frac{10}{9}$, 152) ganzer Ton. Die obere Hälfte der reinen Tonleiter, nämlich die Folge der Töne *f g a h c*, enthält die Folge dreier ganzen Töne, *f g*, *g a* und *a h*, von welchen der erste *f g* wiederum ein grosser, der zweite *g a* ein kleiner ganzer Ton ist, weil die Tonfolge von *f* bis *c*, als eine reine Quint, durch die harmonische Theilung in eine grosse und eine kleine Terz zerfällt:

1) S. **Theilung der Verhältnisse**.

2) Auf welche Art die oben bei harmonischer Theilung der Terz zum Vorschein kommenden Verhältnisse 90 : 80 und 80 : 72 abgekürzt, oder auf ihre Wurzelzahlen 9 : 8 und 10 : 9 reducirt werden, findet man unter **Reduction der Verhältnisse**.

3) S. **Vergleichung der Verhältnisse**.

4) Diese Verschiedenheit des grossen vom kleinen ganzen Ton in den Verhältnissen 9 : 8 und 10 : 9 wurde schon im ersten Jahrhundert n. Chr. von **Didymus** gefunden. Vorher bedienten sich die Griechen des ganzen Tones stets in einerlei Grösse, nämlich im Verhältniss 9 : 8. Weil nun eine aus zwei grossen ganzen Tönen zusammengesetzte Terz (im Verhältnisse 81 : 64 erscheinend) nothwendigerweise bis zum Missklange zu scharf sein musste, war den Griechen allerdings hinlängliche Ursache gegeben, ihre Terzen als Dissonanzen anzusehen, wie sie bekanntlich thaten.

f		:		*c*
3		:		2
6		5		4
30		24		20
f		*a*		*c*
5 : 4				6 : 5
f	*a*		*a*	*c*

Da die grosse Terz *f a*, ebenwie die grosse Terz *c e*, durch harmonische Theilung in die Verhältnisse 9 : 8 und 10 : 9 zerfällt, so ist *f g* wieder der grosse, *g a* aber der kleine ganze Ton. Der dritte ganze Ton *a h* ist wiederum ein grosser, weil einerseits jede kleine Terz einen grossen ganzen Ton enthält, andererseits weil, wenn man von dem Verhältniss der übermässigen Quart *f h* (45 : 32) einen ganzen Ton abziehen will, um das Verhältniss der grossen Terz zu erhalten, man keinen kleinen, sondern einen grossen ganzen Ton abziehen muss, wenn das Verhältniss der grossen Terz zum Vorschein kommen soll:

von *f h* =	45 : 32	(492)	
abgezogen der grosse ganze Ton *a h* =	8 : 9	(170)	
	360 : 288		
72			
bleibt die grosse Terz *f a* =	5 : 4	(322)	

Die Töne *f g* und *a h* sind also wiederum grosse ganze Töne ($^9/_8$); *g a* hingegen ist ein kleiner ganzer Ton ($^{10}/_9$). —— Auf diesen Unterschied der grossen und kleinen ganzen Töne muss man bei Berechnung von Tonverhältnissen, besonders bei Addition und Subtraction derselben, sehr aufmerksam sein, damit man nicht statt eines grossen ganzen Tones einen kleinen, oder umgekehrt, in die Berechnung der Verhältnisse bringe und ein syntonisches Comma zu viel oder zu wenig erhalte.

Gesetzt, man wollte das Verhältniss der verminderten Quint *h f* (64 : 45) aus den Verhältnissen zweier kleinen Terzen mittels Addition derselben darstellen, weil die beiden kleinen Terzen *h d* und *d f* eine verminderte Quint ausmachen, so würde das Verhältniss der verminderten Quint um das syntonische Comma $^{81}/_{80}$ zu gross sich herausstellen. Denn weil jede kleine Terz einen grossen ganzen Ton in sich fasst, würden durch Addition zweier kleinen Terzen auch zwei grosse ganze Töne in das Verhältniss der verminderten Quint gebracht, während sie doch in ihrer Tonfolge (z. B. *h c d e f*) nur einen grossen (*c d*) und einen kleinen (*d e*) ganzen Ton enthält[5].

In der unten folgenden Tabelle findet man wie viel jedes Intervall grosse und kleine ganze, und grosse und kleine halbe Töne enthält. Der grosse ganze Ton ist aber zusammengesetzt aus:

1) dem kleinen ganzen Ton und dem syntonischen Comma:

der kleine ganze Ton =	10 : 9	(152)
und das syntonische Comma . . . =	81 : 80	(18)
	810 : 720	
9		
geben den grossen ganzen Ton =	9 : 8	(170)

2) aus dem grossen Limma ($^{27}/_{25}$, 111) und kleinen halben Ton ($^{25}/_{24}$, 59):

das grosse Limma =	27 : 25	(111)
und der kleine halbe Ton . . =	25 : 24	(59)
	675 : 600	
75		
geben den grossen ganzen Ton =	9 : 8	(170)

3) aus dem kleinen Limma ($^{135}/_{128}$, 77) und grossen halben Ton ($^{16}/_{15}$, 93):

das kleine Limma =	135 : 128	(77)
und der grosse halbe Ton . . =	16 : 15	(93)
	2160 : 1920	
24		
geben den grossen ganzen Ton =	9 : 8	(170)

4) aus dem kleinen und grossen halben Ton und dem syntonischen Comma:

der kleine halbe Ton =	25 : 24	(59)
und der grosse halbe Ton . . =	16 : 15	(93)
	400 : 360	(152)
und das syntonische Comma . =	81 : 80	(18)
	32400 : 28800	
3600		
geben den grossen ganzen Ton =	9 : 8	(170)

5) Im Artikel Vergleichung der Verhältnisse findet man einen ähnlichen Fall völlig zergliedert.

Der kleine ganze Ton ist endlich zusammengesetzt aus dem grossen und kleinen halben Ton:

der grosse halbe Ton. = 16 : 15 (93)
und der kleine halbe Ton = 25 : 24 (59)

400 : 360
4| ――――――
geben den kleinen ganzen Ton = 10 : 9 (152)

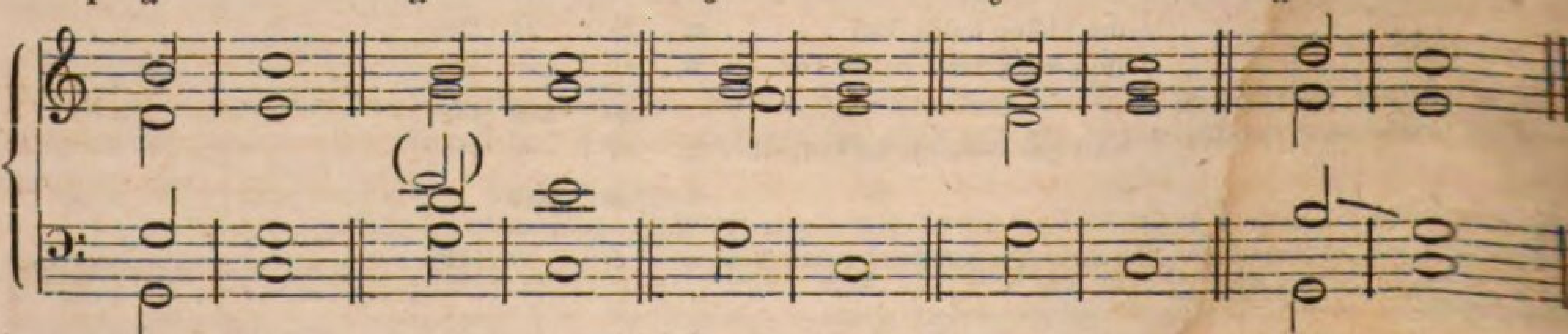
Die Intervalle mit ihrem Inhalt an grossen und kleinen ganzen und grossen und kleinen halben Tönen.

Intervalle	Verhältnisse	Inhalt an Tönen: Grosse ganze	Kleine ganze	Grosse halbe	Kleine halbe
Octav	2 : 1	3	2	2	—
Quint	3 : 2	2	1	1	—
Quart	4 : 3	1	1	1	—
gr. Terz.	5 : 4	1	1	—	—
kl. Terz	6 : 5	1	—	1	—
gr. Sext	5 : 3	2	2	1	—
kl. Sext.	8 : 5	2	1	2	—
gr. Septime . . .	15 : 8	3	2	1	—
kl. Septime . . .	9 : 5	3	1	2	—
verm. Quint . .	64 : 45	1	1	2	—
überm. Quart. .	45 : 32	2	1	—	—
überm. Quint. .	25 : 16	2	2	—	—
verm. Quart . .	32 : 25	1	—	2	—
verm. Septime .	128 : 75	2	1	3	—
verm. Terz . . .	256 : 225	—	—	2	—
überm. Sext . .	225 : 128	3	2	—	—
überm. Secund .	75 : 64	1	—	—	1

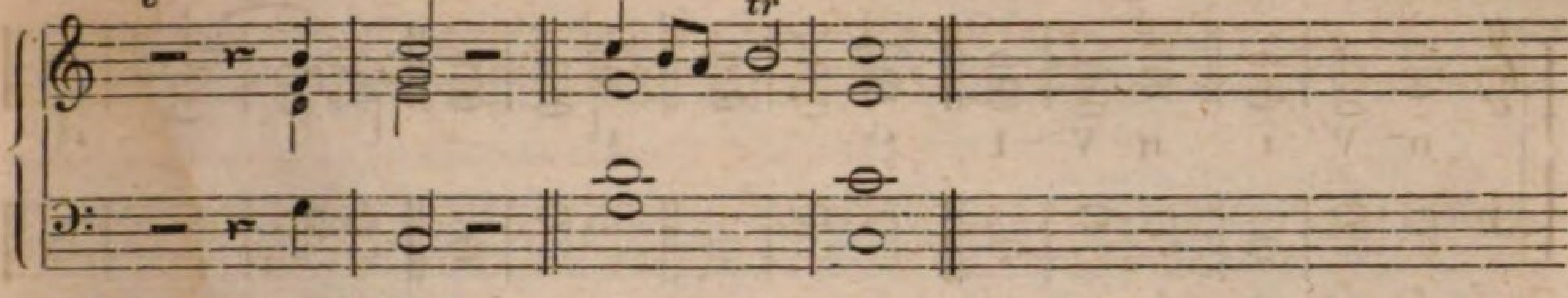
Grosser ganzer Ton 9 : 8 besteht aus dem kleinen halben Ton und grossen Limma.
Kleiner ganzer Ton 10 : 9 besteht aus dem grossen und kleinen halben Ton.
Grosser halber Ton 16 : 15 besteht aus dem kleinen halben Ton und der grossen Diesis.
Kleiner halber Ton 25 : 24 ist der Rest von grosser Terz 5 : 4 — kleiner Terz 6 : 5.

Ganzschluss, Ganze oder Authentische Cadenz, *Clausula primaria, principalis* oder *finalis*, der aus der Formel V—I, d. h. aus der Folge des tonischen Dreiklanges auf den Dreiklang oder Septimenakkord der Dominant, bestehende Tonschluss. Bei regulärer Auflösung des Dominantakkordes schreitet der Bass desselben eine Quart aufwärts oder eine Quint abwärts in den Grundton; die Terz (der Leitton) eine Stufe aufwärts in die Octav; die Quint entweder in die Terz oder in die Octav; die Septime endlich, wenn vorhanden, in die Terz des tonischen Dreiklanges, Beisp. 1 *a*. Die melodischen Formeln der Stimmen beim Ganzschlusse werden *Clausulae* genannt. Die Fortschreitung des Basses von der Dominant in die Tonika heisst *Clausula bassizans* oder *fundamentalis*; die des Sopranes vom Leitton in die Octav, *Clausula cantizans;* das Liegenbleiben des Altes auf der Quint, *Clausula altizans;* und die Fortschreitung des Tenores aus der Quint oder Septime des Dominantseptimenakkordes in die Terz des tonischen Dreiklanges, *Clausula tenorizans*, Beisp. 1 *α*. Wird der Schluss nur vierstimmig gemacht, so fehlt dem Dominantakkord, wenn er die Septime bei sich hat, mitunter die Quint, in welchem Falle der tonische Dreiklang vollständig wird (1 *b*); oder er hat sie nebst der Septime bei sich, in welchem Falle dann, um den tonischen Dreiklang vollständig zu erhalten, die Septime wohl eine Stufe aufwärts in die Quint, auch der Leitton eine Terz abwärts in die Quint geführt werden darf (1 *c*, *d*). Doch dürfen diese beiden abweichenden Führungen des Leittones und der Septime nur in Mittelstimmen, nicht in der Oberstimme stattfinden.

1 *a* *α* *b* *c* *d*



e



In Betreff der rhythmischen Einrichtung dieses Tonschlusses ist zu bemerken: der Dominantakkord darf sowohl auf ein accentloses als auf ein accentuirtes Taktglied fallen, ebensogut den ganzen Takt einnehmen, als auch nur das letzte Glied oder Gliedtheil desselben betragen (Beisp. 1 *e*); der tonische Dreiklang hingegen muss stets auf ein Taktglied welches einen Hauptaccent trägt, zu stehen kommen. Die melodische Führung der Oberstimme anbelangend, unterscheidet man zwei Arten des Ganzschlusses, den vollkommenen und den unvollkommenen. V o l l k o m m e n ist er, wenn der tonische Dreiklang mit seiner Octav in der Oberstimme schliesst, also wenn entweder die in der Oberstimme liegende Terz des Dominantakkordes eine Stufe aufwärts, oder die Quint desselben um ebensoviel abwärts in die Octav des tonischen Dreiklanges tritt, wie bei allen unter 1 angeführten Schlüssen. U n v o l l k o m m e n hingegen ist er, wenn der tonische Dreiklang mit einem anderen seiner Intervalle, also mit der Terz oder Quint, in der Oberstimme schliesst (Beisp. 2).

2



Vervollständigt kann der Ganzschluss werden durch folgende dem Dominantakkord vorausgesendete Akkorde: *a*) Durch den dritten Hauptakkord der Tonart, den Dreiklang der 4. Stufe; in Moll jederzeit mit kleiner, in Dur (auf Grund der Vermischung von Dur- und Molltonart gleicher Stufe) mit grosser auch kleiner Terz (3 *a*). Dieser Akkord kann ausserdem *b*) eine Sext bei sich haben, in welchem Falle er dann als Quintsextakkord des Dreiklanges der 2. Stufe mit kleiner Septime erscheint. Die Terz dieses Quintsextakkordes ist in Bezug auf Dur und Moll den gleichen Bedingungen wie die Terz des Dreiklanges der 4. Stufe unterworfen (3 *b*). An die Stelle dieser Akkorde können ferner treten *c*) ein Sextakkord auf der 4. Tonstufe, Umkehrung des in Dur kleinen, in Moll verminderten Dreiklanges der 2. Stufe (ohne Septime), eigentlich aber nur als Dreiklang der 4. Stufe mit in die Sext veränderter Quint anzusehen (3 *c*). *d*) Derselbe Akkord, jedoch in Dur und Moll (hier häufiger als dort) mit kleiner Terz und kleiner Sext, aus Verwandlung der Quint des kleinen Dreiklanges der 4. Stufe in die kleine Sext entstanden. Seine kleine Sext geht eine verminderte Terz abwärts in die Terz des Dominantdreiklanges (3 *d*). Ferner sehr gewöhnlich in Dur und Moll *e*) der auf der erhöhten 4. Stufe begründete verminderte Septimenakkord, welcher in der Dominantmolltonart als $VII_{7\flat}$ vorkommt, in diesem Falle aber nur als ein chromatisch veränderter Dreiklang der 4. Stufe mit kleiner Septime anzusehen (3 *e*).

3 *a* *b*



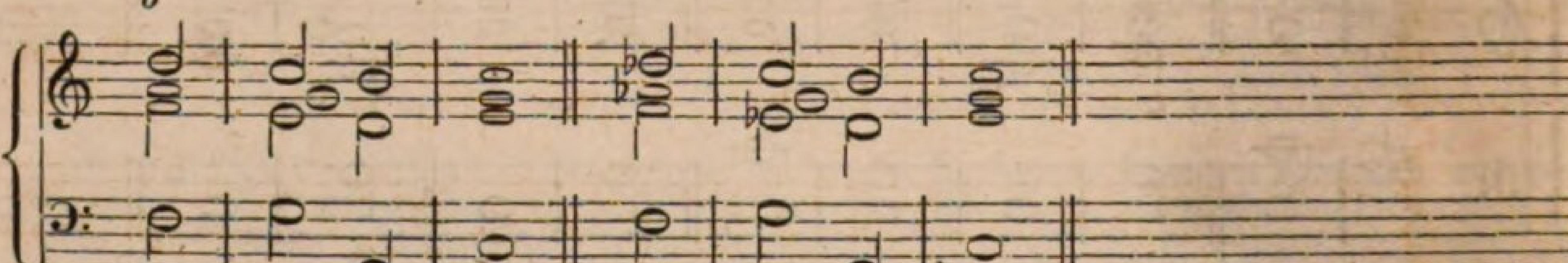


Fernere Erweiterung der Formel des Ganzschlusses erfolgt noch *f*) durch den, zwischen einen der eben aufgeführten Akkorde und den Dominantakkord, auf accentuirtem Takttheile eintretenden Quartsextakkord des tonischen Dreiklanges. Gehen ihm die Akkorde Beisp. 3 *a*, *b* und *e* voran, so ist seine als Dissonanz zu behandelnde Quart (s. daselbst und Quartsextakkord) vorbereitet und wird gebunden (4 *a*); in den anderen beiden Fällen (3 *c* und *d*) tritt sie frei ein (4 *b*).

4 *a*



b



Dieses ist im wesentlichen die harmonische und rhythmische Grundform des Ganzschlusses; die weitere Ausgestaltung, welche wir in grossen Tonsätzen oft zu gewichtiger Breite angewachsen finden, muss jedem Einzelnen überlassen bleiben. Der vollkommene Ganzschluss in der Haupttonart eines Tonstückes soll eigentlich nur als letzter Schluss auftreten, als Theilschluss im Verlaufe der Entwickelung und Modulation aber, wenigstens in breiter Ausführung, vermieden werden, indem er die Tonbewegung zu entschieden zum Abschlusse führt. Sonatenthemen machen zwar sehr häufig vollkommene Ganzschlüsse, doch sind diese immer nur kurz und die Tonart ist noch garnicht oder wenigstens noch nicht andauernd verlassen worden. Dass Ganzschlüsse in Nebentonarten, welche im Verlaufe der Modulation auftreten, gestattet sind, versteht sich von selbst.

Ganzwerk, älterer Orgelterminus; ein Werk mit Principal 16 und Octav 8 Fuss im Hauptmanual. Heisst auch Grossprincipalwerk.

Gavotte, ital. *Gavotta*, franz. *Gavote*, eine ältere, jetzt abgekommene Tanzmelodie, welche sowohl zum Tanzen, als auch zum Spielen auf Geige und Clavier, und zum Singen für Solo und Tutti gebräuchlich gewesen ist. Sie hat ein munteres und lebhaftes Wesen, »ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude, das hüpffende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Melodien-Gattung; und keinesweges das lauffende. Die Welschen Setzer brauchen eine Art der Gavotten für ihre Geigen, die offt mit ihren Ausschweiffungen gantze Bögen erfüllen, und nichts weniger sind, als was sie sein sollen. Doch wenn ein Welscher nur seine Geschwindigkeit bewundern lassen kann; so macht er alles aus allem. Für's Clavier setzt man auch gewisse Gavotten, die grosse Freiheit gebrauchen; es aber doch nicht so arg machen, als die gefiedelten« (Mattheson, Kern melod. Wissensch. S. 111. — Vergl. auch sein Neueröffnetes Orchester, Hamburg 1713, S. 191). Als Tanzstück aber war ihre Bewegung nicht allzugeschwind, »sie gehen bissweilen hurtig, bissweilen langsam«. Zu ihren Eigenthümlichkeiten gehören ausserdem 1) eine gerade Taktart, und zwar jederzeit der Zweizweiteltakt; doch dürfen keine geschwinderen Noten als Achtel darin vorkommen; 2) rhythmisch geradzahlige Theile, welche im

zweiten Takt einen fühlbaren Einschnitt enthalten; 3) zwei Reprisen, von denen, nach Mattheson, die erste vier, die zweite acht Takte haben soll, während nach anderen Erklärungen beide aus je acht Takten bestehen; die vier letzten Takte der ersten Reprise pflegen dann auch den vier ersten ähnlich, nur mit anderer Schlusswendung, gebildet zu sein; 4) dass die erste Reprise nicht im Hauptton cadenziren soll, es sei denn, dass man aus der Gavotte »ein Rondeau, welches offt geschiehet, machen wolle«; 5) dass alle ihre melodischen Theile mit zwei Vierteln im Auftakt beginnen und mit einem halben Takte aufhören. —— Hauptsächlich war die Gavotte in theatralischen Tänzen sehr gebräuchlich, in gesellschaftlichen nicht; kommt sie, wie jedoch selten, in der Suite oder Parthie vor, so gilt von ihr dasselbe wie von allen übrigen Tanzmelodien, nämlich dass ihre Form freier behandelt, ihr Umfang alsdann auf keine bestimmte Anzahl von Takten beschränkt wird; im ersten Theil behält man zwar gewöhnlich die Zahl von acht Takten bei, im zweiten hingegen bindet man sich, auch hinsichts der melodischen Abschnitte, die nicht einander gleich zu sein brauchen, an keine bestimmte Taktzahl. Auch kommt die Bezeichnung *Tempo di Gavotta* bei Tonstücken vor, welche keine eigentlichen Gavotten, sondern nur an Bewegung und Character ihnen ähnlich sind.

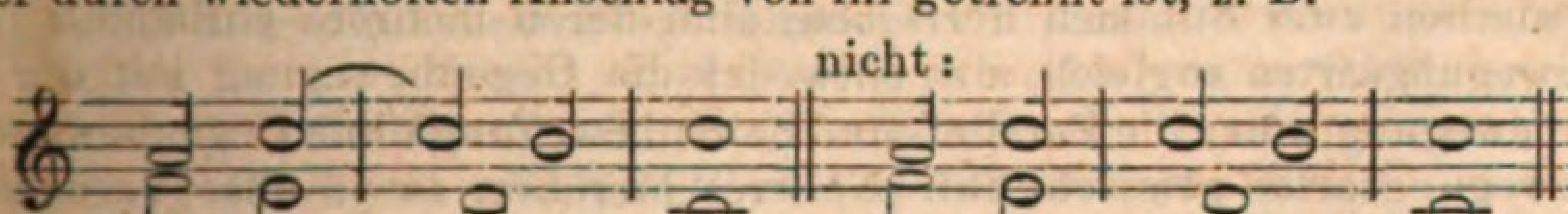
Gdur, die Transposition der Durtonart auf den Ton *G* als Grundton, in welcher, um den Unterhalbton der Tonart zu erhalten, der Ton *F* durch ein ♯ in *F*♯ verwandelt werden muss. Demnach hat diese Tonart ein ♯ am Schlüssel vorgezeichnet; ihre Scala heisst *G A H C D E F*♯ *G*.

Gebrochene Akkorde, *Arpeggi*, eine Art Akkorde auszuführen, welche darin besteht, dass die Intervalle nicht gleichzeitig, sondern in einer gewissen Ordnung nach einander angeschlagen werden. S. Arpeggio; über Akkordfiguration als melodische Bewegung s. Figur; Nebennoten 1.

Gebrochene Arbeit, bei älteren Schriftstellern, die Zerlegung melodischer Hauptnoten in allerhand Figuren, die Figuration oder Colorirung einer Melodie.

Gebrochene Octav, beim Orgelpedal, s. Orgel 1 D, *a*; Kurze Octav.

Gebunden. *a*) Auf den Vortrag bezüglich; gebundener (*legato*) Vortrag ist im Gegensatze zum gestossenen (*staccato*) ein solcher, in dem die Töne im Anschlage genau auf einander folgen, an einander geschleift, nicht aber durch kleine Zwischenräume, wie im *staccato*, von einander getrennt werden. Näheres s. Ligato. — *b*) Auf die Behandlung der Dissonanz angewendet; sie ist gebunden, wenn sie nicht allein vorbereitet, sondern mit ihrer Vorbereitungsnote auch wirklich durch einen Bindebogen zusammengezogen, nicht aber durch wiederholten Anschlag von ihr getrennt ist, z. B.



Gebundene Schreibart, der Stil, in welchem Vorhalte und andere Bindungen häufig angewendet, und alle Dissonanzen auf reguläre Art vorbereitet, gebunden und aufgelöst werden. Näheres unter Stil und Contrapunkt.

Gebundene Violine, eine veraltete besondere Uebung auf der Violine, bei welcher die gewöhnliche Lage der Hand dadurch verhindert wurde, dass man ein Band um den Hals und die Saiten des Instrumentes fest umknüpfte und so richtete, dass alle vier Saiten um eine grosse Terz höher klingen. Weil alsdann alles in einer höheren Handlage gegriffen werden muss und die durch das Binden verkürzten Saiten einen schärferen Bogenstrich erfordern, galt solche Uebung als vortheilhaft für die Sicherheit der Hand in der höheren Lage und die Bestimmtheit der Bogenführung.

Gedackt, von decken, gedeckt; Kunstausdruck der Orgelbauer, welcher bedeutet, dass so benannte Pfeifen und Orgelstimmen an der Mündung verschlossen sind. Man wendet ganze und theilweise Deckung an, doch kommt der Name Gedackt eigentlich nur ganz gedeckten Stimmen zu. Näheres s. Orgel I E γ (Gedeckte Pfeifen); Klang I E, *b c*.

Gedacktpommer, ein alter und auch nur seltener Name der Quintatön, s. daselbst.

Gedämpft, heisst ein Klang, dessen natürliche Stärke oder Dauer vermindert ist. Die Sordinen bei Geigen, Trompeten etc. mässigen die Klangstärke; der Dämpfer am

Pianoforte verkürzt die Dauer des Klanges, sobald er zur Verhinderung des Nachklanges auf die Saite niedergelassen wird. Man braucht den Ausdruck mitunter auch für einen Vortrag, worin nur gemässigte Klangstärke angewendet wird.

Gefährte in der Fuge, s. Fuge A *b*.

Gefühl. Wenn man dem Vortrage eines Tonkünstlers Gefühl zuschreibt, so versteht man darunter den wahren und lebhaften Ausdruck der inneren Erregungen, welche durch das Tonwerk ausgedrückt und in ihm hervorgerufen sind. Es gehört daher zum gefühlvollen Vortrage, neben richtigem allgemeinem Musikverständniss, nicht nur richtige Auffassung des speciellen Inhaltes eines Tonwerkes, sondern völliges Durchdrungensein von demselben. Vorausgesetzt wird, dass das Tonstück geeignet sei eine starke Wirkung auf das Gefühl des Vortragenden selbst zu äussern, damit dieser einen ähnlichen Eindruck auf das Gefühl des Hörers hervorzubringen vermöge; ist es trocken, kalt und nüchtern, so wird dem Ausführenden niemand verargen können, wenn er ungerührt bleibt, und auch das Bemühen, es durch sein eigenes Gefühl zu beleben, wird auf den gebildeten Hörer keine Wirkung machen, indem dieser dann doch nur etwas, das durch die Sache selbst nicht eigentlich bedingt ist, hineingetragen sieht. Ausserdem muss in der Musik, wie überall in der Kunst, das Gefühl mit dem Verständniss Hand in Hand gehen, durch Kunstgemässheit und Geschmack sich leiten lassen, gesund, richtig und sachgemäss sein, um jede Ueberschwänglichkeit, Empfindelei und Sentimentalität (womit es der Dilettantismus gar häufig verwechselt) ebensogut wie Mattigkeit und Flauheit, überhaupt alles was die Wahrheit des Ausdruckes beeinträchtigt, als Entstellung zu erkennen und abzuweisen. — Gefühle als Inhalt der Musik s. Musik I; Cyclische Formen.

Gegenbewegung, *motus contrarius*. *a*) Eines der drei Bewegungsverhältnisse, in welchem zwei Stimmen einer Akkordfolge oder eines Contrapunktes mit einander fortschreiten können; darin bestehend, dass die Stimmen entweder stufen- oder sprungweise auf einander zugehen, oder von einander sich entfernen:

1



Sie ist die vorzüglichste von allen Fortschreitungsarten, indem durch sie die Selbständigkeit des Tonganges der Stimmen am sichersten bewahrt und daher auch grammatikalische Stimmführungsfehler vermieden werden; doch kann ausschliessliche Gegenbewegung nur zwischen zwei Stimmen herrschen, sind deren mehrere vorhanden, so treten mehrere Bewegungsarten zugleich, also entweder die Gegenbewegung mit der Parallel- oder Seitenbewegung, oder die Parallel- und Seitenbewegung ohne Gegenbewegung, oder alle drei Bewegungsarten gemischt auf. Näheres hierüber, sowie über Vermeidung von Fehlern durch Gegenbewegung, ist in den Artikeln Contrapunkt, Fortschreitung der Intervalle etc. zu finden. —— *b*) Etwas näher zu betrachten bleibt hier diejenige Art der Gegenbewegung, von welcher im doppelten Contrapunkt, im Canon, in der Nachahmung und Fuge Gebrauch gemacht wird, indem eine Stimme eine andere in der Gegenbewegung beantwortet, oder zwei Stimmen in dieser Bewegungsart umgekehrt werden. So ist z. B. in nachstehendem canonischen Sätzchen die zweite Stimme nichts anderes als die in der Gegenbewegung dargestellte erste; jeder Schritt den die Proposta aufwärts macht, wird von der Risposta mit einem gleichweiten Schritte abwärts beantwortet, und umgekehrt:

2



Diese Gegenbewegung ist zweierlei Art, streng oder frei. —— 1) In der strengen Gegenbewegung müssen die diatonischen Halbtöne, auf deren richtiger Folge die Einheit der Tonalität beruht, an denselben Stellen wie in der Hauptstimme vorkommen; denn mit der Stellung derselben wird auch der tonliche Sinn der Melodie verändert. Aus

folgenden Schematen ist zu ersehen, welches Intervall der in der Gegenbewegung geführten Nachahmung dem entsprechenden der Hauptstimme zu antworten hat. Steht der Satz in der Durtonart, so schreibt man die aufsteigende Octav des Haupttones und die absteigende Octav von der Terz des Haupttones unter einander, also z. B.

c d e⁀f g a h⁀c
e d c‿h a g f‿e

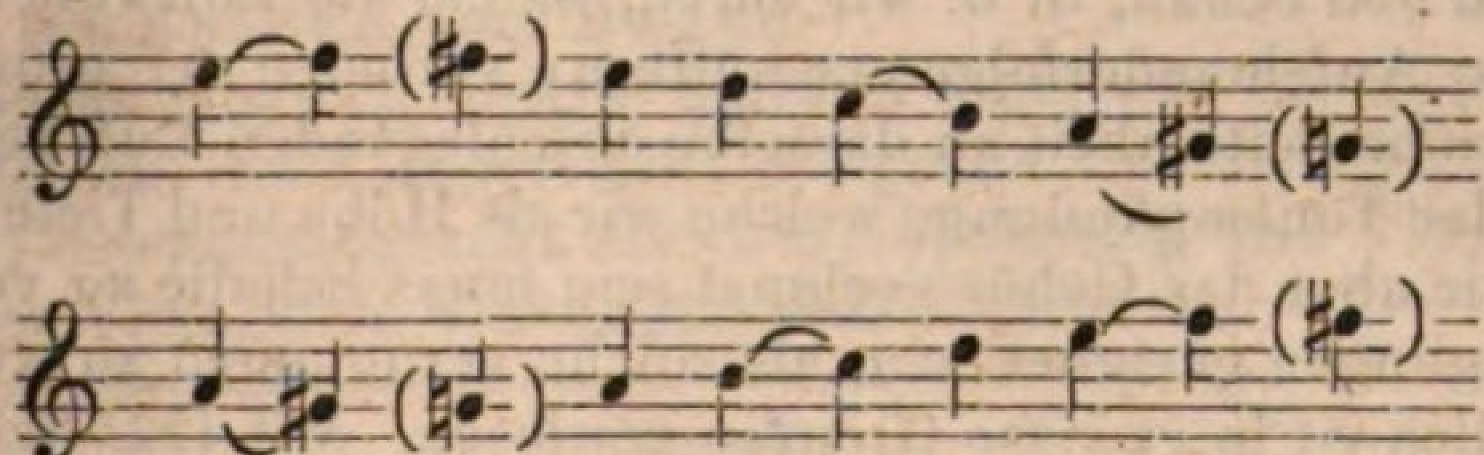
woraus hervorgeht, dass eine Melodie, welche z. B. mit den Tönen *g f e* beginnt, in der strengen Gegenbewegung mit den Tonschritten *a h c* anheben muss, indem der Halbton *f e* einen Halbton als Antwort fordert, und nun in dem Tonschritte *h c* auch erhält. Wollte man die aufsteigende Octav des Haupttones mit der absteigenden Octav desselben beantworten, also folgendermassen:

c d e⁀f g a h⁀c
c‿h a g f‿e d c

so würde die Folge der halben und ganzen Töne in der Antwort eine andere als in der Hauptstimme, die Gegenbewegung wäre keine strenge. — In der Molltonart wird die aufsteigende Octav des Haupttones mit der absteigenden Octav der kleinen Septime desselben beantwortet:

a h⁀c d e⁀f g a
g f‿e d c‿h a g

beginnt also die Hauptstimme mit *c h a*, so die Gegenbewegung mit *e f g;* doch sieht man ein, dass diese Beantwortung zwar eine genaue, aber die Tonart im modernen Sinne unkenntlich gemacht ist, wenn man der Septime, wie auch der Sext, nicht in zweifacher Gestalt (gross und klein) sich bedienen will. E. F. Richter stellt in seinem Lehrbuch von der Fuge (Leipzig 1859, S. 10) folgende Intervallenreihe für die Gegenbewegung auf:



Doch treffen an einer Stelle die Halbtöne (*h c*) nicht zusammen, und deshalb kann diese Gegenbewegung keine strenge sein, wenn man nicht etwa den Ton *c* in der Hauptstimme vermeiden will. — In den hier aufgeführten Schematen sind nur die diatonischen Töne angegeben, mit Hinzufügung der chromatischen Zwischentöne stellt sich für die Gegenbewegung in der Durtonart diese Folge heraus:

					e♯							*h♯*
C	*c♯*	*D*	*d♯*	*E*	*F*	*f♯*	*G*	*g♯*	*A*	*a♯*	*H*	*C*
E	*e♭*	*D*	*d♭*	*C*	*H*	*b*	*A*	*a♭*	*G*	*g♭*	*F*	*E*
					c♭							*f♭*

Und für die Molltonart:

			h♯					*e♯*				
A	*a♯*	*H*	*C*	*c♯*	*D*	*d♯*	*E*	*F*	*f♯*	*G*	*g♯*	*A*
G	*g♭*	*F*	*E*	*e♭*	*D*	*d♭*	*C*	*H*	*b*	*A*	*a♭*	*G*
			f♭					*c♭*				

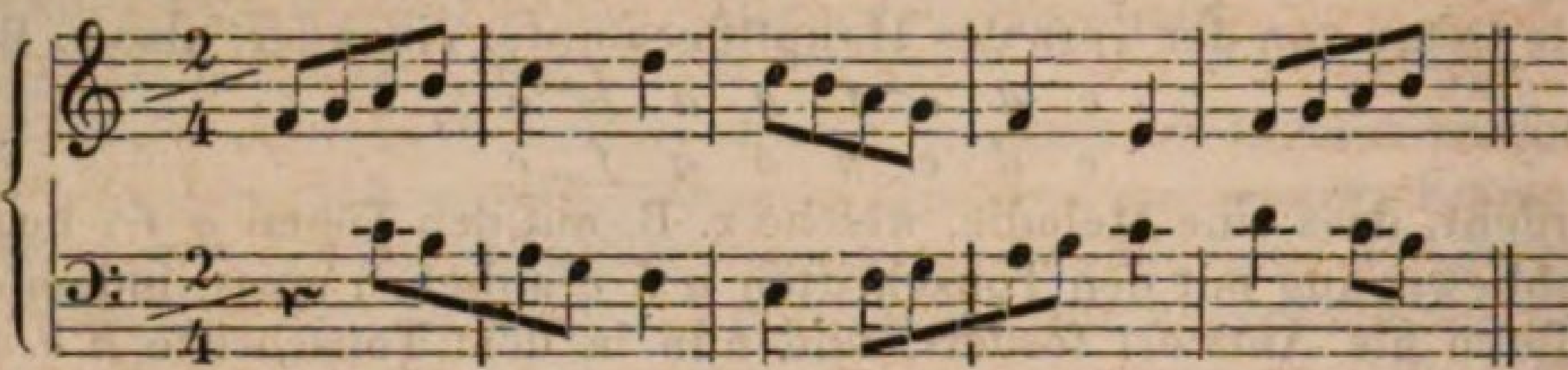
Das oben Fig. 2 angeführte Beispiel einer Nachahmung ist in strenger Gegenbewegung abgefasst. —— 2) Die freie Gegenbewegung braucht die Beantwortung der diatonischen Halbtöne an gleicher Stelle nicht einzuhalten; die in Gegenbewegung geführte Stimme ahmt also die Folge der ganzen und halben Töne der Hauptstimme nicht nach. Folgende zwei Arten sind die gewöhnlichsten und bequemsten: *α*) Der aufsteigenden Octav des Haupttones wird die absteigende Octav desselben entgegengesetzt:

C D E F G A H C
C H A G F E D C

Der Hauptton wird also wieder zum Hauptone, die Secund zur Septime, die Terz zur Sext etc. — *β*) Oder der aufsteigenden Octav des Haupttones wird die absteigende Octav der Dominant entgegengesetzt:

C D E F G A H C
G F E D C H A G

In beiden Arten treffen die Halbtöne nicht zusammen. Nachstehend ein Beispiel von freier Gegenbewegung, die Octav des Haupttones ist mit der Octav der Dominant beantwortet:



Ueber die Anwendung der Gegenbewegung s. die Artikel Doppelter Contrapunkt III; Imitation, Canon, Fuge, Gegenfuge. — Abgehandelt ist der Gegenstand in Marpurg, Abhandl. v. d. Fuge (Ausg. von S. W. Dehn, Leipzig 1858, S. 3 und 136); S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt etc. (Berlin 1859, S. 57); E. F. Richter, Lehrbuch der Fuge (Leipzig 1859, S. 10).

Gegenfuge, Fuge in der Gegenbewegung (*contraria, per motum contrarium*); eine Fuge in der die Nachahmung gleich von vorne herein in der Gegenbewegung stattfindet. Beisp. Bach, Kunst der Fuge (1752) Contrap. V. VI. VII. XIV.

Gegenharmonie in der Fuge, s. Fuge A *c*.

Gegensatz in der Fuge, s. Fuge A *c*; — im ästhetischen Sinne, als Contrast, s. daselbst.

Gegittertes Be, *b cancellatum*, das ♯, s. Notenschrift C (Versetzungszeichen *a*).

Gehör. *a*) Das Hörorgan; Construction, s. daselbst. — *b*) Die Fähigkeit, mittels des Hörorganes, durch schwingende Körper erregte Luftwellen als Schalle zu vernehmen. Wir empfinden den Schall, d. h. wir hören, indem die Luftwellen das Trommelfell leise aber in schneller Aufeinanderfolge erschüttern; vermöge der grösseren oder geringeren Masse der in einer Zeiteinheit an dasselbe anschlagenden Luftwellen, entstehen die beiden Richtungen der Tonempfindung, welche wir als Höhe und Tiefe eines Klanges unterscheiden. Ebenwie aber das Gehör geeignet sein muss Schalle zu vernehmen, müssen auch die Luftschwingungen geeignet sein, als solche vernommen zu werden. Die Schnelligkeit der Schallwellen ist in gewisse Grenzen gewiesen. Mit 4224 Schwingungen in der Secund ist c_5, unser höchster musikalischer Ton erreicht; über dasselbe hinaus vernimmt das Gehör zwar noch eine Reihe von Schallen, vermag diese aber nicht mehr (oder nur in Fällen besonders feiner Organisation) als deutlich bestimmte Töne oder Intervalle zu unterscheiden. Die Grenze des Hörbaren überhaupt hängt wesentlich von individueller Begabung des Hörenden ab; für ein gewöhnliches Ohr verschwinden mit 16- bis 18000 Schwingungen in der Secund alle Schallerscheinungen, es tritt völlige Stille ein, während einem fein organisirten und durch Uebung entwickelten Gehör 20- 25- ja sogar 30000 Schwingungen in der gleichen Zeit, als Schalle vernehmbar sind. In der Tiefe ist der Endpunkt der musikalischen Tonreihe mit C_2, 16,5 Schwingungen erreicht; legt ein schallender Körper noch weniger als etwa 16 Schwingungen in der Secunde zurück, so erscheinen die Schallwellen nicht mehr als zusammenhängender Ton, sondern nur noch als einzelne Stösse. Näheres hierüber findet man im Art. Klang I A, 3 *a*. — *c*) Musikalisches Gehör ist die Fähigkeit Töne an sich und hinsichts ihrer Reinheit oder Unreinheit, also nicht nur ein Intervall vom anderen, sondern auch noch so geringe Abweichungen eines oder des anderen Intervalles von der Reinheit, zu unterscheiden. An die Unerlässlichkeit dieser, durch Uebung übrigens bedeutend zu vervollkommnenden Gabe, für den der mit Musik sich beschäftigt, braucht nicht erinnert zu werden. Sänger und Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe können etwaigen Mangel an reinem musikalischem Gehöre, auch durch die bedeutendsten sonstigen Vorzüge schliesslich doch nicht ersetzen. — Hierher gehört auch die Gabe und Fertigkeit vieler Musiker, jeden Ton, den man ihnen mit Namen nennt, augenblicklich mit der Stimme zu intoniren, oder jeden angeschlagenen Ton sofort zu nennen. Unbedingt erforderlich ist sie übrigens weder zum Componiren noch zum Vortrage. — *d*) Inneres Gehör, das innerliche Vernehmen der gesammten Klangwirkung eines Tonwerkes aus der Notirung, und ebenso das Ausarbeiten eines Tonstückes im Kopfe, sowie das Aufsetzen desselben ohne Beihülfe eines Instrumentes; jedem Musiker der etwas componiren oder eine Partitur lesen will selbstverständlich unentbehrlich.

Gehörquinten, s. Fortschreitung der Intervalle B 1, *a α*.

Geige, Streichinstrument, Bogeninstrument; Geschlechtsname aller derjenigen Saiteninstrumente, bei welchen der Spieler die Saiten durch Anstreichen mit einem Bogen in Schwingungen versetzt, während er den gewünschten Tonhöhen entsprechende Theile von der Saite durch Aufsetzen der Finger abgrenzt. Die gegenwärtig allein noch gebräuchlichen Gattungen der Geige[1]) sind: 1) Discantgeige, Violine, *Violino*, *Violon*; 2) Altgeige, Bratsche, Armgeige, *Viola*, *Viola alta*, *Viola da braccio;* 3) Tenorgeige (kleine Bassgeige), *Violoncello;* 4) Grosse Bassgeige, Contrabassgeige, Contrabass, Contraviolon, *Violone*, *Basse de Violon*. Einige ältere, jetzt ganz ausser Gebrauch gekommene: 5) Liebesgeige, *Viola d'amore*, *Viole d'amour;* 6) Kniegeige, *Viola da gamba*, der Vorläufer unseres Violoncello; 7) Einige andere Arten der *Viola*, als: *Viola bastarda* (veraltete Gattung der *Viola da gamba*); *Viola di Bordone* (Baryton); *Viola pomposa; Viola da spala* (Schultergeige); 8) *Tromba marina* (das Trumbscheit) und mehrere andere. — Die letztgenannten sind, ihrer grösseren oder geringeren Unvollkommenheiten wegen und weil sie der modernen Technik kaum Genüge zu leisten vermöchten, von den vier ersten völlig verdrängt, ihre Beseitigung ist, wenn nicht etwa mit Ausnahme der *Viola d'amore*, kaum ein Verlust zu nennen. In vorliegendem Artikel werden daher nur die Violine, Bratsche, das Violoncello und der Contrabass berücksichtigt, und zwar wiederum nur die allgemeinen Eigenschaften ihrer Bauart und Structur; alles was zur speciellen Characteristik, sowohl unserer als auch der älteren Geigenarten gehört, als Umfang, Technik etc., findet, soweit möglich, in eigenen Artikeln Erledigung. — Die allen Geigengattungen gemeinsamen Theile sind folgende: die Saiten mit dem Saitenhalter, Hals, Griffbrett und Wirbelkasten; der Resonanzkörper (Decke, Boden und Zargen); der Steg, die Stimme und der Balken; der Bogen.

A. Der Saitenapparat. *a*) Die Saiten sind, wie bei allen Saiteninstrumenten so auch bei den Geigen, die Klangerreger. Folgende Tabelle[2]) giebt eine Uebersicht von Länge, Stimmung, Schwingungszahl, Gewicht, Spannung und Tragfähigkeit der Saiten auf der Violine, der Viola, dem Violoncello und Contrabass:

		Schwingungszahl	Gewicht von 1 Par. Fuss Milligramm	Spannung Kilogramm	Festigkeit Kilogramm
Violine. Länge der Saiten 12 Zoll 1 Linie.	e_2	659,3	153,5	8,965	14,4
	a_1	440,0	264,0	6,875	18,5
	d_1	293,6	546,0	6,327	29,3
	g	196,0	984,0	6,255	22,3
Viola. Länge der Saiten 13 Zoll 9 Linien.	a_1	440,0	265,1	8,780	18,5
	d_1	293,6	546,0	8,268	29,3
	g	196,0	1045,3	6,995	22,3
	c	130,8	—	—	—
Violoncello. Länge der Saiten 25 Zoll 1 Linie.	a	220,0	512,4	14,330	—
	d	146,8	859,7	10,760	—
	G	98,0	1804,5	10,040	—
	C	65,4	—	—	—
Contrabass. Länge der Saiten 41 Zoll.	G	98,0	3485,0	52,3	118,0
	D	73,4	6622,6	55,3	213,0
	A_1	55,0	—	—	—
	E_1	41,2	—	—	—

Schwere und Spannung der Saiten an einer und derselben Gattung von Streichinstrumenten sind, wie man aus der Uebersicht erkennt, verschieden; denn da die Technik des Spieles und andere mechanische Umstände gleiche Saitenlänge fordern, können die Abstände zwischen den Tonlagen der verschiedenen Saiten nur mittels der Spannung und des Gewichtes herausgebracht werden. Eines dieser beiden Hülfsmittel, entweder Spannung oder Gewicht allein, würde nicht hinreichen, denn eine Saite fordert, um guten Klang zu geben, ein mit ihrer wachsenden Schwere in gewissem Verhältniss wachsendes Maass der Spannung. Wollte man etwa die Geige mit vier e_1 - Saiten beziehen, so wür-

1) Das Wort ist romanischen Ursprungs (*gigue*, *guigua* heisst Schenkel) und erst später ums Jahr 1200 im Mittelhochdeutschen an die Stelle des deutschen Ausdruckes Fiedel (s. daselbst) getreten.

2) Nach Zamminer, die Musik und die musikal. Instrum. etc., Giessen 1855, S. 7. — Die Saitenlänge ist in Pariser Zoll angegeben; Spannung und Festigkeit sind durch Kilogramme (1 Kilogr. = 2 Pfund) ausgedrückt.

den die tiefen Tonlagen, wegen der zur Erlangung derselben nothwendigen äusserst schwachen Spannung der tieferen Saiten, durchaus matt und klanglos sein. Deshalb muss das Gewicht ausgleichend hinzutreten; die schwerere Saite schwingt langsamer, giebt also tieferen Ton, und in Folge der bei den tieferen Saiten zunehmenden Schwere braucht keine Saite an Streichinstrumenten mit weniger als $^1/_5$ ihrer Tragfähigkeit gespannt zu werden, die Spannung der höheren Saiten nähert sich der Hälfte ihrer Tragfähigkeit, bei der e_2-Saite der Violine geht sie sogar über dieses Maass hinaus. Um aber den tieferen Saiten die erforderliche Schwere zu geben ohne sie ihrer Biegsamkeit zu berauben, wendet man Umspinnung mit Silberdrath oder übersilbertem Kupferdrath (bei Pianofortesaiten Kupfer- oder Eisendrath) an, wodurch sie bedeutend an Gewicht gewinnen ohne an Geschmeidigkeit erheblich einzubüssen. Bei der Viola ist die Saitenlänge im Vergleich zur Violine und zum Tonabstande von einer Quint, um welche jene tiefer intonirt ist, merklich verkürzt, die Spannungen sind bei beiden Instrumenten nahezu dieselben, folglich wird die grössere Tiefe der Viola wesentlich durch die grössere Schwere der Saiten herausgebracht. — Von den Saitenschwingungen selbst ist im Artikel Klang I B gesprochen. Erregt werden sie an Streichinstrumenten auf zweierlei Art: 1) für gewöhnlich durch Streichen mit dem Bogen. Das Pferdehaar, womit der Bogen bespannt ist, wird mit Colophonium (Geigenharz) etwas angerieben, so dass die Saite leichter davon erfasst und genöthigt wird, ihre klangerregenden Ausbiegungen so lange zu machen, als der Bogen sie angreift und der Ton dauern soll. Durch den Bogenstrich wird sie zu Ausbiegungen in der Richtung der Bogenführung hin veranlasst, dabei aber ist sie stets bestrebt, vermöge ihrer Elasticität, der Richtung des Bogenstriches entgegengesetzte Rückschwingungen zu machen, um in ihre Ruhelage zurückzukehren. Von jedem am Bezuge des Bogens haftenden Harztheilchen wird sie genöthigt der Richtung des Bogens zu folgen, bei der Weiterbewegung des letzteren wird sie von dem einen Harztheilchen losgelassen, doch nur um sogleich wieder von den nächsten ergriffen und in der Rückbewegung momentan aufgehalten zu werden; da aber die Entfernungen zwischen den am Bogen haftenden Harztheilchen unendlich klein sind, empfinden wir dieses unendlich schnell wechselnde Ergriffen- und Losgelassenwerden der Saite nicht als einzelne Stösse, sondern als zusammenhängenden Klang. Ermangelt der Bogen des Colophoniumüberzuges, so entsteht ein schlechter pfeifender oder gar kein Klang, indem das glatte Pferdehaar von der Saite abgleitet ohne sie erfassen zu können. Für gewöhnlich wird die Saite in einiger Entfernung vom Stege angestrichen; wird sie hingegen in der Mitte angespielt, so übertragen sich die Schwingungen nicht mit gleicher Kraft durch den Steg auf den Resonanzapparat, der Klang ist schwächer. Bedeutend stärker aber, wennauch herb, rauh und dem Klange einer zum Ueberblasen geneigten scharf intonirten Orgelpfeife ähnlich wird er, wenn man die Saite dicht am Steg (*sul ponticello*) anspielt; doch wird diese Spielart nur auf den tiefen Saiten angewendet. — Die andere, nicht für gewöhnlich, sondern nur um besonderer Effecte willen angewendete Art die Saiten auch an Streichinstrumenten in Schwingungen zu versetzen, ist 2) das Pizzicato (s. daselbst), die Saite wird mit dem Finger (auch zuweilen mittels einer Federspule) nach Art der Harfe, Mandoline etc. gerissen oder gerupft. Der hierdurch entstehende Klang ist kurz, etwas trocken und schnell abdämpfend, da die Anregung zur Schwingung, welche die Saite empfängt, nicht andauernd sondern nur kurz vorübergehend ist und deshalb Schwingungen und Klang bei der geringen Länge, namentlich der Violin- und Violasaiten, bald aufhören. — Am unteren Ende des Instrumentes sind die Saiten vermittelst eines Knotens in Löcher eines gewölbten Brettchens, welches an einem in der unteren Zarge eingelassenen Knopf befestigt ist, und den Namen *b*) Saitenfessel oder Saitenhalter führt, eingehängt. Vom Saitenhalter aus laufen sie über den Steg, das Griffbrett und den Sattel in den Wirbelkasten. Das *c*) Griffbrett ist ein etwas gewölbtes schmales Brett, welches vom Kopf des Instrumentes ausgehend, auf dem Hals fest aufgeleimt ist, von da an aber, wo der Hals an den Körper ansetzt, frei über dem letzteren liegt und bis in die Nähe der *F*-Löcher hinabreicht. An das Griffbrett drückt der Spieler — jenachdem er einen höheren oder tieferen Ton hervorrufen will, in geringerer oder grösserer Entfernung vom Steg — die Saiten mittels der festaufgesetzten Finger, um ihren klingenden Theil abzugrenzen. *d*) Der Sattel ist ein kleines Holzleistchen, zwischen dem oberen Ende des Griffbrettes und dem Ansatze des Kopfes eingefügt und etwas über

das Griffbrett hervorstehend, so dass die in kleinen Einschnitten des Sattels laufenden Saiten das Griffbrett, ohne angedrückt zu werden, nicht berühren. Sattel und Steg begrenzen, jener am oberen, dieser am unteren Ende, den klingenden Theil der ganzen, nicht durch einen aufgesetzten Finger verkürzten (sogenannten leeren) Saite. Der Kopf des Instrumentes, welcher am oberen Ende des Halses und Griffbrettes ansetzt und ein wenig rückwärts gebogen ist, besteht aus einem ausgestochenen Kästchen, der *e*) Wirbelkasten (von dem Instrumentenmacher auch Lauf oder Wandel) genannt, worin die Wirbel laufen, um welche die Saiten geschlungen sind. Mittels Fortbewegung der Wirbel kann die Saitenspannung innerhalb gewisser Grenzen vermehrt und vermindert, folglich die Tonhöhe verändert, das Instrument rein gestimmt werden. Der obere Theil des Wirbelkastens trägt meist eine schneckenförmige Vezierung, mitunter auch einen geschnitzten Löwenkopf. Durch den *f*) Hals, einen festen, an die obere Zarge fussartig ansetzenden Stab von Ahornholz, ist der Wirbelkasten mit dem Resonanzkörper verbunden. Wenngleich der Hals zu den resonirenden Theilen des Instrumentes zwar weniger zu zählen ist, so hilft er doch die Schwingungen der Saiten auf den Resonanzkörper mit übertragen, und es kommt viel darauf an, dass er gut und nicht aus zu weichem oder zu hartem Holz gearbeitet ist; jedenfalls muss er hinlängliche Festigkeit haben, damit die vom Anregungspunkt nach dem Sattel hinlaufenden Saitenschwingungen den nöthigen Widerstand durch den Sattel finden, um kräftig zurückgeworfen zu werden.

B. Der Resonanzkörper. Die Saiten sind zwar der klangerregende Theil aller Saiteninstrumente, keineswegs aber geht alle Klangfülle und Schönheit von ihnen allein aus; denn wenn man leere Saiten über wenig elastische Gegenstände, oder ganz frei, ohne Resonanzkörper, etwa zwischen einem Paar Bleistücke ausspannt, so wird man sich leicht überzeugen, dass der an ihnen hervorgerufene Klang dünn und unbedeutend ist. Stärke und Wohllaut des Klanges hängen also wesentlich von der Mitbetheiligung der resonirenden Theile des Instrumentes bei der Schallbildung ab. Der Resonanzkörper der Streichinstrumente besteht aus drei Stücken, Decke, Boden und Zargen, und fernere drei die Resonanz wesentlich beeinflussende Theile sind der Steg, die Stimme und der Balken. Betrachten wir vorläufig die erstgenannten drei Stücke. *a*) Die Decke (Dach, Resonanzplatte) ist der wichtigste Theil eines jeden Geigeninstrumentes, weil von der Beschaffenheit und Stärke ihres Holzes sowohl Schönheit als auch Fülle und völlige Gleichheit des Klanges grossentheils abhängen. Sie wird aus völlig ausgetrocknetem Fichtenholz, dessen Adern in der Längenrichtung der Saiten laufen, gearbeitet, und ist bald höher bald flacher gewölbt. *b*) Der Boden besteht aus Ahornholz, ist mit der Decke von vollkommen gleicher Grösse und gleichem Schnitt, ebenfalls gewölbt, wovon jedoch der Contrabass häufig eine Ausnahme macht, indem sein Boden oftmals flach ist. Decke und Boden sind durch *c*) die Zarge, einen dünnen, auf hoher Kante stehenden Span von Ahornholz, mit einander verbunden. — Die oben und unten etwas abgeplattet ovale Form des Resonanzkörpers ist an beiden Seiten in der Mitte durch Einbiegungen unterbrochen, welche erforderlich sind, damit der Bogen, indem er die höchste und tiefste Saite in Angriff nimmt, nicht an der Decke anstreiche. Nahe diesen beiden Einbiegungen sind in der Decke *d*) zwei einander gegenüberliegende lange und schmale Löcher von solcher Form *ʃ* ausgeschnitten, welche man die *F*-Löcher nennt und die den Zweck haben, die äussere Luft mit der im Resonanzkörper befindlichen in Verbindung zu bringen. Bei der Resonanzbildung unterstützen sich alle dabei mitthätigen Theile wechselseitig, und zwar so, dass zwischen einzelnen unter ihnen bestehende Differenzen, durch die Einflüsse der Wechselwirkung, welche sie auf einander ausüben, ausgeglichen werden, und alle, sowohl Decke, Zarge und Boden als auch die eingeschlossene Luft, als ein einheitlicher Körper wirken. Sind zwei einzelne Holzplatten auch nicht an sich von gleicher Tonhöhe, so gleicht sich diese doch aus, wenn sie durch Seitenwände, wie bei den Saiteninstrumenten, zu einem Körper fest verbunden werden; auf die nämliche Tonhöhe stimmt dann auch die in diesem Körper befindliche Luft. Vertieft man den Ton einer dieser Platten durch Dünnerschaben, so ändert sich auch zugleich die Tonhöhe des ganzen Resonanzkörpers, sowohl der Luft als auch der anderen Platten. Ebenso sinkt nicht nur der Ton der inneren Luftmasse, sondern auch der Platten, wenn man eines der *F*-Löcher verschliesst und die im Körper enthaltene Luft anbläst. Bei der Klangverstärkung bethei-

ligen sich also alle Theile durch völlig isochrone Mitschwingungen. — Im wesentlichen sind Geige, Viola, Violoncello und Contrabass einander ähnlich construirt, nur dass die Grössenverhältnisse ihrer Resonanzkörper mehr nach der Bequemlichkeit der Technik, als nach akustischen Grundgesetzen sich richten und nicht in dem Maasse zunehmen, als die Theorie für den Unterschied der ihnen eigenen Tonlagen eigentlich fordert. Während die Länge des Violinkörpers 13 Zoll beträgt, hat der Resonanzraum der um eine Quint tiefer stehenden Viola statt der theoretisch ihm zukommenden 19 Zoll 6 Linien nur 14 Zoll 5 Linien; der des Violoncello beträgt etwa $^2/_3$ (27 Zoll 6,2 Linien statt 39 Zoll), und der des Contrabasses sogar nur die Hälfte (39 Zoll 8,5 Linien statt 78 Zoll) der theoretischen Länge. — Als die Resonanz wesentlich beeinflussende Theile sind vorhin noch

C. Steg, Stimme und Balken genannt worden. *a*) Der Steg (*ponticello, chevalet*) ist das, unfern vom Saitenhalter, mitten zwischen den *F*-Löchern auf der Decke des Resonanzkörpers auf hoher Kante stehende, mannigfach durchbrochene und mit zwei Füsschen versehene dünne Brettchen, über welches die Saiten vom Halter zum Sattel hinweglaufen. Unter dem rechten Fusse des Steges, ein wenig nach abwärts zu, ist im Corpus des Instrumentes, zwischen Boden und Decke, ein kleiner Holzstab aufgerichtet, *b*) Stimmstock oder besser Stimme (franz. sehr bezeichnend *l'âme*, Seele) genannt. Die Stimme hat den Zweck, ähnlich wie die Zargen, die Schwingungsbewegungen, welche die Saiten durch den Steg der Decke mittheilen, auch auf den Boden des Instrumentes zu übertragen. Ist sie zu kurz, so verstärken sich die tieferen Töne auf Kosten der höheren, indem alsdann die Tonhöhe der Platten und der eingeschlossenen Luft herabsinkt; wenn sie hingegen zu lang ist und einen zu starken Druck gegen Boden und Decke ausübt, so verlieren umgekehrt die tieferen Töne an Klang; entfernt man sie gänzlich, so büsst das Instrument überhaupt seinen kräftigen und sonoren Klang ein. Einentheils liegt dieses darin, dass die Mitwirkung des Bodens bei der Resonanz alsdann unvollkommener wird, anderentheils aber, und zwar hauptsächlich, noch in einem zweiten Umstande. Verbreiten sich nämlich Schwingungen in einem zusammengesetzten Körper, so bleibt die Bewegung, auch seiner entferntesten Theile, der am Erregungspunkte stattfindenden parallel. Fehlte die Stimme, so würden nur die Zargen mit ihrer ganzen Fläche quer gegen die Luft sich bewegen; Decke und Boden hingegen würden nur mit den Saiten parallele Schwingungen nach rechts und links machen, nicht aber auf und nieder mit ihrer ganzen Fläche, also nur zur Leitung dienen; der Klang würde nur matt sein, weil die kräftigen transversalen Ausbiegungen der Decke und des Bodens fehlten. Zwar könnte Klangfülle sich einstellen, wenn man die Saiten auf der schmalen Seite des Instrumentes über die Zargen spannen dürfte, indem in diesem Falle Decke und Boden allerdings zu den erforderlichen transversalen Ausbiegungen veranlasst würden. Da solches jedoch nicht thunlich, hat man die Stimme als Ersatz dafür gefunden, indem diese den Schwingungen der beiden Platten eine Richtung senkrecht gegen ihre eigene Flächenausdehnung giebt. Hierbei wirkt aber wiederum der Steg erheblich mit. Indem die Stimme den rechten Fuss des Steges stützt und fast ganz unbeweglich erhält, überträgt der linke die Schwingungen der Saiten in rechtwinkligen Stössen auf die Resonanzplatte und setzt sie durch sein schnell wiederholtes Anschlagen in schwingende Bewegung. Die eigenthümliche Form des Steges ist kein Zufall oder blosser Zierrath, sondern sie hat sich durch vielfache Versuche als die einzig zweckentsprechende herausgestellt und bedingt wesentlich die Wirkungen der Stimme. Die Violine giebt fast keinen Klang, wenn man den Steg durch ein einfaches, etwa nur der äusseren Form nach ihm ähnlich gestaltetes Holzplättchen ersetzt. Er muss aus trockenem altem festem Holz verfertigt, sowie dem Bau und allen übrigen Eigenschaften eines jeden einzelnen Instrumentes besonders angemessen werden. Um daher den besten Klang herauszufinden, muss man mehrere, bald höhere, bald niederere, stärkere und schwächere Stege versuchen. Ein zu hoher Steg schwächt den Klang, ein zu niedriger macht ihn spitzig und nimmt ihm das Körnige. — *c*) Der Balken. Damit nun aber die Decke auch unter dem anderen Fusse des Steges, auf welchen vorzüglich der Druck der tieferen Saiten wirkt, einen Gegendruck bekomme, wird an der inwendigen Seite derselben, am *F*-Loche unter der tiefsten Saite vorbeilaufend, ein schmales Holzstäbchen angeleimt, welches, von fast gleicher Länge mit dem Corpus, da wo auf der äusseren Seite der Decke der linke Fuss des Steges aufliegt, am stärksten ist und nach beiden Enden sich verjüngt. Dieses Stäbchen, Balken oder Trä-

ger genannt, muss sehr sorgfältig gearbeitet sein und hat ebenfalls bedeutenden Einfluss auf die Güte, Stärke und Gleichheit des Klanges; denn es bewirkt, dass die durch den Steg auf die Decke übertragenen Schwingungen der Saiten dem Resonanzboden seiner ganzen Länge nach sich mittheilen, und dieser nicht in eine Anzahl kleiner für sich schwingender Felder sich zerlege. Ausserdem hat der Balken auch den rein mechanischen Zweck, dem Körper grössere Widerstandsfähigkeit gegen die Zuglast der Saiten zu verleihen.

D. Der Bogen, mittels dessen die Saiten gestrichen werden, ist in einem eigenen Artikel beschrieben. — Wie den meisten musikalischen Instrumenten, so ist es auch den Streichinstrumenten eigen, dass ihr Klang, wenn sie eben erst aus den Händen des Instrumentenmachers kommen, noch roh, unbiegsam und schwer zur Ansprache zu bringen ist, und dass ihnen leichte Ansprache sowie Feinheit und Biegsamkeit des Klanges durch sogenanntes Ausspielen erst beigebracht werden müssen. Mehr als allen übrigen Instrumenten ist dieses den Geigen eigenthümlich, die völlig auszuspielen kaum ein Menschenalter hinreichend ist. Weil überdies noch die feineren harzigten Theile des Holzes, die der Güte und leichten Ansprache so sehr nachtheilig sind, äusserst langsam verfliegen und austrocknen, behaupten die alten Geigeninstrumente jederzeit den Vorzug vor neuen. Aeusserliche Kennzeichen der Vortrefflichkeit eines Geigeninstrumentes lassen sich mit Sicherheit nicht angeben; der Klang selbst muss den Werth zeigen. Doch hat man beim Ankaufe noch nicht alter Instrumente darauf zu sehen, dass die Decke nicht zu dünn ausgearbeitet sei, weil in diesem Falle der Klang in der Folge, statt besser zu werden, gemeinhin schlechter wird. Ueberdies muss man sich vor Instrumenten hüten, bei denen innerhalb des Corpus die Ecken, welche die Ausschweifung der Decke und des Bodens bilden, nicht mit Klötzchen ausgefüllt sind; oder bei denen an den Zargen die Fütterung[3]) mangelt; und ferner anstatt des Flödels, das ist, anstatt der an der Peripherie der Decke und des Bodens herumgehenden ganz schmalen Auslegung mit einem Streifchen von schwarzem Holze, nur eine herumlaufende Linie mit Farbe gezogen ist. Diese und andere Kennzeichen verrathen die Arbeit eines Pfuschers; obgleich man auch unter solchen Instrumenten zuweilen eines mit leidlichem Klange antrifft, lässt es doch weder Fortdauer noch Verbesserung desselben hoffen, da es dann meist von schlechter Arbeit ist. — Ueber das Ausspielen s. den gleichn. Artikel.

E. Bei allen Völkern, deren Musik entweder ganz in der Kindheit geblieben, oder, wennauch zu einem System irgend einer Art, so doch nicht zu einer in unserem Sinne freien Kunstübung gelangt ist, finden sich fast nur Saiteninstrumente deren Klang durch Reissen oder Rupfen der Saiten hervorgerufen wird, aber verhältnissmässig sehr wenige und auch dann nur sehr unvollkommene Streichinstrumente. Fast nur bei muhamedanischen Völkerschaften sind schon in älterer Zeit, neben mannigfachen lauten-, harfen- und hackbrettartigen Saiteninstrumenten, auch geigenartige anzutreffen. Das Rebec (Rebab, Erbeb), wahrscheinlich arabischen Ursprungs, bald mit zwei, bald mit drei Saiten bezogen, bei den Völkern an der Nordküste von Afrika gebräuchlich, kam, wie man annehmen darf, im 9. oder 10. Jahrh. nach Europa herüber, und mag als erstes Urbild unserer heutigen Geigeninstrumente angesehen werden. Unsere zuverlässigen Kenntnisse vom Gebrauch der Bogeninstrumente im Abendland reichen jedoch nicht über das 11. Jahrh. hinaus; anfangs des 17. Jahrh. hatten sie, auch den Stimmmechanismus der Bassgeige mit eingeschlossen, im wesentlichen schon ihre heutige Form, wenngleich ihre letzte Vervollkommnung durch italienische Meister um jene Zeit noch nicht lange begonnen hatte. Von Kennern am höchsten geschätzt sind noch heutzutage die Geigen von Antonio Amati (zwischen 1592 und 1619); dessen Neffen Nicolo Amati (1662—1692); Andrea Guarneri, Lehrmeister des A. Stradivari, in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.; man findet Geigen und Violoncello's von seiner Arbeit noch aus den Jahren 1662 und 1679; Giuseppe Guarneri zu Cremona (1690—1707); Pietro Guarneri aus Mantua (zu Anfang des 18. Jahrh.; weniger geschätzt). Von Antonio Stradivari findet man noch Geigen mit der Jahreszahl 1724 (s. Gerber); ausserdem gab es einen älteren, nicht minder berühmten Geigen- und Violoncellobauer Stradivari zu Cremona. Der

3) Die schmalen Holzleistchen, die in den Winkeln, welche die Decke und der Boden mit den Zargen bilden, angeleimt sind, um diese Theile um so fester mit einander zu verbinden.

Tyroler Jacob Stainer zu Absam, hochberühmter Geigenbauer, blühte von 1650—1672. —— Die Geigeninstrumente bilden den Grundklangstoff des Orchesters und nehmen in ihm die vornehmste Position ein. Ihr gesammter von E_1 des Contrabasses bis zum c_5 der Violine auf beinahe sieben Octaven sich erstreckender Umfang, der durchdringende und edle Klang, die leichte Einstimmung und der Vortheil, dass auf ihnen ohne Wechsel und Umstimmung des Instrumentes aus allen Tonarten gespielt werden kann, die ungemeine Beweglichkeit, rhythmische Accentuationskraft und der Gesangreichthum im getragenen Spiele, ferner die Fähigkeit ebensowohl begleitend sich unterzuordnen als zu dominiren — alle diese Vorzüge und noch manche andere berechtigen die Geigeninstrumente zu der Stellung, welche ihnen in der heutigen Musik eingeräumt ist. Bei allem straffen und markigen Naturell hat der Geigenklang, im Gegensatz zu den beiweitem sinnlicheren Blasinstrumenten, etwas durchaus Geistiges, man möchte sagen Farbloses, wodurch er gerade geeignet erscheint, sowohl den tiefsten Empfindungen des Schmerzes und der höchsten Freude einen Ausdruck zu verleihen, als auch der Ausschmückung zu dienen und die mannigfachen Klangfärbungen der Blasinstrumente zu einem geschlossenen Klangkörper fest zusammenzufassen. Im Orchester werden die Geigeninstrumente für gewöhnlich in vier Hauptstimmen geschrieben, nämlich: die Violinen getheilt in *a*) Erste und *b*) Zweite Violine; in einzelnen Fällen kommen auch noch mehrfache Theilungen vor, so dass entweder die I. oder II. Violine oder beide wiederum getheilt werden. *c*) Die Bratschen, nur in seltenen Fällen in zwei Stimmen getheilt. *d*) Die Violoncelle und Contrabässe, entweder zu einer Stimme vereinigt, das Violoncello beständig in der höheren Octav mit dem Contrabass gehend; oder auch getheilt, so dass beide Instrumente, wenn etwa das Violoncello einen Gesang auszuführen hat, ihren selbständigen Gang nehmen. Auch werden in solchen Fällen die Violoncelle getheilt, eine Partie trägt ihren Gesang vor, die andere schliesst sich dem Contrabass zur Klangverschärfung an. Näheres s. in den Art. Instrumentation, Partitur, und in den einzelnen Instrumenten angehörenden eigenen Aufsätzen.

Ueber die technische Construction der Geigeninstrumente kann man aus dem angeführten Werke von Zamminer manches Interessante erfahren. Ebenso auch aus der anerkannten Schrift von Savart, *Mémoire sur la construction des instruments à chordes et à archet*, 1819. Ferner aus: Savart, Ueber den Bau der Geige und anderer Streichinstrumente, deutsch nach einem von ihm in der *Académie des Sciences* zu Paris gehaltenen Vortrage (Leipzig 1844). — Bagatella (1782), Bau der Streichinstrumente, aus dem Italienischen von Schaum. — Otto, Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente. Nebst einer Uebersicht der vorzüglichsten Künstler und der sichersten Kennzeichen ihrer Arbeiten. Halle und Leipzig 1817. — Gilhofer, Das Büchlein von der Geige. Geschichte und Characteristik der Violine. Nebst einer gründlichen Anweisung, wie sich jeder Spieler selbst sein Instrument verbessern kann etc. Wien und Leipzig 1857. — Ueber ältere Streichinstrumente findet man Nachrichten in Prätorius, *Syntagma musicum* T. II. Wolfenbüttel 1619, mit guten Abbildungen.

Geigen-Clavicymbel, s. Geigenwerk.

Geigenharz, s. Colophonium.

Geigenregal, s. Jungfernregal und Regal.

Geigenprincipal, eine engmensurirte Principalstimme der Orgel von 8 und 4 Fuss, und etwas streichender und lispelnder Intonation.

Geigenwerk, Geigenclavicymbel, Gambenwerk. Ein von Hans Heyden zu Nürnberg um das Jahr 1600 erfundenes Instrument. Aeusserlich einem Flügel ähnlich, und wie ein solcher mit Saiten bezogen und mit einer Claviatur versehen, unterscheidet es sich von ihm doch wesentlich dadurch, dass die Saiten nicht durch den Anschlag von Tangenten, Rabenkielen oder Hämmern, sondern durch Streichen schnell umlaufender runder Scheiben zum Klingen gebracht werden. Es befinden sich nicht weit hinter dem Stimmstock unter den Saiten, nach Prätorius fünf bis sechs (nach Walther zehn bis zwölf) stählerne mit Pergament bekleidete Scheiben oder Räder; diese wurden durch einen unter dem Sangboden liegenden, aus einem grossen Rade und mehreren Rollen und Schnüren bestehenden Mechanismus (der entweder mit Pedalen oder Tritten, welche der Spieler selbst mit den Füssen regierte, oder mit einer anderen, von einem Calcanten gehandhabten Vorrichtung zusammenhing) in beständige schnelle Umdrehung versetzt und darin erhalten. Es gehörte einige Unabhängigkeit der Füsse dazu, um die Pedale gleichmässig forttreten zu können, ohne im Spielen sich stören zu lassen. Der Steg, auf dem die Saiten aufliegen, konnte nicht flach sein, wie bei unseren Clavierinstru-

menten, sondern musste soviele, der Grösse der Scheiben entsprechende Wölbungen haben, als Scheiben vorhanden waren, weil sonst die Saiten von der Peripherie der letzteren nicht gleichweit hätten abstehen können. Vor den Scheiben lag eine durch die Tastatur zu bewegende Tangentenvorrichtung; drückte man eine Taste nieder, so wurde die entsprechende Saite von dem Tangenten ergriffen und etwas niedergezogen, so dass sie an die in Umlauf gesetzte Scheibe angedrückt und von ihr, ähnlich wie von einem Geigenbogen, gestrichen wurde. Die Ränder der Scheiben rieb man mit etwas Colophonium an. Der nun entstehende Klang war geigenartig und dauerte, solange die Tasten niedergedrückt und die Scheiben in Umschwung erhalten wurden, ununterbrochen fort. Die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche liessen sich dadurch erzeugen, dass die Tasten kräftiger oder gelinder niedergehalten, die Saiten also fester oder leichter an die Scheiben gedrückt und entsprechend stärker oder schwächer von ihnen angegriffen wurden. Die Saiten selbst waren von Messing und Stahl, für die tiefe Tonlage mit feinem Pergament umwunden, »also dass die vntersten fast so dicke seyn, als die groben Saitten vff den Bass-Geigen, Sintemal etliche in der Tieffen bis ins *FF* und *DD* kommen«. In der Höhe waren nur einfache Stahlsaiten, ohne Pergamentumkleidung, aufgezogen. Eine getreue Abbildung dieses Instrumentes in Prätorius' *Syntagma* II. Tab. III. lässt einen Umfang von drei und einer halben Octav erkennen. Hans Heyden hielt beim Kaiser Rudolph II. um ein Patent für seine Erfindung an, kraft dessen nur er selbst und nach seinem Tode der Erbe desselben zum Bau solcher Instrumente berechtigt sein sollte. Er erhielt es auch, ohne jedoch vielen Nutzen davon zu haben, denn er starb bereits 1613. Im Jahre 1610 hat er eine Schrift im Druck herausgegeben, worin er die Vorzüge und Behandlung seines Instrumentes erklärt, unter dem Titel: *Musicale instrumentum reformatum;* Prätorius theilt sie (a. a. O. II. 68) im Auszuge mit. —— Jedenfalls war das Geigenwerk eine sinnreiche und interessante Erfindung und hatte manche Vorzüge vor dem Claviere und Flügel, weil der Klang beliebig lange und sowohl in gleicher als auch in ab- und zunehmender Stärke forterhalten werden konnte; die Regale und Positive aber übertraf es, insofern Stärke und Schwäche vollkommen frei in der Hand des Spielers lagen. Ausserdem muss der Klang im langsamen und gebundenen Stil recht angenehm gewesen sein, Hans Heyden selbst sagt, er sei »ganz lustig und verwunderlich zu hören«. Doch war das Instrument eben nur für den Legatostil geeignet, schnelle Passagen, Rundheit in Figuren und Spielmanieren, überhaupt alles, was schnelle Ansprache des Tones erforderte, durfte man ihm nicht abverlangen. Gegen Mitte des 18. Jahrh. nahm man die Idee dieser Klangerregungsart an Claviersaiteninstrumenten wieder auf, es wurden wiederum Geigenwerke von Matth. Risch zu Ilmenau gefertigt, und der Hohlfeld'sche Bogenflügel (1754), das von Greiner in Wetzlar (1779) verfertigte Clavier, in dem Bogenflügel und Fortepiano verbunden sind, sowie auch die von Carl Andreas von Meyer (1794) und Kunz in Prag (1799) verfertigten Bogenflügel oder Bogenclaviere sind sämmtlich näher oder entfernter verwandte Abkömmlinge des Heyden'schen Geigenwerkes. Näheres über diese neueren Arten von Bogenflügeln kann man im gleichn. Art. nachsehen.

Geistreich nennt man, was sowohl einen erheblichen Grad von Regsamkeit in Folge und Modification der Empfindung, als auch des Treffenden in Auffassung und Ausdruck, namentlich des Einzelnen zeigt. Vom Genialen verschieden, bevorzugt der nur über einen beiweitem geringeren Umfang an schöpferischer Kraft gebietende Geistreiche die Einzelnheit vor dem Grossen und Ganzen — nicht als ob seinen Werken der innere Zusammenhang und leitende Grundgedanke fehlte; aber er gelangt gerade durch die zahlreichen und wechselvollen Bilder und mannigfaltigen Modificationen des Gefühls (welche als interessante Einzelnheiten jede für sich die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen und nicht selten im Ausdrucke das Pointirte suchen, um recht schlagend und überraschend zu wirken) nicht zu einer solchen unmittelbaren Allgemeinverständlichkeit, als zu welcher die Genialität mit ihrer Unterordnung des Einzelnen unter ein nach unbedingter Folgerichtigkeit entwickeltes Ganzes, ungeachtet ihrer stets beiweitem einfacheren Mittel, ihre Ideen auszuprägen vermag. — Im geistreichen Kunstwerke sind die einzelnen Theile mit einem höheren (dem Inhalte des Ganzen aber nicht widersprechenden) Grade von Lebhaftigkeit dargestellt, wodurch es den Geist und Geschmack anregt und zu einem mannigfach bewegten und viel umfassenden Spiele veranlasst, in welchem gleichsam alle

bis zu den äussersten Grenzen der vorhandenen Empfindung sich erstreckenden Modificationen zu einem Gemälde mit scharfen Lichtern und Schatten combinirt erscheinen. Reichthum an treffenden Gedanken und Ausdrücken, wodurch das Ganze in allen seinen Theilen anziehend und anregend wird, Fülle dieser Gedanken und Leichtigkeit in ihrer Verbindung, scheinen die Haupterfordernisse zu sein, wodurch auch der Tonsetzer seinen Werken den Stempel des Geistreichen aufzuprägen vermag. Und ein solches Werk wird, auch wenn es nicht von dem Feuer höchster schöpferischer Kraft durchglüht ist, doch stets den Kunstsinn erfreuen, vorausgesetzt dass das Geistreiche darin nicht der Natürlichkeit ermangelt, sondern durch den Gegenstand bedingt, nicht aber gesucht und nur der untergeordneten Absicht auf bloss pikante und pointirte Wendungen entsprungen, folglich unecht ist, in welchem Falle es dann nur den Schein des Geistreichen haben wird. Die Sucht nach Geistreichem und blosses Geistreichthuen ohne den dazu erforderlichen Fond von Begabung, ist unter allen Umständen unfruchtbar und unerquicklich. Manche Tonwerke der Gegenwart werden für geistreich ausgegeben, in denen man bei näherer Betrachtung nichts als verworrene Anhäufung von excentrischen Einfällen und pointirten Curiositäten erblickt, die nur in einer ungeläuterten Subjectivität wurzeln. Mancher moderne Tonsetzer verliert sich in solches Geistreichthuen, weil er eines logisch richtigen Ideenganges und einer im Einfachen bedeutungsvollen Darstellung desselben nicht mächtig ist. Und ebenso wird der Vortrag mancher Tonkünstler vom Dilettantismus untergeordneten Grades als geistreich bewundert, während er nur, als die Gedanken des Tonsetzers durch Capriciosität und Launenhaftigkeit entstellend, Tadel verdient.

Gekünstelt, Künstelei. Ein Fehler mancher Kunstwerke, der, möge er im Plane und der Anordnung oder in der Ausgestaltung und Darstellung eines Stoffes liegen, stets einen Mangel an richtiger Erkenntniss des Einfachen und natürlich Organischen beim Künstler voraussetzen lässt. Häufig ist er nur Folge der an sich nur zu billigenden, aber (weil von der nöthigen künstlerischen Einsicht und Freiheit noch nicht hinlänglich unterstützt) ihr Ziel verfehlenden Absicht, einen Gegenstand in möglichst interessanter und origineller Combination der Einzelnheiten und reichhaltiger Durchbildung des Ausdruckes zu geben. In solchen Fällen äussert er sich dann durch Streben nach möglichst eigenthümlichen Wendungen, denen aber der rechte Fluss in der Verbindung fehlt, ferner durch zu ängstlich fleissiges Ausarbeiten des Einzelnen, durch Ueberladung mit kleinen zum Ausdrucke nicht wesentlich gehörenden, daher den Inhalt mehr verdunkelnden als verdeutlichenden Nebendingen etc. Unter Umständen verräth die Künstelei dann nur einen noch nicht gereiften Geschmack, und wird bei manchen jungen Künstlern angetroffen, denen es weder an guter Begabung noch an tüchtigen Studien, wohl aber noch an richtiger Verwendung des Gelernten zu künstlerischen Zwecken und Unterordnung der Schule unter höhere Kunstabsichten mangelt. Wenn diese, sobald ihr Kunstgefühl sich abklärt, solche etwaige Neigung zum Gekünstelten abschütteln, so wird letztere wiederum bei anderen, denen der Sinn für natürlich Einfaches von Hause aus gänzlich fehlt, und die den Mangel an klarem innerem Schauen und entsprechender Gestaltungsfähigkeit durch den geistreichen Schein der Künstelei zu decken suchen, zur Manier und unleidlich, wie alles Unwahre und Inhaltslose in pretentiös bedeutsam thuender und verwickelter Darstellung, wodurch höchstens der Verstand momentan beschäftigt, ein gebildetes Kunstgefühl aber nur beleidigt werden kann, indem es alsbald den Widerspruch zwischen Natürlichem und Gekünsteltem, und den damit dann insgemein verbundenen Zwiespalt zwischen innerer Leere und äusserlichem Scheine von Bedeutsamkeit durchschaut. — Der Vortrag eines Tonwerkes wird gekünstelt durch unnöthig auf die Spitze getriebenes Betonen gewisser Charactereigenthümlichkeiten, oder durch willkürliches Abändern der dem Tongedanken angemessenen natürlichen Vortragsweise, durch Hineintragen von Pointen und anderen rein subjectiven Dingen, die den Tongedanken aus seiner natürlichen Haltung bringen, und ihm den Schein von etwas anderem als ursprünglich darinliegt, aufnöthigen. Dahin gehört Ueberhäufung mit gesuchten und am unrechten Orte angebrachten Ausdrucksnüancen, Veränderung der natürlichen Accentuation, Missbrauch der dynamischen Schattirungen etc., deren flaches Virtuosenthum häufig sich bedient, um in Ermangelung eines Besseren durch solche »originelle geistreiche und durchdachte Auffassung und feine Ausarbeitung des Vortrages« doch wenigstens einen erlogenen Schein von Selbständigkeit dem Kunstproduct gegenüber zu behaupten.

Geltung der Noten und Pausen. Alle Notengattungen haben eine zweifache Bedeutung: durch den Ort welchen sie auf dem Liniensysteme einnehmen, bezeichnen sie die Höhe und Tiefe; durch ihre äussere Gestalt die Dauer des Tones. Die Pausen können nur eine, auf die Dauer des durch sie ausgedrückten tonleeren Raumes sich beziehende Bedeutung haben; ihre Stellung auf dem Liniensystem ist gleichgültig. Die Zeitdauer der Noten und Pausen nennen wir ihre Geltung. Diese ist zweifacher Art, bestimmt und unbestimmt, absolut und relativ. Absolut ist sie in Betreff des Verhältnisses der verschiedenen Notengattungen zu einander, sofern ein Ganzes seinen verschiedenen Arten von Theilen gegenüber immer das Ganze, die Theile ihm gegenüber immer dieselben Theile bleiben, also die Ganze Note stets den Werth von zwei Halben, vier Vierteln etc. hat; abgesehen von einzelnen Ausnahmen, der Triole, Quintole und anderen ungeraden Theilungen, in denen die Ganze drei Halbe, die Halbe drei Viertel, das Viertel fünf Sechszehntheile (Quintole) gilt, zu deren Darstellungen wir uns aber auch der gewöhnlichen geradtheiligen Notengattungen bedienen müssen, da wir keine anderen dafür haben. Die relative Geltung oder Dauer der Noten wird bestimmt durch den Grad von Schnelligkeit oder Langsamkeit der Bewegung des Tonstückes, welchen wir das Tempo nennen, und ist in jedem Tonstücke von anderem Tempo auch eine andere, denn die Ganze Note z. B. nimmt im *Adagio* einen beiweitem grösseren Zeitraum ein als im *Allegro* oder *Presto*. Das Nähere s. unter Notenschrift, Tempo etc.

Gemälde, musikalisches, s. Tonmalerei.

Gemein nennt man, was von anderen Gegenständen gleicher Art nicht durch einen merklichen Grad von Schönheit und Vollkommenheit sich auszeichnet; in der Kunst, was keinen ästhetischen Werth hat. Schon hieraus folgt, dass der Künstler das Gemeine zu vermeiden habe. Diese Erklärung aber reicht nicht aus, denn sie passt ebensogut auch auf das Gewöhnliche, welches noch nicht gemein im besonderen Sinne zu sein braucht. Das Gewöhnliche lässt im Leben und in der Kunst nur gleichgültig und kalt, während das Gemeine verletzt; letzterem müssen also noch besondere Merkmale eignen, die ihm seinen Rang noch unter jenem anweisen. Beide, das Gewöhnliche wie das Gemeine, entbehren der höheren Idealität, doch vermag jenes nur nicht zu einer solchen sich zu erheben, dieses hingegen verneint sie geradezu und beleidigt unser Gefühl und unsere Vernunft, indem es nicht nur zur Schönheit sondern auch zur Sittlichkeit in Widerspruch tritt. Man hat viel darüber gesprochen, ob nicht auch ein gemeiner Stoff zum Gegenstande einer Kunstdarstellung gewählt werden dürfe, und diese Frage häufig bejaht, indem die Kunstdarstellung auch eines gemeinen Gegenstandes doch eine in sich kunstgemäss vollendete sein und somit als Kunstwerk Berechtigung haben könne. Doch ist dem, wenn überhaupt, so nur mit grossem Vorbehalte beizupflichten. Im Sittengemälde und Schauspiel können wohl gemeine Charactere, aber nur allein als Contraste und mit der Absicht, sittlich zu wirken, nicht aber einen guten Stoff für die dichterische Gestaltung abzugeben, eingeführt werden; denn an sich kann das Gemeine nicht einmal ergötzen und Lachen erregen, von Hervorrufung aller höheren Seelenbewegungen ganz zu geschweigen. In der Malerei und Sculptur kann ein gemeiner Gegenstand auch durch die beste Ausführung nicht veredelt und kunstberechtigt werden, weil er in seiner Disharmonie mit der eigentlichen Aufgabe aller Kunst und mit der Forderung organischer Einheit des Inhaltes und der Form, eine wirklich harmonisch künstlerische Durchbildung garnicht zulässt und niemals zu höherer Schönheit auch nur der äusseren Erscheinung gelangen kann; er kann höchstens naturwahr und mit bewundernswerther Technik dargestellt werden, schliesslich aber doch nur das Bedauern, soviel Kunstfertigkeit an einen gemeinen Stoff weggeworfen zu sehen, hervorrufen. In der Musik sind Idee und Darstellung eine ebensowenig trennbare Einheit, und die beste und geschickteste Ausarbeitung kann einem gemeinen Tongedanken keine höhere Geltung verleihen. Doch ist das wirklich Gemeine, welches unsere Sittlichkeit gegen sich wachruft, in der Musik eigentlich selten und schwer als solches nachweisbar, indem es zu seinem vollen Verständniss zu sehr der begrifflichen Aufklärung bedarf. Was wir in der Musik gemein zu nennen pflegen, ist daher gewöhnlich mehr nur Plattes, Triviales, Abgebrauchtes, überhaupt aller Idealität Ermangelndes.

Gemeiner Contrapunkt, gleichbedeutend mit Einfachem Contrapunkt.

Geminatae (*sc. claves*), die fünf höchsten Töne im System der Hexachorde *aa*-*ee*

(a_1 - e_2), weil sie mit doppelten Buchstaben geschrieben werden. Sie heissen auch *superacutae*. S. Solmisation Beisp. 4.

Gemischte Stimmen. *a*) Im mehrstimmigen Solo- und Chorsatze die Vereinigung von Männer- und Frauen- (Knaben-)stimmen. Ein Satz für gemischte Stimmen enthält also nicht nur Männer- oder Frauenstimmen allein, sondern entweder alle vier Hauptstimmengattungen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) oder doch solche die beiden Geschlechtern angehören. Den mit den vier Hauptstimmengattungen besetzten Chor pflegt man gemischten Chor zu nennen (s. Chor A *f*, *h*). — *b*) In der Orgel, s. Mixturen.

Gemshorn, ein angenehmes sehr altes Flötenwerk der Orgel, mit nach der Mündung hin stark, um mehr als die Hälfte des Durchmessers am Labium, sich verengendem Körper. Am häufigsten steht es zu 8 Fusston im Manual, in dieser Grösse von etwas hornartigem Klang; mit 4 Fusston nimmt es einen mehr geigenartig streichenden an. Ausserdem kommt es auch zu 2, und im Pedal (als Gemshornbass) zu 16 Fusston vor; ferner als Quint (Gemshornquint oder Nasat genannt, von näselndem Klang) zu $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$ und $1\frac{1}{3}$ Fusston. In älteren Orgeln findet man es auch Koppelflöte, Spillflöte, Spillpfeife (mitunter Spielflöte oder Spielpfeife geschrieben) benannt.

Gender, ein auf Java gebräuchliches Schlaginstrument, akustisch merkwürdig durch Anwendung gleichgestimmter cylindrischer Luftröhren zur Schallverstärkung. Dieses Instrument, von Stramford Raffles nach Europa herübergebracht, besteht aus 11 an 2 ausgespannten Schnüren gereihten Metallplatten, welche die diatonische Scala, mit Ausnahme der Quint und Septime, durch zwei Octaven angeben. Unter jeder Platte steht ein mit derselben im gleichen Ton gestimmtes Bambusrohr als Resonanzkörper, dessen Mündung durch einen Deckel zu verschliessen ist. Schlägt man die Platten an während die Röhren geschlossen sind, so erhält man nichts als einen dumpfen und rauhen Klang, der aber hell und wohllautend wird, sobald man die Röhren öffnet und dadurch der darin enthaltenen Luft eine Resonanz zu geben gestattet.

Generalbass. Eine mit gewissen Ziffern versehene Bassstimme, nach welcher man, ohne die volle Partitur vor sich zu haben, auf einem der Harmonie zugänglichen Instrumente eine Musik zu begleiten vermag [1]). Dieses Verfahren nennt man Generalbass spielen. Tauglich dazu sind alle Instrumente auf denen man Akkordfolgen herstellen kann, also auch die Harfe, die in früherer Zeit sehr häufig zu diesem Zweck verwendete Theorbe und Basslaute, in beschränkterem Maasse (nur zur Begleitung der Recitative im Oratorium, der Cantate etc.) auch das Violoncello. Vorzugsweise dazu geeignet sind die Tasteninstrumente, je nach Maassgabe des Ortes und der Gelegenheit Orgel oder Clavier, auch beide gleichzeitig und abwechselnd; denn man kann darauf mit gleicher Bequemlichkeit aus allen Tonarten spielen, alle Arten Akkorde leicht ausführen, und ausserdem vermögen sie, namentlich die Orgel, die bedeutendste Schallmasse zu entwickeln, wodurch unter Umständen einem starken Chore und Orchester eine kräftige Grundlage und Ausfüllung zu geben möglich wird.

A. In vielen Fällen würde es sehr schwierig, wenn nicht unmöglich sein, die Harmonie des zu begleitenden Stückes aus dem einfachen Bass allein, ohne nähere Bezeichnung oder ohne vorangegangene genaue Kenntnissnahme von der Partitur selbst, sofort richtig auszuführen. »Es ist aber unmüglich dass auch der beste Organist alsobald wissen oder errathen könne, was vor *Species* von *Concordanten* oder *Discordanten* der Autor oder Componist gebraucht habe, darumb zum höchsten vonnöthen, nicht allein vor ungeübte sondern auch vor wohlgeübte und erfahrene Organisten und Fundament-Instrumentisten die *signa* und *numeros* über die Noten zu zeichnen«, sagt Prätorius *Synt.* III. 127. Es werden also die einzelnen Akkorde woraus die Harmonie besteht, vermittelst Signaturen oder Bezifferung genannter Zahlen und einiger anderen Zeichen, welche man über oder unter die Bassstimme setzt, angemerkt. Solche durch Signaturen harmonisch näher verdeutlichte Grundstimme nennt man auch bezifferten Bass statt Generalbass, in den Partituren der Vocalwerke mit Instrumenten heisst sie gewöhnlich *Continuo* oder *Basso continuo* [2]), als unter dem ganzen Satze zusammenhängend fortlaufende

1) Sprachgebräuchlich versteht man unter Generalbass auch den Tonsatz schlechthin. Generalbass studiren in diesem Sinne heisst den Tonsatz erlernen.

2) S. Basso Continuo. Auch der *Basso ostinato* (s. daselbst) wird hin und wieder *Continuo* genannt.

Unterstimme, die zwar nicht immer die Bassstimme selbst, wohl aber stets die zeitweilig tiefste Stimme ist, also wenn etwa der Bass pausirt, mit dem Tenor, wenn auch dieser schweigt, mit dem Alt mitgeht. Vor Einführung der Ziffernschrift, wie es scheint gegen Ende des 16. Jahrh., bediente man sich auch bei der Begleitung von Gesängen auf der Orgel, Laute oder dem Clavier, derjenigen Art von Partitur, die unter dem Namen deutsche Tabulatur bekannt und im Art. Tabulatur näher erklärt ist. Zum Unterschiede davon, und weil sie in Italien erfunden sein soll, nannte man die neue Ziffernschrift italienische Tabulatur; lange Zeit hindurch hat man Ludovico Viadana als Erfinder derselben angesehen, doch hat er der Bezifferung (mit Ausnahme des ♭ und ♯ für die Terz der Akkorde) weder in seinen Musikwerken selbst sich bedient, noch findet sich eine Erwähnung derselben in dem unten[3]) angeführten Tractate. Es ist fast nicht zu bezweifeln, dass die Generalbassziffern schon vor ihm bekannt gewesen sind, eine bezifferte Grundstimme findet sich bereits in Peri's *Euridice* 1600, Prätorius spricht um 1619 davon, wie von einer ganz landläufigen Sache und sagt (*Synt.* III. 126), obgleich Viadana »in seiner ersten *Praefation* vermeinet, dass es nicht nöthig sei, die *signa* zu *adhibiren*, so befindet sichs doch nunmehr, nicht allein in etlichen anderer vortrefflichen und fast der meisten italienischen Componisten *General* Bässen; Sondern es ist auch zum höchsten vonnöthen, dass sie sich der *Signaturen* und Ziffern gebrauchen«[4]) etc. Doch wird Viadana sowohl von Prätorius als auch von anderen Zeitgenossen der Erfinder des *Bassus generalis seu continuus*, welcher »als eine *General* Stimme die gantze *Motet* oder *Concert* in sich begreift«, genannt, und er selbst bezeichnet seinen *Continuo* als eine neue Erfindung. Diese war aber nicht der *Continuo* selbst, sondern eine vervollkommnete Anwendung desselben auf Tonstücke auch für nur zwei oder drei Stimmen, die an sich, wenn die Stimmen recht frei geführt sein sollen, nicht in allen Zusammenklängen eine volle Harmonie geben; durch einen ununterbrochen fortgehenden Instrumentalbass, und an Cadenzen und sonst passenden Momenten dazu gegriffenen Füllstimmen, wurden die Gesangstimmen getragen und das ganze Harmoniegewebe vervollständigt, der Gesang selbst konnte sich nunmehr um so freier bewegen, als er nicht mehr so nothwendig jederzeit eine volle Harmonie auszumachen brauchte, da der *Continuo* die Ausfüllung etwaiger Leerheiten in den Zusammenklängen übernahm. Sonach war der *Continuo* für den Zusammenklang des Ganzen wesentlich nothwendig, wie denn Viadana selbst auch sagt, dass die auf einen solchen *Continuo* gebauten Tonstücke, ohne denselben vorgetragen, meist keine gute Wirkung machen würden. Neu war diese Art des *Continuo* der alten, bei Begleitungen der vier- und mehrstimmigen Tonstücke dienenden Partitur oder Tabulatur gegenüber, insofern letztere nichts anderes enthielt, als nur die an sich schon vollständige Zusammenklänge bildenden und keiner Ausfüllung bedürfenden Singstimmen selbst, welche der Organist, um sie bei seiner Begleitung sämmtlich zugleich übersehen zu können, aus den einzeln gedruckten Stimmbüchern entweder vollständig oder nur in einem Auszuge sich zusammengeschrieben (intavolirt, abgesetzt) hatte. — Uebrigens hat der *Continuo* auch bei Tonwerken aus der Zeit, in welcher die Bezifferung schon ganz allgemein war (ungefähr seit Mitte des 17. Jahrh.), sehr häufig keine Ziffern; alsdann wird eine gute Generalbassbegleitung nur dann möglich, wenn der Spieler entweder die ganze Partitur vor sich hat, oder mit dem Stücke sehr genau bekannt ist. Bei Tonstücken in freier Schreibart, deren Harmonie gemeinhin nicht so complicirt ist als im gebundenen Stile, kann ein geschickter Generalbassspieler im Nothfalle auch mit einem unbezifferten Basse fertig werden. Die Kenntniss von dem Sitze der Akkorde, und die aus vieler Uebung und Erfahrung hervorgegangene Fertigkeit in allen Harmonieverbindungen sich zu orientiren, unterstützt von einem guten musikalischen Gehör und Auf-

3) Das berühmte Werk von Viadana, in welchem er seine neue Art Generalbass zuerst in Anwendung gebracht hat, ist: *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci con il Basso continuo per sonare nell' Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori e per gli Organisti. Venetia* 1603, 4; 5 Bde. Im Bd. 5 enthält es eine Anleitung zur Ausführung des *Basso Continuo* in 12 Regeln, die man bei Winterfeld nach der Ausgabe von 1620 in Gabrieli u. s. Zeitalter, II. 59 ff. findet, in denen aber von einer Bassbezifferung im Sinne unseres Generalbasses nichts enthalten ist. Spätere vermehrte Auflagen dieses Werkes kamen 1609, 1613 und die erwähnte 1620. Näheres darüber findet man in Lichtenthal's Bibliogr. IV. 246 f.; Kiesewetter, Leipz. Allgem. Mus. Zeit. XXXIII. 249 ff. (die ital. Tabulatur oder die bezifferten Bässe).

4) Einer der ersten, welche das Spielen nach dem Generalbasse und die Bezifferung eines solchen lehrten, war Agost. Agazzari († 1645) *Sacr. Cant.* etc. *Lib.* II. *Op.* 5, *Mottector.*, mit der voraufgehenden Abhandlung: *Del sonare sopra il Basso con tutti li strumenti e dell' uso loro nel concerto. Venetiis* 1609.

merksamkeit auf den Gang der Melodie, sind ihm zwar behülflich, die meisten oder doch viele Akkorde und Akkordfolgen aus dem blossen Bass zu erkennen; bei alledem aber bleiben viele einzelne Fälle übrig, wo es unmöglich ist, die vom Tonsetzer gebrauchten Akkorde zu errathen, besonders wenn er ungewöhnlicher Modulation sich bedient hat. Man sollte daher den Generalbassspieler weder zur Ausführung eines unbezifferten Basses auffordern, noch seine Bereitwilligkeit dazu dulden. In früherer Zeit, als man, besonders bei der gewöhnlichen Kirchenmusik, nur schwach besetzte Orchester hatte und auch einfacher instrumentirte als jetzt, namentlich die Arien meist nur mit einem obligaten Instrument und Bass begleitete, erschien die Ausfüllung durch ein harmonisches Instrument noch nothwendiger als heutzutage, deshalb wurde die Fertigkeit im Generalbassspielen beiweitem mehr ausgebildet; man weiss wenigstens durch Hörensagen und Zeugnisse von Zeitgenossen, was Bach, Händel und andere grosse Meister im freien Begleiten einer Musik geleistet haben, wenngleich uns nicht näher bekannt ist, wie sie im einzelnen dabei zu Werke gegangen sind. Gegenwärtig legt man weniger Werth darauf, in neuen Werken pflegt man alles vollständig zu instrumentiren, und gebraucht man die Orgel zur Verstärkung oder Ausfüllung in Compositionen früherer Zeiten, so geschieht es meist nach einer vorher ausgearbeiteten Stimme. Beim Recitativ kommt es noch hin und wieder vor, dass dem Accompagnateur ein Generalbass vorgelegt wird; hier muss der Anschlag der Akkorde sowohl den Sänger in der Modulation erhalten und ihm die Intonation der Töne erleichtern, als auch zugleich den ganzen Zusammenhang der Harmonie, worauf das Recitativ sich gründet und ohne welchen es mager und trocken erscheint, darstellen. — Ueber die Kunst einen Gesang zu begleiten im allgemeinen, wird man unter Begleitung einige Andeutungen finden; hier möge nur noch bemerkt werden: dass der Vortheil, den die Mitwirkung des Generalbasses einer vollstimmigen Musik gewährt, namentlich in der kräftigen Ausfüllung und harmonischen Zusammenfassung des Ganzen besteht; durch den Anschlag aller einzelnen Akkorde, die den Zusammenhang der Harmonie einfach, ohne oder wenigstens ohne viele melodische Nebennoten darstellen, wird der melodischen Bewegung der Stimmen eine feste harmonische Unterlage gegeben. Damit ist noch keineswegs gesagt, dass der Generalbassspieler aller Durchgänge und melodischen Dissonanzen sich enthalten müsse, und nicht etwa am passenden Orte auch eine Figuration oder selbständige Melodie anbringen dürfe; doch wird hierzu eine gegenwärtig jedenfalls seltene Gewandheit gefordert, und auch diese vorausgesetzt, bleibt bei alledem die Bedeutung des Generalbasses eine wesentlich harmonische. In vollstimmigen Sätzen hat der Begleiter hauptsächlich durch einfache volle Akkorde zu wirken, und auch in Tonstücken, die nur mit wenigen Stimmen besetzt sind, werden durch den Anschlag der Akkorde nicht allein die hie und da fehlenden Intervalle ergänzt, sondern auch die Klanglücken ausgefüllt, welche etwa zwischen Oberstimme und Bass oder zwischen Oberstimmen unter sich entstehen, wenn sie weit auseinanderliegen. Tüchtige Ausführung des Generalbasses setzt ziemlich umfassende Studien voraus; es gehört dazu nicht allein vollkommene Kenntniss der gesammten Harmonie sowie rasche Orientirung in den Signaturen, sondern auch die Fertigkeit, bei Verbindung der Akkorde eine gute Stimmführung einzuhalten, oder doch wenigstens fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden. Da die Generalbassstimme vorher nicht lange einstudirt sondern meist *prima vista* gelesen zu werden pflegt, muss der Spieler in allen dazu erforderlichen Dingen völlige Gewandheit und Freiheit haben. Ferner ist nicht genug, dass er die Stimmen durch alle einzelnen Akkorde wenigstens fliessend und ohne Fehler hindurchführe; er hat auch die Lage der Akkorde in Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe so zu nehmen, dass sie theils dem verlangten Ausdruck und der erwünschten Klangwirkung, theils auch dem Zwecke einer wirklichen Unterstützung der Singstimmen entspreche. Gesetzt, die Hauptstimmen bewegen sich eine Zeit lang in tiefer Tonlage, so dass z. B. die Oberstimme in der unteren Hälfte der eingestrichenen Octav sich aufhält; in diesem Falle würde der Generalbassspieler unter Umständen die beabsichtigte Wirkung schwächen, vielleicht sogar völlig zerstören, wenn er seine Akkorde oder Füllstimmen über die Hauptstimmen bauen wollte. Liegen die Oberstimmen hoch, so muss der Begleiter mit seinen Akkorden zuerst die zwischen Oberstimme und Bass befindlichen Lücken ausfüllen. Auf Einzelnheiten lässt sich hier nicht näher eingehen, sie hängen natürlich auch von der richtigen Anwendung ab; was an der einen Stelle störend ist, kann an einer

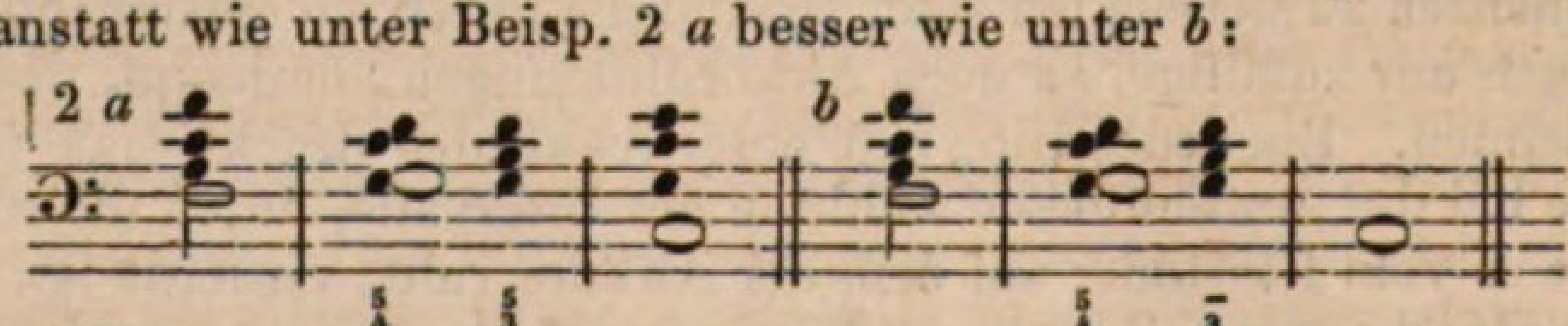
andern die Wirkung fördern. Wenigstens aber ersieht man aus solchen Andeutungen, dass es beim Generalbassspiel nicht bloss auf richtiges Treffen der Akkorde und schulgerechte Fortführung der Stimmen ankommt, sondern dass dabei zugleich der Geschmack und die Einsicht in das Wesen des betreffenden Tonstückes ihre entschiedenen Forderungen stellen. Diese zu erfüllen wird nun noch um so nothwendiger, jemehr es darauf ankommt, besondere Feinheiten des Ausdruckes durch die Begleitung in entsprechender Weise hervorheben zu helfen. Demnach hat der Generalbassspieler nicht nur seine Stärke- und Schwächegrade sorgfältig abzuwägen, sondern auch die Anzahl seiner Stimmen, wie vielstimmig er zu begleiten hat. Denn die eine Stelle wird compacte Vollgriffigkeit verlangen, eine andere hingegen nur ein dreistimmiges oder zweistimmiges Accompagnement, und wiederum eine dritte möglicherweise neben dem Basse nur eine einzige Füllstimme oder nur den Bass allein. Ueberdies wird die Lage dieser Stimmen so zu wählen sein, dass die Hauptstimme nicht verdunkelt, sondern gerade umgekehrt, von der Begleitung gehoben und getragen wird. Zu diesem Zwecke wird dann die enge Lage der Akkorde, in welcher die rechte Hand die drei Oberstimmen und die linke den Bass nimmt, mit dem sogenannten getheilten Accompagnement (weite Lage), worin die vier Intervalle des Akkordes an beide Hände gleich vertheilt werden, abwechseln. Vom Orgelspieler wird noch ganz besonders gefordert, dass er mit der Registrirung vollständig vertraut sei, und alle durch dieselbe zu bewirkenden dynamischen Abstufungen und Klangmischungen völlig frei in der Hand habe. Endlich wird der Generalbassspieler nicht selten in die Lage kommen, transponiren zu müssen, namentlich auf der Orgel; zwar stehen die neueren Orgeln, mit wohl nur noch sehr wenigen Ausnahmen, ebenfalls im Kammerton, Chor- und Cornetton sind auch aus der Kirche glücklich verbannt; doch kommt der Kammerton der Orgel mit dem (auch an demselben Orte) bei Instrumenten gebräuchlichen nicht allemal genau überein; tritt nun noch der Einfluss veränderter Witterung hinzu, so kann der Begleiter leicht zum Transponiren genöthigt werden. Aus allen diesen, an einen guten Vortrag des Generalbasses zu stellenden Forderungen, erklärt sich denn auch sehr leicht die mit dem Worte verbundene, am Eingange des Artikels Anm. 1 berührte allgemeine Bedeutung, nach welcher man unter Studium des Generalbasses ebensoviel versteht, als unter Studium des Tonsatzes überhaupt, eben weil eine tüchtige Behandlung des ersteren nicht weniger voraussetzen lässt, als eine völlige Vertrautheit mit dem letzteren.

B. Die Bezifferung oder die Signaturen sind die Zahlen und Zeichen, welche über oder unter die Grundstimme gesetzt werden, um dem Generalbassspieler die Akkorde, deren Folge den harmonischen Inhalt des Tonstückes ausmacht, anzuzeigen. Und zwar bezieht sich die Bezifferung wesentlich nur auf die Akkorde, nicht auf die melodische Bewegung der Stimmen innerhalb derselben; nur Vorhalte müssen selbstverständlich angegeben werden, denn wenngleich sie nur als auf melodischem Wege allein entstandene Dissonanzen zu betrachten sind, so sind die durch sie entstehenden Zusammenklänge, wennauch nur zufällige, so doch Akkordbildungen überhaupt, demnach auch als solche zu bezeichnen. Ein jedes Intervall eines Akkordes drückt man in der Generalbassschrift, wie bei der gewöhnlichen Zählung der Intervalle, durch diejenige Stufenzahl aus, um welche es vom Basstone, auf dem der Akkord ruht, entfernt ist. So bezeichnet man z. B. die Secund mit der Zahl 2, die Terz, Quint etc. mit den Zahlen 3, 5; den aus der Terz, Quint und Sext seines Basstones bestehenden Quintsextakkord mit den übereinandergesetzten Zahlen $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ etc. Bei vollständiger Bezifferung ganzer Akkorde schreibt man die Zahlen am besten so, dass die höchste Zahl jederzeit die oberste, die niedrigste die unterste Stelle einnimmt, ohne Rücksicht darauf, ob die Intervalle im Akkorde auch gerade so liegen. Hierbei ist noch, wie bei der Umkehrung der Akkorde bereits geschehen, darauf aufmerksam zu machen, dass man Grundton und Basston des Akkordes wohl zu unterscheiden, und die Bezifferung jederzeit vom Basstone, d. h. vom zeitweilig tiefsten Tone des Akkordes, zu rechnen hat. Der Terzquintsextakkord ist also nichts anderes als der Septimenakkord, dessen Terz im Basse liegt, von dem aus, bei Zählung der Intervalle, die Quint Septime und Octav des Grundakkordes, als Terz Quint und Sext vom Basstone des Umkehrungsakkordes erscheinen. Wollte man jedoch einen jeden Akkord mit den Zahlen aller derjenigen Intervalle, aus denen er besteht, beziffern,

so würde eine gar zu grosse und nicht bequem zu übersehende Menge Zahlen über der Bassstimme sich zusammenfinden; daher sucht man sie, soweit möglich, zu beschränken und pflegt 1) den Dreiklang nicht eher zu bezeichnen als bis es, um Verwirrung zu vermeiden, durchaus nothwendig wird; also z. B. wenn eines oder das andere seiner Intervalle eine chromatische Veränderung erleiden soll, oder auf demselben Bass ein anderer Akkord vorangeht oder folgt, in welchen Fällen dann, je nach Nothwendigkeit, entweder der ganze Dreiklang oder auch nur eines seiner Intervalle angezeigt wird. — 2) Bei gewöhnlichen und jedermann geläufigen Akkorden lässt man in der Bezifferung die Zahlen eines oder zweier der ihnen angehörenden Intervalle fort, und bezeichnet sie nur durch die Zahl derjenigen Intervalle, wodurch sie von anderen Akkorden sich unterscheiden. So wird z. B. der Sextakkord nur mit 6, der Quintsextakkord nur mit $\substack{6\\5}$ angezeigt, und in beiden Fällen die Zahl der sich von selbst verstehenden Terz fortgelassen. — 3) Muss die Terz wegen chromatischer Veränderung angemerkt werden, so geschieht es nicht durch die Zahl 3 mit beigefügtem Versetzungszeichen, sondern durch das betreffende Versetzungszeichen allein, ohne Zahl. Ein solches allein, ohne Zahl stehendes Versetzungszeichen, ♯, ♭ oder ♮, gilt also jedesmal der Terz vom Basstone. — Uebrigens wird die Terz zuweilen als 10 bezeichnet, wenn sie eine Octav (als Decime) über dem Basse liegt und auf die aufwärtsschreitende None folgt, Beisp. 1 *a*. — 4) Bei den übrigen Intervallen bedient man sich, wenn sie um eine halbe Stufe erhöht werden sollen, der Kürze wegen, statt eines danebengesetzten Kreuzes, eines kleinen Striches durch die Ziffer. Man schreibt also statt 6♯, 4♯ etc. 6̸, 4̸ etc. In älteren Generalbassstimmen findet man häufig als Erhöhungszeichen für Beetöne ein ♯ statt eines ♮; ebenso als Erniedrigungszeichen für Kreuztöne ein ♭ statt eines ♮. — Alle zufälligen Vorzeichnungen gelten, wie in der Notenschrift so auch in der Generalbassbezifferung, nur für den einen Takt, in dem sie auftreten, und müssen von neuem vorgeschrieben werden, wenn die chromatische Veränderung des betreffenden Tones länger andauern soll. — 5) Wenn die Intervalle eines Akkordes zum folgenden Basstone liegen bleiben und mit ihm einen andern Akkord bilden sollen, so ist man gewohnt, an Stelle der diesem zweiten Akkorde zukommenden vollen Bezifferung so viel kleine Querstriche zu setzen, als Intervalle aus dem vorangehenden Akkorde liegen bleiben (1 *b*), doch reicht auch die Signatur unter *c* aus:



Auch bei einzelnen während Auflösung von Vorhalten liegenbleibenden Intervallen, bedient man sich besser des Querstriches als der von neuem hingeschriebenen Zahl. So schreibt man anstatt wie unter Beisp. 2 *a* besser wie unter *b*:



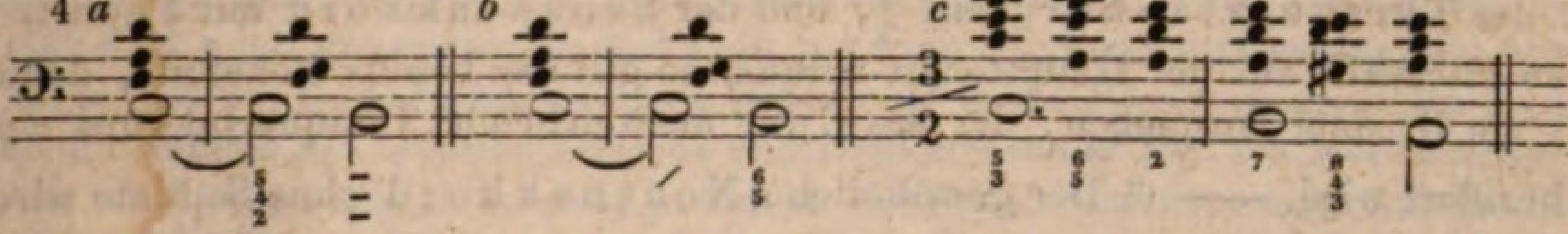
6) Wenn der Bass unter demselben Akkorde figurirt, so wird die Bezifferung des Akkordes unter die Eintrittsnote der Figuration gesetzt, und hinter die Bezifferung ein Querstrich, der so lang ist als der Akkord ausgehalten werden soll, gezogen (Beisp. 3):



7) Bei Bassvorhalten pflegt man unter die Vorhaltsnote entweder den ganzen Akkord, in dessen eines Intervall sie sich auflösen soll, nach dem Intervallenverhältniss, in welchem er zu ihr erscheint, mit Ziffern zu notiren und unter die Auflösungsnote einen oder meh-

rere Querstriche zu machen (Beisp. 4 *a*); oder es wird, übersichtlicher und einfacher, unter die Vorhaltsnote ein von links nach rechts aufwärtsgehender Querstrich (⟋) gesetzt und dann unter der Auflösungsnote der ihr zukommende Akkord beziffert, 4 *b*. — 8) Hat eine Bassnote von längerer Dauer mehrere Bezifferungen, so wird dadurch angezeigt, dass mehrere und wieviele Akkorde ihr angehören (4 *c*). In solchem Falle wird dann auch, zur Vermeidung eines möglichen Missverständnisses, der Dreiklang bezeichnet, wie zu Anfang folgenden Beisp. 4 *c* geschehen.

4 *a* *b* *c*



9) Soll die Harmonie pausiren und nur der Bass allein fortgehen, so wird solches durch den Ausdruck *tasto solo*, oder einfach durch eine 0 angezeigt. —— Durch diese Bezifferung ist nun dem Kundigen zwar die Harmonie ziemlich deutlich erkennbar gemacht, die Fortführung der Melodie jedoch in keiner Weise, sondern seiner Einsicht gänzlich überlassen; man hat zwar hin und wieder versucht, durch neben einander gesetzte Zahlen Fingerzeige dafür zu geben, doch sind diese immerhin sehr unzulänglich geblieben. Schicht schlug vor (Grundregeln der Harm., Leipzig 1812), die Ziffern so über einander zu setzen, wie die Intervalle in den Stimmen liegen sollen, also die Zahl, welche den Melodieton andeutet, zu oberst; doch werden dadurch, von der schwierigeren Uebersicht abgesehen, Abkürzungen unmöglich, die Akkorde müssten stets voll beziffert werden. Nur beim ersten Akkord eines Musikstückes pflegt man mitunter durch eine Zahl anzudeuten, welches seiner Intervalle in der Melodie zu liegen kommen soll. Es sind auch noch manche andere Vorschläge zur Vervollkommnung der Generalbassschrift gemacht, bei alledem aber hat es nicht das Ansehen, als ob sie jemals zu mehrerer Deutlichkeit in Betreff der Melodieführung gelangen könnte; überdies ist sie bereits zu sehr aus dem practischen Gebrauch gekommen, als dass man noch zu wesentlichen Verbesserungen sich angeregt fühlen sollte. Es möge hier noch

C. die Bezifferung sämmtlicher Akkorde in eine kurze Uebersicht zusammengefasst werden. —— 1) Der Dur- und Molldreiklang, dessen Signatur 3, $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ ist, wird nicht über dem Grundbass angezeigt, es sei denn, dass ihm *a*) auf ebendemselben Basstone ein anderer Akkord vorhergeht (Beisp. 5 *a*); oder *b*) auf ebendemselben Basstone ein anderer Akkord nachfolgt (Beisp. 5 *b*); oder *c*) dass seine Terz oder Quint, oder beide, nicht in der Tonart des Tonstückes enthalten sind. In diesem Falle muss die Bezifferung der Intervalle mit den betreffenden Versetzungszeichen verbunden werden. Dass ein allein stehendes Versetzungszeichen stets der Terz und Durchstreichen einer Zahl Erhöhung gilt (Beisp. 5 *c*), ist vorhin erwähnt. Der harte Dreiklang auf der Dominant der Molltonart erhält jederzeit das seiner grossen Terz zukommende Erhöhungszeichen daruntergesetzt (Beisp. 5 *d*):

5 *a* *b* *c* *d*



2) Der Sextakkord wird, solange die Terz in der Tonart des Haupttones liegt, mit der Zahl 6 allein bezeichnet; tritt ein Intervall desselben aus der Haupttonart heraus, so muss es angezeigt werden. Wenn daher *a*) die Sext selbst die Tonart des Grundtones verlässt, wie z. B. in C dur der Sextakkord *a c f*♯, oder in F dur *d f h*, so muss ihr das nöthige Versetzungszeichen, nämlich im ersten Akkord ein ♯ (oder 6̸), im zweiten ein ♮ beigefügt werden. Liegt *b*) die Terz des Sextakkordes ebenfalls nicht in der Tonart, so muss ihre andere Beschaffenheit zugleich mit der Sext durch ein Versetzungszeichen angezeigt, also z. B. in G dur der Sextakkord *a c*♯ *f*♯, *g b e* oder *d f h* mit $\begin{smallmatrix}6\\\sharp\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\\flat\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\\natural\end{smallmatrix}$ bezeichnet werden. —— 3) Die Signatur des Quartsextakkordes ist $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$, entweder ohne, wenn der Akkord in der Tonart liegt; oder mit den entsprechenden Versetzungs-

zeichen, wenn er aus der Tonart heraustritt. —— 4) Der Septimenakkord erhält, wenn alle dazugehörigen Intervalle der Haupttonart eigen sind, nur die Zahl 7. Liegt die Septime allein ausser der Haupttonart, so wird der Akkord ebenfalls nur durch 7, aber mit beigefügtem Versetzungszeichen angegeben; also *c e g b* in Cdur nur mit $7\flat$. Liegt die Terz oder Quint ausser der Haupttonart, so muss ihre Beschaffenheit in bekannter Weise, also z. B. in Cdur der Akkord *d f♯ a c* mit $\substack{7\\ \sharp}$ etc. bezeichnet werden. —— 5) Von den Umkehrungen des Septimenakkordes wird der Quintsextakkord mit $\substack{6\\5}$, der Terzquartakkord mit $\substack{4\\3}$, und der Secundakkord mit 2 notirt. Treten diese Intervalle aus der Haupttonart heraus, so gilt das bereits Bekannte, demnach, um nur ein Beispiel anzugeben, der aus C dur ausweichende Terzquartakkord *e g a c♯* mit $\substack{6\\4\\ \sharp 3}$ beziffert wird. —— 6) Der gewöhnliche Nonenakkord ohne Septime wird mit 9, der Nonenseptakkord mit $\substack{9\\7}$ bezeichnet; mit allen übrigen Intervallen wird wie bei den vorangehenden Akkorden verfahren. Dasselbe gilt vom Undecimenakkord, der mit 11, $\substack{11\\9}$ oder $\substack{11\\9\\7}$, und dem Terzdecimenakkord, der mit 13 etc. notirt wird. —— 7) In den durch Vorhalte entstehenden Akkorden, wozu auch die letztgenannten drei Akkorde zu rechnen, wird meist nur der Vorhalt bezeichnet, falls die anderen Intervalle der Tonart angehören. Sonach notirt man den Quintquartakkord (Quartvorhalt vor der Terz) einfach mit 4, und wenn er eine Septime oder None bei sich hat, mit $\substack{7\\4}$ oder $\substack{9\\4}$ oder $\substack{9\\7\\4}$, ohne die Quint anzumerken. —— Die Stufenbezeichnung der Dreiklänge hinsichts ihrer Lage in der Tonart mittels römischer Ziffern ist unter Dreiklang II erklärt.

Literatur: Viadana, s. Anm. 3. — Agazzari, s. Anm. 4. — Sabbatini, *Regola facile e breve per sonar sopra il Basso continuo etc. Venetia* 1644, *Roma* 1699. — Andreas Werckmeister, Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der *Bassus continuus*, oder General-Bass wohl könne tractiret werden etc., zweite Auflage, Aschersleben 1715 (die erste erschien 1698); mit Buchstabentabulatur. — Mattheson, Exemplarische Organistenprobe, Hamburg 1719; verbessert und vermehrt unter dem Titel: Grosse Generalbassschule, Hamburg 1731, 1751. — Mattheson, Kleine Generalbassschule, Hamburg 1735. — Joh. Dav. Heinichen, Neu erfundene und gründliche Anw. zur vollkommenen Erlernung des Generalbasses etc., Hamburg 1711; sehr vermehrt unter dem Titel: Der Generalbass in der Composition, Dresden 1728; handelt im Cap. II. (S. 125) „von dem Generalbass ohne Signaturen, und wie diese in Cameral- und theatralischen Sachen zu erfinden". — Fr. Niedt, Musikal. Handleitung, Hamburg 1700—1717, 3 Th.; und ebd. 1721 (die ersten beiden Theile vorzüglich handeln vom Generalbass). — J. F. Daube, Generalbass in drei Akkorden etc., Leipzig 1756. — F. W. Marpurg, Handbuch bei dem Generalbass und der Composition, Berlin 1755—1758, 3 Th. Ein Anhang ebd. 1761. — Kirnberger, Grundsätze des Generalbasses, als erste Linien zur Composition, Berlin 1781. — D. G. Türk, Anweisung zum Generalbassspielen, Halle und Leipzig 1800. — Ph. E. Bach, Versuch üb. die wahre Art das Clavier zu spielen, Th. II. (2. Aufl.) Cap. XXXV.

Generalpause. Eine von allen vorhandenen Stimmen eines Tonstückes zugleich gemachte Pause von mehr als einem Takttheile, deren Geltung aber nach der Notirung sich richtet. Die Bewegung des Taktes wird also nicht durch längeres Anhalten unterbrochen, wie bei der Fermate geschieht, sondern geht im Flusse fort.

Generalprobe, die einer öffentlichen Musikaufführung voraufgehende letzte Probe, in welcher alles zum Vortrage Gelangende noch einmal genau und im Zusammenhange durchgenommen wird. S. Probe.

Genera spissa oder **densa,** die dichten Klanggeschlechter der alten Griechen, nämlich das chromatische und enharmonische, in deren Tetrachorde die drei unteren Intervalle chromatische Halb- und enharmonische Viertelstöne ausmachten. S. Tetrachord II 2, 3.

Generoso, Vortragsbez., edel, mit edlem Ausdrucke.

Genie, die schöpferische Kraft, welche den damit begabten Künstler zur Production befähigt. Letztere theilt sich in die wirklich schaffende und bildende Thätigkeit der Phantasie, welche in innerem Schauen, den im Künstler auf- und abwogenden noch gestaltlosen Gefühlen und Ideen, mit Hülfe der höheren Vernunft, Gestalt und Ordnung verleiht; und in die darstellende Thätigkeit, welche die bis dahin nur innerlich geschauten Phantasiegestaltungen, die (je nach Richtung des Genies auf eine oder die andere der verschiedenen Künste) als Dichtung, Musik, Bildwerk etc. sich formen, durch Verkörperung und Verbindung mit der Materie, welche jenachdem das Wort, der Ton, die

Farbe etc. ist, als ein vom Künstler abgetrenntes selbständiges Gebilde der sinnlichen Anschauung vermittelt. Das Genie ist, eben als schöpferisch, stets original und selbständig, es ahmt niemals nach; auch wenn es schon häufig von anderen Künstlern behandelte Stoffe wieder aufs neue ergreift, oder (wie der Beweis z. B. bei Händel[1]) gegeben) sogar Gedanken der Vorgänger geradezu aufnimmt, prägt es ihnen doch den Stempel seiner eigenen Bildkraft auf, sie zu einer Vollendung, welche sie bei seinen Vorgängern noch nicht hatten, ausgestaltend. Indem es ferner, auf dem Boden der allgemein menschlichen Subjectivität, die eine Zeit bewegenden höheren Ideen in sich concentrirt, und das, was vielleicht noch unverstanden und nicht zur klaren Erkenntniss gelangt im Gesammtgefühle sich bewegt, als fertige lebende Gestaltung in die Erscheinung setzt: ist es nicht nur als die Summe des höheren Fühlens und Denkens seiner Zeit ein Merkmal derselben, sondern eilt dieser zugleich voraus, indem es eben das, was dem allgemeinen Bewusstsein noch nicht klar aufgegangen sondern noch in ihm schlummert, bereits geordnet und organisch gestaltet ins Leben treten lässt. Hierdurch sowohl als durch den Umstand, dass es auch nur diejenigen Ideen annimmt, denen wirklich allgemein menschliche Wahrheit zu Grunde liegt, alles Momentane, durch vorübergehenden Geschmack, Mode u. dergl. Erzeugte aber abweist, erhebt sich das Genie über seine Zeitperiode, sie zugleich veredelnd und die geistige Entwickelung derselben fördernd. Indem die Producte des Genies aus dem Boden der allgemein menschlichen Subjectivität emporwachsen, sind sie auch allgemein verständlich und naturwahr, wobei man nicht daran zu denken hat, es könne sie etwa ein jeder rohe Mensch begreifen und ihre Naturwahrheit sei blosse Naturcopie. Im ferneren ist die Einfachheit eines ihrer wesentlichen Merkmale, nämlich jene Einfachheit, welche eine Folge des natürlichen Empfindens, der Klarheit des inneren Schauens, der höheren Vernunftordnung im Ganzen und in den Theilen, und der alles Ungehörige und Ueberflüssige abweisenden Präcision der Darstellung ist. — Es giebt mehrere, durch ihre Intensität verschiedene Grade der productiven Kraft; über das nicht eigentlich schaffende sondern nur um- und ausgestaltende Talent ist an seinem Orte gesprochen, und es möge nur noch einiger Unterschiede gedacht werden, welche man mit dem Gebrauche der Worte Genialität und Genie, Genie haben und Genie sein verbindet. Man sagt von einem Künstler, der durch hervorragende, namentlich in Betreff der Originalität über das Talent hinausgreifende Anlagen sich auszeichnet, doch ohne die Vollkraft des eigentlichen Genies zu besitzen, nicht dass er Genie sei, sondern Genie habe. Von einem anderen sagt man, er sei genial, zeichne durch geniale Züge sich aus, habe geniale Ideen und Einfälle, und will damit ausdrücken, dass ihm der höhere Grad von Schöpferkraft wohl eigne, aber nicht in allen seinen Producten oder nicht in allen Theilen ein- und desselben Productes wach und wirksam sei, folglich seine Begabung jener steten Harmonie ermangele, welche eines der Hauptmerkmale des ganzen und vollen Genies ist. Der Ausdruck Genie sein aber bedeutet den höchsten Grad, in welchem der Künstler Genie haben kann, also die vorhin erklärte Zusammenwirkung der schöpferischen und darstellenden Kräfte in höchster Potenz und einheitlichster Organisation. — Auch der darstellende Künstler kann in seinem Vortrage einer Dichtung oder Musik Genie offenbaren; es äussert sich, wennauch nur perceptiv und reproductiv, so doch durch eine wahre und ästhetisch vollkommen schöne, die Idee des Tonsetzers oder Dichters in die lebensvollste Anschaulichkeit setzende Ausführung, welche aus dem Vermögen, das Kunstwerk völlig zu durchdringen, ihm sich zu identificiren und dann aus dem eigenen Innern heraus gleichsam wieder von neuem zu schaffen, entspringt.

Genus *chromaticum*, *diatonicum* und *enharmonicum*, s. Klanggeschlecht; Chromatisch, Diatonisch, Enharmonisch. — Bei den Griechen, s. Tetrachord II.

Genus (*rhythmicum*) *ison* (*aequale*), *diplasion* (*duplum*) und *epitriton*, s. Ison, Diplasion, Epitriton.

Genus rarum, das diatonische Klanggeschlecht der Griechen. S. Tetrachord II 2, 3.

Geometrische Theilung, s. Theilung der Intervallenverhältnisse III.

Gerade Bewegung, Parallelbewegung, *motus rectus*, die gleichzeitig

1) Chrysander, Biographie I. 176 ff.

steigende oder fallende Fortbewegung zweier oder mehrerer Stimmen. S. Fortschreitung der Intervalle A *a* etc.

Gerader Takt, gerade Taktarten, s. Takt.

Geraubtes Zeitmaass, das *Tempo rubato.*

Geräusch. Ein Schall, dessen Tonhöhe nicht bestimmbar ist, indem seine Luftwellen weder an Form einander gleichartig sind, noch in regelmässigen Zeiträumen auf einander folgen. S. Klang 1 A 4 *a*.

Gerissene Zunge, eine Schlagmanier bei den Pauken. S. Pauke.

Ges, Silbenname des als Erniedrigung von *G* um einen (kleinen) halben Ton erscheinenden, und von *C* aus die siebente Saite der durch Been dargestellten diatonisch-chromatischen Scala ausmachenden Tones. Zum *C* bildet er die verminderte Quint (im eigentlichen Verhältniss 64 : 45); auf gleichschwebend temperirten Instrumenten aber hat er auch zugleich als *F*♯ (übermässige Quart von *C*, grosse Terz von *D* etc.) zu dienen, fällt daher auf solchen mit *F*♯ auf gleicher Taste zusammen, wenngleich er auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe sowie beim Singen etwas tiefer genommen wird. Als Grundton einer Tonart oder eines Tonsatzes ist er, der vielen Been seiner Scala wegen, weniger als sein enharmonischer Ton *F*♯ im Gebrauch; meist tritt er nur als leitereigener Ton einfacherer Haupttonarten, oder als Tonika einer Nebentonart im Laufe der Modulation auf.

Gesang. Der Ausdruck einer inneren Erregung durch musikalische, hinsichts ihrer Tongrösse und Zeitdauer bestimmt gemessene und geordnete, vermittelst einer besonderen, Singstimme genannten Modification des Stimmorganes hervorgebrachte Töne. In erster Reihe bezieht sich das Wort Gesang auf die menschliche Stimme, ist aber von da aus auch auf die Instrumentalmusik mit übertragen und bedeutet, mit Melodie im allgemeinen gleichgeltend, die geordnete Tonfolge überhaupt, wie wir in der Redensart, eine (Vocal- oder Instrumental-) Stimme sei gesangreich geführt, Gesang als mit Melodie völlig identisch gebrauchen. Und ebenwie Melodie im engeren Sinne die Hauptstimme oder am meisten hervorstechende Stimme eines mehrstimmigen Tonsatzes bezeichnet, so auch Gesang; der Gesang eines mehrstimmigen Stückes ist, in diesem Begriffe genommen, die Hauptmelodie. Weil von der Melodie, als der einfachen sowohl wie kunstgemäss entwickelten Tonfolge, der gleichn. Art. handelt, bleibt hier der Gesang nur seiner gewöhnlichen Bedeutung nach, als Verbindung von Rede mit musikalischer Tonfolge und Vortrag derselben durch die menschliche Singstimme, zu betrachten. Aller Gesang, als eine in innerem Zusammenhange stehende, in ihrem Ausdrucke durch einen ihr unterliegenden Wortgedanken bedingte Reihe von Tönen, hat den Zweck und die Macht, etwas Gefühltes und Gedachtes dem Gefühle und Verständnisse Anderer zu vermitteln. Die Melodie greift in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Gefühl soweit über die Rede hinaus, wie diese in ihrer Beziehung auf den Verstand über jene. Sie macht etwas Gefühltes dem Gefühle, als dessen ureigene Sprache, ohne weitere Vermittelung anschaulich; die Sprache hingegen wendet sich mit dem Wortbegriffe ebenso direct an unser Begriffsvermögen, an das Gefühl zwar auch, aber nicht so unmittelbar, sondern erst durch den Begriff vermittelt. Daher müssen Wort und Ton im Gesange mit einander verbunden, auf Grund ihrer verschiedenen aber einander ergänzenden Wirkungen auf unsere Seelenkräfte, ein Darstellungsmittel von höchster Vollkommenheit abgeben, indem die Rede, durch den Ton in die unmittelbare Sprache des Gefühles umgesetzt, die Deutlichkeit des Tonausdruckes hinsichts des Gedankeninhaltes durch ihren Wortbegriff befördert. Unzweifelhaft sind Sprache und Gesang demselben Keime entsprossen und haben einander vor der Ausbildung, in welcher wir sie jetzt seit einer Reihe von Jahrhunderten kennen, beiweitem näher gelegen als gegenwärtig; der nunmehr so bedeutende Unterschied zwischen ihnen entwickelte sich erst nach ihrer Trennung und mit ihrer gesonderten Ausbildung, welche ihrer Wiedervereinigung zu Kunstzwecken voraufgehen musste. In seinem frühesten noch ganz unfertigen Zustande hatte der Mensch nur zwei Mittel, sein ebenfalls noch in sehr engen Grenzen sich bewegendes Begehren und Verabscheuen kundzugeben: Gebehrden, und mittels der Stimmwerkzeuge hervorgebrachte bedeutsame Empfindungslaute. Beide Ausdrucksmittel waren, wie man wohl glauben darf, stark ausgeprägt und eng mit einander verbunden, wurden in der Folge aber in eben dem Grade, in welchem Begriff und Sprache sich herausbildeten, in Beziehung auf den

practischen Gebrauch vernachlässigt. Eine solche Sprache der Gebehrden und bedeutsamen Empfindungslaute aber muss voraufgegangen sein, bevor es dem Menschen einfallen konnte, durch gewisse Articulation der letzteren auf die Vorstellung seines Mitmenschen bestimmter einzuwirken, und sein mit dem Empfindungskreise sich erweiterndes Begehren und Verabscheuen durch den Begriff ihm zu vermitteln. Diese Articulation konnte nur in sehr unmerklicher Fortschreitung zur Begriffssprache vordringen, daher lange Zeit hindurch die Empfindungslaute, als bezeichnender und hervortretender, das beiweitem Wesentlichere sein mussten. Doch wird das Characteristische derselben innerhalb der Sprache in eben dem Grade schwächer geworden sein, in welchem Articulation und Begriff an Umfang und Reichthum zunahmen, daher jenes sinnlichen Hülfsmittels für gewöhnlich nicht mehr bedurften, sondern es nur herbeizogen, wenn Gefühl zum Gefühle sprechen sollte. Jene ersten und ursprünglichsten Aeusserungen eines Seelenlebens, eben die Empfindungslaute, anhaltend, biegsam und durch die mannigfachen inneren Bewegungen mannigfach modificirt, standen, wie wohl zu glauben, unserm heutigen Singetone näher als der kürzere und trockenere Sprechton; die allerfrühesten Keime einer Art von Gesang mögen daher in ein Zeitalter, in welchem die Begriffssprache auf einer noch sehr niederen Entwickelungsstufe stand, zurückdatiren. Was von dem Tonfall und der Modulation jener primitiven Empfindungslaute einerseits auf die Sprache sich übertrug, gestaltete sich zu Accenten und den auszudrückenden inneren Bewegungen analogen Hebungen und Senkungen der Stimme beim Sprechen, welche um so merklicher und eindringlicher betont wurden, in je leidenschaftlicherem Zustande der Sprechende sich befand und je mehr hervortretend der unmittelbare Ausdruck der Empfindung wurde. Und als andererseits das Gefühl sich vertiefte, verfeinerte und erweiterte, modificirten sich die anfänglich nur durch materielles Begehren und Verabscheuen veranlassten Empfindungslaute zu einer Art Gefühlsausdruck, welcher dem Gesange allmälig sich näherte. Wurden sie in der Sprache auch eines wesentlichen Theiles ihrer ursprünglichen Energie beraubt, so gewannen sie doch durch ihre Verknüpfung mit dem Begrifflichen, welche ihnen darin zu Theil wurde, an bewusster Deutlichkeit, die nun dem emporkeimenden Gesange zugute kam. Wie die ersten Anfänge eines bereits geordneten Gesanges sich gebildet haben, ob nur aus den Empfindungslauten direct, oder unter Mithülfe der Sprache, ihrer Accente und ihres Tonfalles, lässt sich nicht bestimmen, ist auch gleichgültig und ziemlich dasselbe, da Sprachaccente und Tonfall von eben jenen Empfindungslauten abstammten; jedenfalls schloss der Gesang, sobald er einem bereits einigermassen kunstmässigen Ausdrucke dienen sollte, eng an die Sprache sich an, war im wesentlichen affectvolle Sprache, worin das in dieselbe übergegangene Characteristische der Empfindungslaute stark accentuirt, und beziehentlich des Ausdruckes (nach Art des noch sehr sinnlichen Menschen) durch körperliche Bewegungen und Gesten unterstützt wurde. Jene starken Accente mit wechselnder Hebung und Senkung der Stimme, und diese körperlichen Bewegungen und Gebehrden (welche alsbald gewisse Rhythmen angenommen und zu einem den Gesang begleitenden Tanze sich gestaltet haben werden) mögen vielleicht als die ersten Merkmale dessen, was bei fernerer Ausbildung des Gesanges zu musikalischem Tone, Tonart und Rhythmus sich gestaltete, anzusehen sein. Versuche von Auseinandersetzungen, wie solches geschah, können nur zu Hypothesen und nichts weiter führen; in der Natur der Sache aber liegt, dass es, um den Menschen singen zu lehren, weder einer Erfindung des Einzelnen, noch des Pfeifens und Zwitscherns der Vögel als Vorbild bedurfte. Der Gesang verdankt seinen ersten Ursprung dem Drange und Bedürfnisse des Menschen, seine Empfindungen und Gefühle auszudrücken, um dadurch in Anderen, durch Erweckung ähnlicher Gefühlsbewegungen, Theilnahme hervorzurufen. Dieser nämlichen Absicht dient der Gesang auch in seiner kunstmässigen Ausbildung, wenngleich hier der Gefühlsausdruck nicht mehr practisches Bedürfniss ist, sondern selbständigen Kunstzwecken folgt; auch der Kunstgesang ist Gefühlsausdruck durch leidenschaftlich bewegte Töne, deren Folge und Bewegung, Hebung und Senkung, Accentuation, Gruppirung etc. eine gewisse, dem Gefühle des Zuhörers deutliche (wennauch durch Worte nicht leicht erklärbare) Uebereinstimmung oder Aehnlichkeit mit der Art der Bewegung des auszudrückenden Gefühles hat. Indem nun in der Kunst die Singstimme ein ursprüngliches und unmittelbares Ausdrucksorgan für alle Gefühlsbewegungen ist, demnächst auch zugleich die mit dem Gesange verbundenen Worte und Begriffe

auf das Begriffsvermögen des Hörers wirken, die Empfindung durch das Verständniss des Wortgedankens unterstützend und die Ursachen und Modificationen der dem Gesange zu Grunde liegenden Gefühlsbewegungen verdeutlichend, darf man dem Gesange im Vergleiche mit dem Instrumentenspiele den höheren Grad der Vollkommenheit als Organ der Tonkunst zuerkennen. —— Ueber die Verbindung von Wort und Ton, sowie über die verschiedenen Formen, zu welchen der Gesang je nach verschiedenen Kunstbedürfnissen sich ausgebildet hat, findet man Näheres in den Artikeln Vocalmusik, Choral- und Figuralmusik, Melismatisch, Syllabisch, Recitativ, Lied, Arie, Chor, Text, Tonmalerei etc. — In Hinsicht auf sein Verhältniss zur Kunst kann man den Gesang auch füglich theilen in Naturgesang und Kunstgesang; unter Naturgesang ist ein solcher zu verstehen, dessen jeder Mensch von frischen Empfindungen und gesunden Stimmorganen sich bedient, indem er, ohne jemals mit Kunstübungen im Gesange sich beschäftigt zu haben, ins Gedächtniss gefasste Lieder und Melodien vorträgt, zu einem Gesange eine Secundstimme improvisirt, oder Melodien, welche ihm die eigene Empfindung augenblicklich eingiebt, mit oder ohne Worte vor sich hin singt. Durch Ausbildung und Vervollkommnung nach den Gesetzen der Kunst wird der Naturgesang zum Kunstgesange, zu welchem, neben den vorauszusetzenden allgemeinen Kenntnissen von der Notation, dem Takte, Rhythmus etc. etwa noch Folgendes erforderlich ist: 1) Ein gutes Organ, d. h. ein heller, gleichmässiger und starker Klang der Stimme, nebst Biegsamkeit und hinlänglichem Tonumfange. Obgleich diese Erfordernisse mehr ein Geschenk der Natur als Resultate der Kunstbildung sind, so ist doch allgemein bekannt, dass die natürlichen Anlagen der Entwickelung und Vervollkommnung durch kunstgemässen Unterricht nicht allein zugänglich, sondern auch benöthigt sind. 2) Völlig reine und sichere Intonation der Intervalle, wozu reines und gebildetes musikalisches Gehör ein Haupterforderniss ist; Fertigkeit im Treffen, d. h. im richtigen *Prima-vista*-lesen unbekannter Melodien. 3) Deutliche dialectfreie Aussprache der Wörter und richtige Vocalisation. — Alle diese Erfordernisse aber betreffen nur den einfach richtigen Gesang, den materiellen und technischen Theil der Singekunst, ohne welchen ein guter Gesang garnicht bestehen kann, und über den daher der Sänger völlig frei muss gebieten können, bevor er an Erreichung höherer ästhetischer Absichten denken darf. Soll nun nicht nur der gebildete Kunstgeschmack befriedigt sondern auch das Gefühl ergriffen werden, soll also der Gesang wirklich kunstgemässer Ausdruck der Empfindungen sein, um auf die Empfindung Anderer zu wirken, so muss die in jeder technischen Beziehung correct ausgeführte Tonfolge, auch als einem Inhalte und Character entsprechend leidenschaftlich bewegt erscheinen; sie muss hinsichts des Ausdruckes Modificationen erhalten, die den Hebungen und Senkungen des auszudrückenden Gefühles analog sind und den Gesang zur eigentlichen Sprache des Herzens machen. Unentbehrlich ist daher dem Gesange, wie ja auch aller anderen Musik, 4) der gute Vortrag, als richtige und ästhetisch schöne Anwendung aller zur Verdeutlichung des Inhaltes und Verstärkung des Ausdruckes dienenden Mittel. Dass der gute Vortrag Resultat eines glücklichen Zusammenwirkens von Genie, feinem Geschmack und technischer Kunstfertigkeit ist, findet man, sowie alles dazu erforderliche Einzelne, im Art. Vortrag näher auseinandergesetzt. — Geübt werden sollte der Gesang, namentlich im Chor, nicht nur von jedem Musiker sondern auch von jedem Musikfreunde, das unterliegt keinem Zweifel; es kommt dabei nicht auf vorzügliche Stimme und Vortrag an, sondern auf Erwerbung der zum Gesange nothwendigen allgemeinen Kenntnisse. Namentlich der clavierspielende Musikliebhaber, der um die Tonverhältnisse und ihre reine Intonation, um feinere Ausbildung des Gehöres, Verständniss der Intervalle etc. meist nur wenig oder garnicht sich bekümmert, wird durch Singen nicht nur seine Einsicht in das Wesen der Melodie bereichern, sondern auch sein musikalisches Verständniss überhaupt, ausserdem manches bedeutende Werk durch Mitwirkung im Chore genauer kennen lernen als durch wennauch noch so häufiges Anhören. Der Gesangcomponist muss unbedingt bis zu einem gewissen Grade Sänger sein (wennauch ohne Stimme, doch den Gesang durchaus verstehen), nebendem aber auch gründlicher Kenner seiner Sprache, ihrer Prosodie und der Declamation; die Vertrautheit mit allen Arten der Empfindungen und der mannigfachen Weise, wie sie in ihren verschieden möglichen Modificationen sich zu äussern pflegen, muss er, wie ja auch der Instrumentalcomponist, ebenfalls durchaus sich zu eigen gemacht haben.

Schriftlichen Unterricht im Gesange, der hier selbstverständlich nicht gegeben werden kann, findet man in: Anl. zur Singekunst aus dem Italienischen des Tosi, mit Erläuterungen und Zusätzen von Joh. Friedr. Agricola, Berlin 1757. — Hiller, Anw. zum musikalisch richtigen Gesange, Leipzig 1774. — Hiller, Anw. zum musikalisch zierlichen Gesange, Leipzig 1780. — G. J. Vogler, Stimmbildungskunst, Mannheim 1776. — Nägeli, Gesangbildungslehre etc., Zürich 1810. — Nägeli und Pfeiffer, Chorgesangschule, Zürich 1821. — Manuel Garcia (Sohn), Garcia's Schule, oder die Kunst des Gesanges etc. (deutsch von Wirth und Mangold), Mainz, Antwerpen und Brüssel. — Peter v. Winter, Vollständige Singschule, Mainz. — Silcher, Kurzgefasste Gesanglehre für Volksschulen und Singchöre, 2. Aufl. Tübingen 1853. — Häser, Versuch einer system. Uebers. der Gesangl., Leipzig. — Häser, Chorgesangschule, Mainz 1831. — Sieber, Vollst. Lehrb. der Gesangskunst des Sologesanges, Magdeburg 1858. — Sieber, Kurze Anleitung zum Gesange, Leipzig 1852. — Studienwerke: Porpora, *Solfeggi fugati ad una e a due voci. Due Fascioli, Lipsia.* — Mazzoni, Solfeggien für die Mittelstimme zu Solo- und Chorgebrauch, mit Begleitung des Pianoforte von Jul. Stern, 2 Hefte (Partitur und Stimmen), Leipzig 1858. — Crescentini, Uebungen für die Singstimme ohne Worte, Leipzig. — Crescentini, Vocalisen für eine hohe Stimme mit Clavierbegleitung von Jul. Stern, Leipzig und Berlin. — Bertalotti, 50 zweistimmige Chorsolfeggien für Sopran und Alt (Tenor und Bass). Neue Auflage von Jul. Stern, Leipzig und Berlin 1860. — Aprile, *Exercices pour la Vocalisation. Nouvelle Edition*, Leipzig. — Paer (Ferdinand) XXIV *Exercices* (für Sopran und Tenor), und Paer, *Vocalises pour voix de Basse-taille ou Contre-Alto*, Leipzig. — Weinlig, 18 kurze Singübungen für 2 Soprane, Leipzig; — 36 kurze Singübungen für Sopran, 2. Aufl., Leipzig; — 30 kurze Singübungen für Alt, Leipzig; — 30 kurze Singübungen für Tenor, Leipzig; — 25 kurze Singübungen für Bass, Leipzig. — Nauenburg, tägliche Gesangstudien, Leipzig; — 2. Heft: tägliche Coloraturstudien, ebendaselbst. — Duvernoy, 25 *Leçons de Solfège à Changements de Clefs* etc., Paris 1857.

Geschichte der Musik, s. Musik III.

Geschleifter Doppelschlag, s. Doppelschlag *d.*

Geschmack. Die Urtheilskraft in Sachen der Kunst und des Schönen überhaupt. Die Thätigkeit des Gefühls und der Phantasie allein genügt weder für den Producirenden zur Fixirung und kunstgemässen Ausgestaltung seines Ideales, noch für den Empfangenden zur vollständigen Würdigung des Kunstproductes: ohne Mitwirkung der Urtheilskraft wird weder das Schaffen noch das Geniessen eines Geschaffenen ein vollkommenes und vollständiges sein. Denn sie ordnet, als höhere künstlerische Vernunft, die Fülle der Empfindungen, Vorstellungen und in der Phantasie des durch den Gegenstand erregten Künstlers auf- und niederwogenden Gestalten, und wacht, alles als unsachlich der Idee nicht Entsprechende abweisend, über die Folgerichtigkeit in der Entwickelung des Gedankens, die Schönheit der Erscheinung und die organische stilvolle Einheit beider. Der Geschmack ist unzertrennlicher, stets prüfender, erwägender und sichtender Begleiter der Production, doch erscheint seine Wirksamkeit nicht immer als ein vom Künstler mit Absicht herbeigerufenes und von ihm bewusst angewendetes Criterium, sondern bei höherer Begabung und Ausbildung sehr häufig als künstlerischer Instinct, angeborenes und durch Studium entwickeltes richtiges Gefühl für Wahres und Falsches. Und zwar nicht nur bei der Ausgestaltung, sondern ebensowohl bei der Wahl eines Stoffes, sowohl hinsichts der allgemeinen Würdigkeit desselben im Verhältnisse zur Kunst überhaupt, als auch seiner für die betreffende Kunst mehr oder weniger geeigneten Beschaffenheit. Ebenwie der ein Kunstwerk Schaffende, bedarf der dasselbe Empfangende entwickelter Urtheilskraft, um den Künstler zu verstehen und, über bloss sinnliche Gefühlsschwelgerei hinaus, zu wahrem Genusse zu gelangen. Ohne sie vermag er weder die Einheit zwischen Idee und Erscheinung, noch den Zusammenhang der Einzelnheiten als Theile eines organisch Gewordenen sammt was zur Wahrheit und Schönheit eines Kunstwerkes gehört, zu begreifen und zu würdigen. Die gebräuchliche Redensart, dass der Geschmack verschieden oder über den Geschmack nicht zu streiten sei, hat daher nur sehr begrenzt subjective Geltung; denn es giebt nur einen richtigen Geschmack, die Urtheilskraft über Angemessenheit und den Mangel derselben in allen Sachen des Schönen, und auch die Zeit hat nur Einfluss darauf sofern sie durch andere Ideale und Anschauungen dem Geschmacke eine andere Richtung giebt. Alles was sonst, sowohl von Seiten des Producirenden, als des das Product innerlich für sich oder durch äusserliche Darstellung Reproducirenden, zu dem was den richtigen Geschmack ausmacht, hinzukommt und ihn modificirt, ist subjectiv und hat die Geltung der individuellen Subjectivität, nicht aber die des allgemeinen Kunst- und Schönheitsgesetzes, als welches der Geschmack doch anzusehen ist. Die nämliche richtige und gebildete Urtheilskraft wie das Schaffen selbst, setzt auch die vom Schaffen getrennte Ausführung eines Musikwerkes beim ausübenden Tonkünstler voraus; was wir geschmackvollen Vortrag nennen, ist nicht nur sorgfältigste Durchbildung aller Theile der Technik und die daraus hervorge-

hende Befriedigung des Schönheitsgefühles nach dieser sinnlichen Seite, sondern auch die Verwendung aller Arten und Modificationen des richtigen Ausdruckes in einer den Anforderungen des Tonwerkes vollkommen entsprechenden Weise. — Schliesslich bedient man sich des Wortes Geschmack auch sprachgebräuchlich für Gattungen des Stiles und der Schönheit; mit dem Ausdrucke, ein Werk sei in einem anmuthigen, leichten, ernsten etc. Geschmacke gearbeitet, meint man die Summe der Merkmale, welche den Gegenstand als zu der betreffenden Gattung des Schönen gehörend kennzeichnen, seinen Character ausmachen.

Geschnellter Doppelschlag, s. Doppelschlag *b*.

Gesdur, die Transposition der Durtonart auf den Ton *G*♭ als Grundton; im von *C* aufsteigenden Quarten- oder absteigenden Quintencirkel die sechste Tonart, als Haupttonart eines Tonsatzes jedoch nicht gebräuchlich, sondern meist durch die enharmonische Tonart F♯dur ersetzt und gewöhnlich nur im Laufe der Modulation und Ausweichung vorkommend. Ihre Scala heisst *G*♭ *A*♭ *B C*♭ *D*♭ *E*♭ *F*.

Gesichtspfeifen, s. Prospectpfeifen.

Gesmoll, die Transposition der Molltonart auf den Ton *G*♭ als Grundton; als Haupttonart nicht gebräuchlich, sondern meist durch die enharmonische Tonart F♯moll ersetzt und gewöhnlich nur als Ausweichungstonart vorkommend.

Gestrichen, eingestrichen, zweigestrichen etc., s. Notenschrift A, und Tabulatur A.

Getheiltes Accompagnement. Bei der Generalbassbegleitung die gleichmässige Vertheilung der Akkordintervalle an beide Hände, so dass nicht die linke Hand den Bass allein und die rechte die drei Oberstimmen, sondern jede der beiden Hände zwei Stimmen auszuführen hat, wie solches bei einer ausgebildeteren Begleitung oft nöthig wird. Also die Anwendung der weiten Lage. S. Phil. Em. Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, Th. II. (2. Aufl.) Cap. 32, § 10.

Getragene Zunge, eine Schlagmanier bei den Pauken. S. Pauke.

Gewandhausconcert zu Leipzig. Altes berühmtes Concertinstitut, welches im Gewandhause an Donnerstagabenden während des Winters 20 Abonnements- und 2 Extraconcerte giebt, in denen vorzugsweise die grossen Instrumentalmeisterwerke von einem ausgezeichneten Orchester aufgeführt, ausserdem Solospiel und Sologesang gepflegt werden (während der Chorgesang allerdings ziemlich unberücksichtigt bleibt). Nebendem finden noch 8 Abendunterhaltungen für Kammermusik statt. — Das erste Abonnementsconcert wurde gehalten am 11. März 1743 unter Leitung des nachmaligen Cantors Doles, im Saale zu den drei Schwanen am Brühl; nach überstandenen Bedrängnissen des siebenjährigen Krieges erneuerte man diese Musikaufführungen unter J. A. Hiller's Leitung, der sie später für eigene Rechnung unter dem Namen Liebhaberconcerte im Saale des Königshauses am Markte fortsetzte. In den Jahren 1779 und 80 wurden die unbenutzten Räume des ehemaligen Zeughauses (Gewandhauses) zu einem Ball- und Concertsaal umgeschaffen und am 29. Sept. 1781 fand das erste Concert in diesem neuen Locale statt. Es constituirte sich ein Directorium von 12 Personen, welchem die geschäftliche Leitung obliegt, und Local wie Verwaltungsform sind bis auf heutigen Tag dieselben geblieben. Hiller wurde vom Directorium zum Musikdirector erwählt, auf ihn folgte 1785—1817 der nachmalige Cantor an der Thomasschule Schicht, doch wurde ihm um 1810 Christian Schulz zur Seite gesetzt; dieser hatte die Leitung bis zu seinem Tode 1827, worauf das Amt von August Pohlenz, Organisten an der Thomaskirche, bis 1835 versehen wurde. Von da an hatte das Gewandhaus unter Felix Mendelssohn Bartholdy bis 1843 goldene Tage, die auch später noch unter Julius Rietz sich fortsetzten, nachdem Ferd. Hiller und N. W. Gade jeder ein Jahr (1844, 45) dirigirt hatten. Rietz stand dem Concerte (mit einzelnen Unterbrechungen) bis 1860 vor. Concertmeister waren: Häser von 1781—96; Villaret aus Berlin —1797; Campagnoli —1817; Matthäi, den die Direction zur Ausbildung nach Paris gesendet hatte, —1835; von da an bis auf die Gegenwart Ferd. David.

Gezwungen nennt man, was dem Natürlichen entgegengesetzt, in Anlage und Entwickelung nicht die aus dem Wesen und der Art des Stoffes mit Nothwendigkeit sich ergebende Gestaltung gewinnt, sondern im Ganzen oder Einzelnen zu seiner Grundidee in Widerspruch tritt, daher der einheitlichen Abrundung und des Flusses, welche einem

jeden natürlich organisch sich Bildenden eigenthümlich sind, ermangelt. Dieser Fehler kann gleich in der Anlage sich einstellen, wie gar leicht geschieht, wenn der Künstler seinen Stoff noch nicht hinlänglich durchdrungen und sich identificirt hat, ausserdem nicht im Zustande wirklicher Begeisterung und genügend angeregter Erfindungskraft sich befindet, um den ganzen Hergang wie aus einem Gusse zu geben, sondern von einem Momente zum anderen mühsam sich fortarbeitet, daher, weil ihm die Freiheit im Schaffen mangelt, Erzwungenes an die Stelle des natürlich und zwanglos wie von selbst aus dem Gegenstande sich Gebärenden setzt. Auch der Ausdruck für etwas an sich richtig Gedachtes und Empfundenes kann gezwungen erscheinen, wenn seine Mittel nicht der Sache angemessen gewählt sind, der Inhalt in eine Form gedrängt ist, die ihm nicht entspricht, daher dann Ursache und Wirkung nicht in Eins zusammenfliessen sondern, indem sie einander aufzuheben suchen, sich und dem Hörer Zwang anthuen. Der Künstler soll daher nicht ans Werk gehen bevor nicht seine Empfindungen und Vorstellungen von dem zu gestaltenden Gegenstande so klar und abgerundet sind, dass alle Theile, als Momente organischen Werdens, in völliger Freiheit zu einem einheitlichen Ganzen sich fügen.

Giardinieri, Gärtnerlieder.

Giesskannenknorpel, ein Glied des Stimmorganes, s. daselbst.

Giesslade, das Gestell in welchem der Orgelbauer die Platten zum metallenen Pfeifenwerke giesst. Nachdem der flache Guss derselben fertig, werden sie gehobelt, in cylindrische Form gebracht und gelöthet.

Giga (ital.), Gique (franz.), ein älterer Tanz und in Suiten und Partiten häufig zu findendes Tonstück im Character dieses Tanzes. Mattheson (Kern melod. Wissensch., Hamburg 1737) führt vier Arten von Giquen an, die englischen, spanischen, canarischen und welschen. Die gewöhnlichen oder englischen Giquen »haben zu ihrem eigentlichen Affect einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn der bald vergehet«. Die spanischen Giquen, Loures genannt, sind langsamer und zeigen »ein stolzes, aufgeblasenes Wesen, deswegen sie bei den Spaniern sehr beliebt sind«. Die canarischen »müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, aber dabei ein wenig einfältig sein«; die welschen Giquen endlich dienten nicht zum Tanzen sondern nur zum Geigen, wovon denn auch ihr Name (Giga, Geige) herkommen mag, und »neigen sich gleichsam zu der äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestüme Art, etwa wie der Strom-Pfeil eines Baches«. Von dieser Art sind die meisten in Clavier-Suiten vorkommenden Giquen. — Im allgemeinen haben diese Arten Tonstücke einen muntern und lebhaften Character, und müssen mehr oder weniger schnell, mitunter aber auch sehr schnell vorgetragen werden, bei Händel'schen Giquen (in den Claviersuiten) findet sich mehrfach die Bezeichnung *Presto*. Sie stehen meistentheils in gerader Taktart, aber mit ungerader (dreitheiliger) Gliedtheilung, also z. B. im $^{12}/_{8}$ oder im $^{4}/_{4}$ mit Triolen; die fast durchgängig musterhaft schönen Giquen Händel's sind grösstentheils im $^{12}/_{8}$ (Ausg. der deutschen Händelges. Bd. II. Samml. I. Suite 1, 4, 6, 7; Samml. II. Suite 3, 8 u. a. m.) gesetzt, auch finden sich bei ihm Beispiele von $^{12}/_{16}$ und $^{24}/_{16}$ (Samml. II. Nr. 4 und 5), bei S. Bach von $^{4}/_{4}$ und $^{4}/_{2}$ Takt (Bachausg. Bd. III. S. 98, 133). Beispiele im $^{6}/_{8}$ Takt sind ziemlich häufig, im einfach oder zusammengesetzt dreitheiligen seltener (im $^{3}/_{8}$, vergl. Händel a. a. O. Bd. II. Samml. II. Nr. 7; im $^{9}/_{16}$, Bach, Bachausg. III). Ist die Melodie zum Tanzen bestimmt, so besteht sie aus zwei Repetitionen von je acht Takten, und pflegt keine geschwinderen Noten als Achtel zu enthalten. In grösseren Tonstücken, als Satz im Character der Giga, ist ihr Umfang, wie auch der aller übrigen Tanzarten in dieser Verwendung, nicht allein an keine bestimmte Taktzahl gebunden, sondern auch das Metrum gestattet Abweichungen, indem zuweilen das zweite Achtel des Taktes in zwei, oder die zwei ersten Achtel in vier Sechszehntheile (*a*, *b*) zertheilt erscheinen; in der Loure[1]) pflegt das erste Achtel punktirt zu sein (*c*) und ebenso auch in den canarischen Giguen, nur dass letztere kurz sind, im $^{3}/_{8}$ Takt stehen und sehr geschwind vorgetragen werden.

1) Welche auch noch als ein Tanz von ernstem langsamem Wesen im Dreivierteltakt vorkommt, s. daselbst.



Bei Händel jedoch, dessen Giquen man, wie gesagt, als mustergiltig ansehen kann, findet sich die Theilung der ersten Achtel in Sechszehntheile nicht vor, sondern es herrscht fast durchgängig eine in gleichen Noten (meist Achteln oder Sechszehntheilen) fortlaufende Bewegung, verhältnissmässig nur selten kommen andere Metren vor. Bei manchen von Bach's Giquen findet sich diese metrische Gleichförmigkeit ebenfalls, andere hingegen sind mannigfaltiger rhythmisirt. Die Abtheilung des ganzen Satzes in zwei Repetitionen ist auch in den Giquen der Suiten meistentheils beibehalten, doch finden sich auch Ausnahmen, in denen der Satz ohne Wiederholungszeichen in einem Zuge fortlaufend geschrieben ist (Händel's Werke a. a. O. Samml. II. 6). — Wie die Benennungen der meisten Tanzmelodien diente auch der Ausdruck *a tempo di Giga* als Vortrags- und Tempobezeichnung für andere Sätze, die keine wirklichen Giguen sondern nur im Character derselben geschriebene Gesänge, fugirte Tonstücke u. dergl. sind.

Gigue, *Gique*, ein Instrument der Menestrels im 12. und 13. Jahrh., über dessen Beschaffenheit man nichts Bestimmtes weiss. Im 12. Jahrh. scheint das Wort erst an Stelle des deutschen Ausdruckes Fiedel, auf die Geige übertragen, vordem aber ein cither- oder lautenartiges Instrument gewesen zu sein. Einige halten es sogar für eine Flötenart.

Gingras, eine kleine etwa nur eine Spanne lange Pfeife der Phönicier oder Syrier, welche bei Trauermusiken gebraucht wurde (Marpurg, krit. Einl. S. 217); wahrscheinlich einerlei mit einem von den Griechen *Ginglarus* (oder richtiger *Giglarus*) genannten Instrumente der Aegypter. *Gingrina* wurde auch die Schalmey genannt, »von dem Kaken, so sie von sich giebt, gleich einer Gans, deren *proprium* ist *gingrire*«.

Giocoso, Vortragsbez., scherzhaft, tändelnd.

Giraffe. Ein nach Art des Clavicytherium aufrechtstehender Flügel; noch im ersten Viertel dieses Jahrhunderts gebräuchlich gewesen.

Gis, Silbenname des als chromatische Halbtonserhöhung von *G* erscheinenden und die neunte Saite der durch Kreuze dargestellten diatonisch-chromatischen Scala ausmachenden Tones, welcher zu *E* im Verhältniss der grossen Terz, zu *C*♯ im Verhältniss der reinen Quint etc. steht. Zum Grundtone *C* verhält er sich als übermässige Quint eigentlich wie 25 : 16, auf gleichschwebend temperirten Instrumenten aber muss er, da er auch zugleich als kleine Sext von *C* und kleine Terz von *F*, also als *A*♭ zu dienen hat, gleich allen anderen Tönen eine gewisse, im Artikel Temperatur näher erklärte, Modification seiner Stimmung erleiden. Als Grundton einer als Haupttonart eines Tonstückes auftretenden Durtonart, G♯dur, wird er der vielen Vorzeichnungen (acht Kreuze) wegen, welche seine Scala erfordert um als diatonische Durscala zu erscheinen, nicht verwendet; seine Durtonart tritt nur im Laufe der Modulation als Nebentonart auf. Seine Mollscala jedoch ist gebräuchlich; s. Gis moll.

Gis dur, die auf dem Tone *G*♯ als Grundton errichtete, ihrer vielen Vorzeichnungen wegen aber nicht gebräuchliche Durtonart (s. Gis), deren Scala *G*♯ *A*♯ *H*♯ *C*♯ *D*♯ *E*♯ *F*× heisst; im von *C* aufsteigenden Quintencirkel die neunte Tonart.

Gis moll, die auf dem Tone *G*♯ als Grundton errichtete Molltonart. Damit ihre Stufenfolge die natürliche Beschaffenheit der weichen Tonleiter erhalte, müssen die Töne *f*, *c*, *d* und *a* um einen halben Ton erhöht, in *f*♯, *c*♯, *d*♯ und *a*♯ verwandelt werden, und die Tonart Gis moll erscheint, als Mollparallele von H dur, mit fünf Kreuzen am Schlüssel. Ausserdem wird die siebente Tonstufe *f*♯, wenn sie als Leitton zu dienen hat, folglich grosse Septime sein muss, durch ein Doppelkreuz um einen zweiten halben Ton erhöht, in *fisis* verwandelt.

Gittith, ein in den Ueberschriften verschiedener Psalmen vorkommendes Wort, welches nach älteren Meinungen ein zur Begleitung derselben dienendes Instrument bezeichnet. Gegenwärtig jedoch nimmt man mit mehr Wahrscheinlichkeit an, dass es der Name eines alten allgemein bekannten Liedes sei, nach dessen populärer Melodie der Psalm gesungen werden sollte.

Giustiniani, sind »sonderliche Buhlenliedlein in der Stadt Bergamo« (Demantius, *Isagoge* 1656, Appendix); »meistlich mit drei Stimmen«, wie Prätorius *Syntagma* III. 18 angiebt.

Glass-Chord, ein Claviaturinstrument, nicht mit Glassaiten bezogen (wie Koch sagt), sondern ähnlich dem älteren Carillon, mit Glöckchen, die aber von Glas waren und durch kleine mit Tuch überzogene, mittels der Claviatur in Bewegung gesetzte Hämmer angeschlagen wurden, versehen. Es wurde von einem Deutschen mit Namen Beyer etwa 1785 zu Paris erfunden, den Namen Glass-Chord legte Franklin ihm bei. Gerber giebt an, dass es im November 1785 zu Paris fünfzehn Tage lang vom Claviermeister Schack öffentlich gespielt worden sei; dann aber scheint es verschwunden zu sein und man findet keine weiteren Nachrichten darüber.

Glasspiel, ein vom Zerbster Kammermusikus C. L. Weissfloss im Jahre 1731 erfundenes und verfertigtes Clavier mit Gläsern, von drei Octaven Umfang. S. Gerber, Lexikon 1790.

Glasstabharmonika. Dieses sehr simple Instrument besteht aus einem etwa 1½ Fuss langen und 2 bis 3 Zoll hohen, nach dem rechten Ende hin schmäler zulaufenden Kasten. Die Decke desselben ist durch die ganze Länge in der Mitte um etwa ⅓ seiner Breite offen; unter dieser Oeffnung sind zwei Schnüre, welche nach dem schmäleren Ende des Kastens ebenfalls einander sich nähern, ausgespannt, und auf diesen liegen schmale Streifen von ordinairem Glase. Die Schnüre begrenzen die klingenden Theile der letzteren, müssen daher für die tiefen Töne weiter auseinanderliegen als für die hohen. Intonirt werden die Glasstücke durch kleine an einem Ende mit Kork bekleidete Hämmerchen, zuweilen auch vermittelst eines Hammerwerkes mit Claviatur. Der Umfang beträgt zwei Octaven diatonischer Tonfolge.

Gleicher Contrapunkt (*C. aequalis*), der Contrapunkt in Noten von gleichem Werthe mit denen des *Cantus firmus*.

Gleichschwebend, Gleichschwebende Temperatur. Die Theilung der Octav in zwölf einander völlig gleich grosse Halbtöne von je 83,33 Stufenweite, die Octav zu 1000 angenommen. S. Temperatur.

Glied- und Gliedtheilaccent, s. Accent I A 2.

Glissicato, Glissando, Vortragsbez., gleitend, sanft hinfliessend, mit Vermeidung aller starken Accente. Auf Geigeninstrumenten kann das *Glissicato* (sowie das *Flautando*) durch grössere Entfernung des Bogens vom Stege sehr gut herausgebracht werden, weil dadurch der Klang weicher und schmelzender wird. In Salon- und Virtuosenstücken für Clavier kommt der Ausdruck auch zuweilen vor und zeigt an, dass eine sehr schnelle auf den Untertasten auf- oder abwärts laufende Tonleiter nicht mit gewöhnlichem Fingersatze, sondern mit einem schnell über die Tasten streichenden oder reissenden Finger ausgeführt werden soll. Man wendet diese Spielart oder vielmehr Spielerei auch auf die chromatische Tonleiter an; der Mittelfinger der einen Hand streicht *glissando* über die Untertasten, während die Finger der anderen Hand die Obertasten schnell und geschickt hineinspielen. Ein nicht ganz leicht auszuführendes, dafür aber um so werthloseres Kunststückchen.

Glocke, das bekannte in der christlichen Kirche beim Gottesdienste zur Zusammenberufung der Gemeinde dienende Instrument, im 6. Jahrh. in Benedictinerklöstern des Abendlandes in Gebrauch gekommen; die Erfindung wird dem Bischof Paulinus zu Nola in Campanien (daher *campana*, campanische Erfindung) zugeschrieben[1]). Die orientalische Kirche erhielt die Glocken erst in der zweiten Hälfte des 9. Jahrh. durch Venetianer, ihre Anwendung in der griechischen Kirche steigerte sich bis zum Luxus. Die Metallmischung woraus Glocken gegossen werden, das sogenannte Glockengut, besteht aus Kupfer und Zinn; eine aus 78 Theilen Kupfer und 22 Theilen Zinn zusammengesetzte Glocke von etwa 31 par. Zoll unterem Durchmesser und 7,17 Centner Gewicht giebt nahezu den Ton c_2. Die Schwingungszahlen zweier Glocken von geometrisch ähnlicher Form und gleicher Substanz verhalten sich umgekehrt wie die Cubikwurzeln aus ihren Gewichten; Weite, Höhe und Dicke einer Glocke, welche die höhere Octav

1) Kleinere Schellen waren schon im Alterthume bekannt, bei den Juden auch kupferne Kugeln und Kesseln zum Signalgeben beim Tempeldienste. In den ersten Jahrhunderten christlicher Zeit geschah, wie auch bei den Juden, die Zusammenberufung der Gemeinde zum Gottesdienste durch Trompetensignale und Ausrufer.

einer anderen geben soll, müssen halb so gross sein, während ihr Gewicht nur ein Achtel betragen dürfte. Doch gelten diese und noch andere Gesetze nur für Glocken von gleichem Material und durchaus ähnlicher geometrischer Form; werden diese verlassen, so treten auch andere Gesetze in Kraft. Das Gewicht des schmiedeeisernen Klöppels steht in genauer Beziehung zu dem der Glocke selbst; es beträgt den vierzigsten Theil mit einem Zusatz von 2,5 Kilogrammen (1 Kilogr. = 2 Pfund). Es ist wesentlich, die Tonhöhe der Glocken gleich beim Gusse richtig zu treffen, nachträgliche Aenderung der Stimmung schadet fast immer dem schönen und reinen Klange und ist beschwerlich auszuführen. Man verfährt hierbei für gewöhnlich nur nach empirischen Regeln, die seit mehr als tausend Jahren von einem Meister auf den anderen durch Tradition sich fortpflanzen. Aehnlich einer kreisförmigen Platte theilt sich die tönende Glocke durch Knotenlinien, welche vom Mittelpunkte der Haube radienförmig nach dem unteren Rande des Schlagringes laufen, in einzelne schwingende Felder; ihre Tonhöhe hängt wesentlich von der Dicke und Weite des Schlagringes ab, die Haube klingt in harmonischen Obertönen mit, doch nicht ohne Einfluss auf den Grundton zu haben. Macht man die Glockenwand in der Nähe der Haube dünner, oder vermindert die Dicke und mithin die Steifigkeit des Schlagringes, so wird der Ton tiefer. Dreht man aber die ganze Wand der Glocke bis zum untersten Rande auf einerlei Dicke ab, so erhöht sich der Ton, wenn man die Glocke oder den Klöppel verkürzt, so dass ein Ring von geringerem Durchmesser als eigentliche Schallquelle dient. Vergl. Zamminer, die Musik etc., Giessen 1855, S. 184 ff. Ausführlicheres in Launay, der vollkommene Glockengiesser, aus dem Franz., Quedlinburg 1834; Montanus, histor. Nachrichten von den Glocken, Chemnitz 1726; Chladni, Entdeckungen über die Theorie des Klanges, Leipzig 1787 (S. 24); Akustik, Leipzig 1802.

Glöckchen, Glockenschlag. Streicht man auf einer Violine oder Viola den Ton einer leeren Saite auf der nächst tieferen völlig rein an und berührt die leere Saite selbst schnell aber sanft mit dem Finger (ohne sie anzustreichen), so giebt sie, wenn die Decke des Instrumentes gut gearbeitet ist, einen Ton der dem einer kleinen Glocke ähnlich ist. Diesen Ton nennt man das Glöckchen oder den Glockenschlag, und betrachtet ihn, wenn ihn das Instrument auf allen Saiten angiebt, als ein Zeichen durchgehend gleicher Reizbarkeit seiner Decke und der Gleichmässigkeit seines Klanges.

Glockencymbel, ein sehr altes Instrument, bereits bei den Hebräern unter dem Namen Metschiloth gebräuchlich, aus einer gewissen Anzahl verschieden gestimmter Glocken bestehend, die an einem Gestelle neben einander angehängt waren und mittels metallener Klöppel angeschlagen wurden. Abbild. s. bei Printz, Histor. Beschr. der edeln Sing- und Klingkunst, 1690, Pl. II. Nähere Nachrichten darüber scheinen zu fehlen. Aehnliche Instrumente sind das King und Fanghiang der Chinesen und Javanesen; jenes statt der Glocken 16 Steinplatten, dieses ebensoviel Holzstücke enthaltend, die, abgestimmt und aneinandergereiht, mit kleinen Hämmern geschlagen werden.

Glockenspiel. Eine gewisse Anzahl Glocken von verschiedener Grösse, die, nach der diatonischen oder diatonisch-chromatischen Scala abgestimmt und geordnet, durch ein Hammerwerk zum Klingen gebracht werden. Man hat Glockenspiele von sehr verschiedener Grösse und Umfang, 1) die grössten auf Thürmen von Kirchen und anderen öffentlichen Gebäuden, namentlich in den Niederlanden (woselbst über 300 grosse Glockenspiele sich finden sollen), in Holland (Amsterdam allein besitzt deren acht grosse und viele kleinere), auch in den alten Städten Norddeutschlands. Gegen Ende des 15. Jahrh. wurde zuerst ein grösseres Glockenspiel am Kirchthurm zu Aalst in Flandern angebracht. Der Umfang von drei Octaven ist wohl der gewöhnlichste, doch kommen auch noch umfänglichere vor. Gespielt werden die meisten dieser grossen Glockenspiele mittels einer durch Gewichte getriebenen, in das Hammerwerk eingreifenden Stiftwalze, so dass die Melodie nach einem gewissen Zeitraum immer wieder von selbst intonirt. Manche sind auch mit einer Claviatur mit sehr weiten und grossen Tasten nach Art der alten Orgeln verbunden, auch wohl mit Pedal versehen. Eine Abbild. s. Bonanni, *gab. arm.* Tafel 106 (*Organo di Campane*). — 2) In kleinerem Maassstabe in den Orgeln als ein besonderes Register, gemeinhin nur die drei oberen Octaven des Clavieres enthaltend. — 3) Als ein Clavierinstrument für sich, Carillon genannt und ehedem ziemlich verbreitet, ebenfalls gewöhnlich nur dieselben drei Octaven umfassend. Angewendet

findet man Carillons (in *F*) z. B. in Händel's Saul, Scene 3 des 1. Actes. Man soll übrigens schon im 13. Jahrh. kleine Glöckchen zum Gesange in der Kirche geschlagen haben, woraus die Carillons entstanden sind. — 4) In Stubenuhren, stets mittels einer Stiftwalze gespielt. — 5) In Militairmusiken, als eine Reihe von Stahlglocken (oder auch Stahlplatten), die mit einem Hämmerchen aus freier Hand geschlagen werden. — 6) Auch das aus einer Reihe mittels hineingegossenen Wassers abgestimmter Trinkgläser bestehende Verrillon (s. daselbst) gehört zu den Glockenspielen. — Alle Arten von Glockenspielen haben aber den Fehler, dass, da ihnen die Dämpfung mangelt, auch nur einigermassen schnelle Tonfolgen durch den Nachklang undeutlich werden und ineinanderschwimmen; das Tonstück muss also, wenn eine einigermassen gute Wirkung herauskommen soll, nach dieser Unvollkommenheit sich richten und darf, namentlich wenn es mehrstimmig ist, nur mässig bewegt sein. Figuren die in demselben Akkorde liegen, können schneller ausgeführt werden. — Die erste Idee zu Glockenspielen soll von einem englischen Abt, Namens Aelredus Sanctus herstammen. — Eine Abbildung eines grossen Glockenspieles s. auch bei Kircher, Musurgie, Buch 9, S. 336. Mattheson gedenkt im Capellm. S. 22, Anm. † eines von Krieger neuerfundenen Glockenclavieres.

Glöckleinton, ein veraltetes Flötenregister der Orgel, gewöhnlich von 2 Fuss und weiter Mensur. Der Name bezeichnet seinen Klangcharacter.

Gloria, *a*) im Kirchengesange, s. Doxologia; — *b*) an der Orgel, der an älteren Werken mit musicirenden Engeln, einem König David etc. gewöhnlich reich ausgeschmückte mittlere Theil des Prospectes.

Glottis, *a*) die Stimmritze, s. Stimmorgan; davon *b*) bei den Griechen auch Benennung des Rohres womit die Blasinstrumente, wie bei uns Fagott oder Oboe, intonirt wurden.

G moll, die Versetzung der Molltonart auf den Ton *G* als Grundton, wobei, zur Herstellung des der Molltonart eigenen Verhältnisses der ganzen und halben Töne, die Stufen *h* und *e* durch ein ♭ um einen halben Ton erniedrigt, in *b* und *e*♭ verwandelt werden müssen. Die Tonart Gmoll wird daher, als Parallele von B dur, mit 2 Been am Schlüssel notirt, ihre Scala heisst *G A B C D E*♭ *F*(♯) *G*. Hat die 7. Tonstufe als Leitton (grosse Septime) zu dienen, so muss sie durch ein ♯ erhöht, aus *F* in *F*♯ verwandelt werden.

Gnaccare, die Castagnetten.

God save the King, der englische Nationalhymnus, gedichtet und componirt von Henry Carey, wie aus Fr. Chrysander's neuester Forschung über diesen Gesang mit Sicherheit hervorgeht. Vergl. dessen ausgezeichnete Abhandl. darüber, Jahrb. f. mus. Wissensch. I. 287 ff.

Gonfalone, s. Compagnia del Gonfalone.

Gong, ein beckenförmiges aus Glockenmetall gearbeitetes Schlaginstrument der Indier und Japanesen, von durchdringendem gellendem Klange. Mit einem hölzernen Klöppel intonirt, dient es beim Gesange und Tanze zur Markirung des Rhythmus, ausserdem auch als Signalinstrument auf Schiffen und am Lande.

Gradatio, *Climax* (Steigerung). *a*) In der Rede, die Verstärkung des Ausdruckes durch Fortschreitung zu immer nachdrücklicheren Bezeichnungen, Bildern, Figuren u. dergl. *b*) In der Musik, die mehrmals aufeinanderfolgende aber immer um eine Tonstufe höher versetzte Wiederholung eines Melodietheiles oder einer Akkordfolge. S. auch Steigerung.

Grado, *gradus*, Stufe, von einer Linie zum nächsten Spatium und umgekehrt. *Di grado ascendente*, stufenweis aufsteigend, *c d e f*; *di grado descendente*, stufenweis absteigend, *f e d c*.

Graduale, ein schon in den ersten Zeiten der Kirche auf die Lesung der Bücher des alten Testamentes und der Propheten sowie der Apostelgeschichte und Episteln folgendes Responsorium, in älterer Zeit über Psalmenverse, später auch über andere der Schrift oder den Kirchenvätern entnommene Texte, die stets in Beziehung zum vorangegangenen Lesevortrage stehen müssen. Zu welcher Zeit das Graduale aufgekommen ist, scheint nicht bekannt zu sein, vor Gregor d. Gr. ist es bereits im Gebrauch gewesen. Den Namen hat es von der Art seiner Ausführung bekommen, wörtlich übersetzt heisst

es Stufen- oder Staffelgesang[1]; zwei an den Altarstufen oder an den Stufen des Lesepultes stehende Sänger intonirten den Gesang, der darauf vom ganzen Chore fortgesetzt wurde. Die Melodien sind bei grosser Einfachheit ernst und feierlich, mit häufig wiederholten Neumen auf Textworten, die einen besonderen Nachdruck erhalten sollen. Dem Graduale folgt an festlichen Tagen unmittelbar das Alleluja. Eine ähnliche Art Stufengesang haben bereits die Juden im Tempel gehabt; es sollen Lobgesänge gewesen sein, die am ersten Ostertage auf den 15 Stufen, welche aus dem Atrium der Männer in das der Weiber führten, gesungen wurden, wie man unter *Cantica graduum* bei Walther erwähnt findet.

Gradus, bei den älteren Theoretikern die Maasse der vier grösseren Notengattungen *Maxima*, *Longa*, *Brevis* und *Semibrevis*. S. Mensuralnotenschrift I B.

Grammatik der Tonsetzkunst. Der erste Haupttheil der gesammten Lehre von der Composition, welcher die in der Natur der Kunst begründeten und durch die Meisterwerke bewährten Regeln für richtige und kunstgemässe Verbindung der Töne und Akkorde umfasst. Er zerfällt in drei Hauptabschnitte, deren erster zwei Unterabtheilungen, und ausserdem jeder mehrere Capitel hat. Ferner rechnet man noch zwei Hülfswissenschaften, wennauch nicht zur Grammatik so doch zu den Elementen der Tonlehre; sie mögen daher ebenfalls hier aufgeführt werden.

I. *a*) Töne und Tonverhältnisse. 1) Die Ordnung der Töne zum Tonsystem. 2) Die Klanggeschlechter (diatonisch, chromatisch, enharmonisch). 3) Die Tongeschlechter Dur und Moll, Tonarten und Tonleitern (Transpositionen). 4) Die Intervalle. 5) Das Wesen der Intervalle als Consonanzen und Dissonanzen. — *b*) Die Semeiographie oder musikalische Zeichenlehre; gehört allerdings nicht eigentlich zur Grammatik, sondern zu den allgemein musikalischen Elementen; noch weniger aber ist sie Hülfswissenschaft der Musik (wofür Forkel, Einleitung zur Allgemeinen Geschichte S. 36 sie ausgiebt), sondern doch eine der Musik specifisch eigene Lehre. Darum möge sie hier immerhin mit eingereiht werden. Sie erklärt: 1) Das System der Linien und Zwischenräume, auf und in welche die Tonzeichen gesetzt werden. 2) Die Schlüssel nebst den Veranlassungen ihrer Verschiedenheiten. 3) Die Noten als Tonzeichen, ihre Stellung auf dem Liniensystem, in Verbindung mit den Schlüsseln, als Bezeichnung der Tonhöhen; ihre Formen als Ausdruck ihres absoluten Zeitwerthes. 4) Die Pausen (Schweigezeichen). 5) Die Versetzungszeichen, als Erhöhungs- Erniedrigungs- und Wiederherstellungszeichen. 6) Die Stricharten (*legato*, *staccato* etc.) und deren Zeichen, als Bindebogen, Punkte etc. Ausserdem was sonst noch erforderlich zur vollständigen Notirung eines Tongedankens, wozu denn auch die Kenntniss von sämmtlichen Tempo- und Vortragsbezeichnungen, sowie mancher einzelnen Zeichen von innerer oder äusserer Bedeutung (Fermate, Wiederholungszeichen) gehört. 7) Die musikalische Orthographie, welche jedoch eigentlich schon in den anderen Abschnitten und Capiteln mit inbegriffen ist und aus richtiger Befolgung aller für die einzelnen Gegenstände geltenden Regeln von selbst sich ergiebt.

II. Die Verbindung gleichzeitiger Töne. *a*) Die Lehre von der Harmonie, als der Verbindung von Tönen zu Akkorden und der Verbindung von Akkorden zu Harmoniefolgen; *b*) vom Contrapunkt, als der Verbindung gleichzeitiger Melodien. Harmonie und Contrapunkt fallen in vielen Punkten zusammen, sofern dem Contrapunkt stets richtige Akkordfolgen unterliegen müssen, und eine Harmoniefolge wiederum in ihren einzelnen Stimmen keineswegs jeder Melodie (im weiteren Sinne) ermangeln darf. Der Unterschied zwischen Harmonie und Contrapunkt ist der, dass dort das akkordliche Interesse des Zusammenklangs, hier das melodische der Stimmenbewegung vorwaltet. Dieser zweite Hauptabschnitt, in den wir Harmonie und Contrapunkt zusammenziehen, erklärt: 1) Die Bildung des consonirenden Hauptstammakkordes, des harmonischen Dreiklanges und seiner beiden Gattungen Dur und Moll; die dissonirenden Arten des Dreiklanges; die Umkehrungen der Dreiklänge. 2) Die Bildung des dissonirenden Hauptstammakkordes, des Septimenakkordes, mit seinen Arten (dem Dominant- und den Nebenseptimenakkorden) und Umkehrungen. 3) Die Verbindung von Akkorden zu Harmoniefolgen nach dem allgemeinen Gesetze richtiger Stimmführung, das ist, der richtigen Fort-

1) Aureliani *Reomensis Musica*, Gerbert, *Script.* I. 60.

schreitung der Stimmen durch die Intervalle der zu verbindenden Akkorde; die richtige Fortbewegung der Consonanzen; die Vorbereitung, Bindung und Auflösung der Dissonanzen. 4) Die Tonschlüsse (Cadenzen). 5) Die Modulation und Ausweichung. 6) Die Harmonisirung eines gegebenen *Cantus firmus*. 7) Die Mittel fernerer Ausbildung der melodischen Stimmenbewegung innerhalb einer Akkordfolge durch Nebennoten, als: nachschlagende harmonische Noten; Vorhalte; durchgehende und Wechselnoten. 8) Die Verwendung aller bis dahin erreichten Mittel des Tonsatzes im einfachen und doppelten Contrapunkte für zwei, drei und mehr Stimmen.

III. Die Lehre vom Takt und Rhythmus. Wie aber Harmonie ohne alle und jede Melodie (melodische Fortschreitung) in ihren Stimmen, ebensowenig als Melodie ohne irgend welchen harmonischen Grundgehalt (auch wenn dieser nicht wirklich als mehrstimmige Harmonie ausgedrückt, sondern nur in den Tonschritten erkennbar ist) gedacht werden kann, so sind auch beide, sobald sie in kunstgemässe Form eingehen sollen, vom Metrum (Accentordnung) und Rhythmus nicht trennbar. Die grammatikalischen Regeln der Melodie, der richtigen sangbaren Tonfortschreitung im allgemeinen, giebt der Contrapunkt; die der Harmonie, des reinen und wohlgeordneten Zusammenklanges, enthält die Harmonielehre; die Gestaltung der Melodie und Harmonie in ästhetischer Hinsicht, als Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen, hat, abgesehen davon dass bis jetzt hierfür noch keine festen Regeln gefunden sind, mit der Grammatik nichts zu thun, sondern ihr eigenes Gebiet. Wohl aber das Formale der Tonfortschreitung und Verbindung, soweit es richtige Stellung der Accente, verständliche und anschauliche Gliederung und Gruppirung durch Takt und Rhythmus betrifft. Dieser dritte Hauptheil erklärt demnach: 1) Den Accent und das Accentsystem; die metrischen Füsse und das Metrum. 2) Die einfachen und zusammengesetzten Taktarten. 3) Die rhythmischen Theile der Melodie, als Cäsuren, Abschnitte, Sätze. 4) Die rhythmische Beschaffenheit dieser Theile im Verhältnisse zu einander. 5) Den Periodenbau in Hinsicht auf seine einfachen normalen Grundformen. — Die beiden zu Anfang des Artikels erwähnten Hülfswissenschaften sind: I. Die Akustik oder Lehre vom Schalle; sie erklärt 1) die Entstehung des Schalles überhaupt. 2) Die verschiedenen Gattungen des Schalles als Geräusch, Klang und Ton, sowie die Ursachen derselben. 3) Die Dauer, Ausbreitung und Fortpflanzung des Schalles. 4) Dessen Verstärkung (Resonanz) und Brechung; Wiederhall, Echo. 5) Die Sympathie der Töne. 6) Einige akustische Phänomene. 7) Die Anwendung der physikalischen Gesetze auf den Instrumentenbau. — II. Die Canonik oder Lehre von der Eintheilung und den Verhältnissen der Töne und deren Berechnung; sie umfasst: 1) Die Ausmessung der Tongrössen überhaupt. 2) Ihre Bestimmung zu wirklich musikalisch gebräuchlichen Tönen und Tonverhältnissen. 3) Die Messung der verschiedenen Gattungen von Intervallen. 4) Die Temperatur. — Es fehlt nicht an Tonkünstlern, denen, bei natürlichen Anlagen zur Composition, die Erlernung der Grammatik eine Bürde ist, der sie sich entziehen zu dürfen glauben. Folgen solcher Vernachlässigung tüchtiger Studien der Harmonie und des Contrapunktes pflegen dann nicht nur dilettantenhafte Verstösse gegen die Grundregeln der Setzkunst zu sein, sondern in vielen Fällen auch Mangel an allseitig freier und leichter Handhabung des Tonmaterials, mithin an völlig freiem und vollkommen treffendem und rundem Gedankenausdrucke. Man pflegt dann wohl auf die allerdings richtige Erfahrung sich zu berufen, dass es einem Tonstücke, in welchem diese Regeln aufs Strengste befolgt sind, dennoch gänzlich an ästhetischem Werthe mangeln könne, und dass man hingegen vielen Kunstwerken ihre ästhetische Geltung nicht abzusprechen vermöge, ungeachtet eine oder die andere dieser Regeln in ihnen vernachlässigt sei. Doch lässt sich hieraus nichts weniger als die Folge ziehen, dass grammatische Satzrichtigkeit nur ein Traumbild verjährten Eigensinnes sei. Junge Tonkünstler, namentlich von Talent, die häufig allzu geneigt sind über ihre Anlagen die Nothwendigkeit einer tüchtigen Schule zu vergessen, müssen sich hüten durch solche Scheingründe auf Irrwege sich leiten zu lassen. Allgemein genommen hat es mit den Fehlern wider die Grammatik in der Musik ebendieselbe Bewandniss wie in der Sprache, und wie in den übrigen Künsten mit den Verstössen wider die Regeln und Erfordernisse der Technik, deren Befolgung zum durchaus richtigen und präcisen Gedankenausdruck sowohl als zur rein formalen Vollkommenheit des Kunstwerkes nothwendig ist; Vernachlässigung derselben beeinträchtigt die Schönheiten, welche das Werk dem-

ungeachtet sehr wohl haben kann, stellt seinen ganzen Werth niedriger und stört die ästhetische Gesammtwirkung, indem das gebildete Gefühl des Kenners dadurch beleidigt wird. Einen Dichter der in einer Sprache dichten will, deren Theile richtig zusammenzusetzen er noch nicht im Stande ist, wird man je nach dem Grade seiner Unwissenheit in diesen Elementen zurechtweisen oder auslachen, und hat er sonst Talent, bedauern. Es sind aber keine Gründe vorhanden, die den Tonsetzer berechtigen mit seinen Ausdrucksmitteln weniger regelrecht und pünktlich zu Werke zu gehen, deshalb werden seine Satzfehler kein günstigeres Urtheil erfahren als die grammatikalischen Schulschnitzer des Dichters.

Grammatischer Accent, s. Accent I.

Grand jeu, Orgelterminus der Franzosen, gleichbedeutend mit Volles Werk.

Grasseyement nennen die Franzosen die affectirte und übertriebene Aussprache mancher Consonanten, besonders das Schnurren auf dem R, *Carrrarrra, rrrorrrate*, womit manche Sänger und Schauspieler coquettiren. Im Deutschen haben wir keinen besondern Kunstausdruck dafür.

Graunsche Silben, Damenisation, s. Solmisation 3.

Grave, Vortragsbez., ernst, würdevoll; s. Con gravità.

Gravecymbalum, alte Benennung des Flügels.

Graves claves (*voces, gravia loca*) hiessen in der alten Scala die Töne der damals tiefsten Octav von *A-re* bis *G-sol-re-ut* (von *A-g*). Tinctoris, *Term. Mus. Diff.* Man findet auch die vier tiefsten Töne der Octav *Γ-G*, also von *Γ-ut* bis *C-fa-ut*, *graves*, und die vier höheren dieser Octav, von *D-sol-re* bis *G-sol-re-ut*, *finales* benannt. S. Solmisation Beisp. 4.

Gravissimus locus, das *Γ* (*Gamma*), als tiefster Ton des alten Systems.

Gravis (*accentus*), s. Accentus ecclesiasticus.

Grazioso, Vortragsbez., mit Anmuth, gefällig.

Gregorianische Buchstaben, die zur Benennung der sieben natürlichen Claves dienenden ersten Buchstaben des Alphabets von *A-G*, deren Einführung oder Autorisirung man Gregor d. Gr. zuschreibt. Näheres Notenschrift A.

Gregorianischer Gesang, *Cantus Gregorianus, choralis, firmus, planus, romanus, vetus.* Der alte Choralgesang, welcher im 6. Jahrh. von Papst Gregor d. Gr. (reg. von 591—604) für die römische Kirche eingerichtet und festgestellt wurde und, wenigstens in seiner Gesammtfassung, bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat, wenngleich die einzelnen Melodien im Laufe der Zeit Abänderungen erfahren haben und in verschiedene Singweisen auseinandergegangen sind, so dass eine Herstellung der ursprünglichen Lesart gegenwärtig wohl zu den Unmöglichkeiten gehört. Indem der bereits vom Bischof Ambrosius um 386 zu Mailand eingeführte Kirchengesang (Ambrosianischer Gesang, s. daselbst) durch die, in Folge des Mangels einer unzweideutigen Notation, im wesentlichen mündliche Ueberlieferung verweltlicht, überhaupt ausgeartet und in Verfall gerathen war, und auch an sich den fortgeschrittenen kirchlichen Bedürfnissen nicht mehr entsprochen haben mochte, sah Gregor zu einer Reinigung und Wiederherstellung des Kirchengesanges sich veranlasst. Er sammelte, sichtete, ordnete und verbesserte was von kirchlichen Gesängen früherer Zeit seinen Zwecken Entsprechendes übrig geblieben war, that neue hinzu, richtete die Modulation derselben nach den, angeblich von ihm durch Hinzufügung der plagalischen Nebentöne bis auf acht vermehrten Kirchentönen ein, und verzeichnete sämmtliche Gesänge mittels einer, von ihm wahrscheinlich verbesserten Notation (die Neumenschrift) in einem Antiphonar. Dieses später verloren gegangene Antiphonar, nach ihm das Gregorianische Antiphonar genannt, wurde zu Rom auf dem Altare St. Peters niedergelegt, mit der Bestimmung, für alle Zeiten als feste unabänderliche Norm, als ein Canon des Kirchengesanges der gesammten römischen Kirche zu gelten. Dieser Bestimmung gemäss heissen die Melodien des Gregorianischen Gesanges auch *Cantus firmus* (*canto fermo*), fester Gesang; ferner *Cantus choralis*, weil sie bei Kirchenämtern und im Chore versammelter Geistlichkeit entweder vom Gesammtchore, oder von mehreren Chören unter sich oder mit einzelnen Stimmen abwechselnd gesungen wurden; nach ihrer metrischen Beschaffenheit und einstimmigen Ausführung *Cantus planus*, weil alle Noten gleichen Zeitwerth hatten, ausserdem der Vortrag, wennauch durch den Chor, so doch

stets nur einstimmig war; *Cantus romanus*, weil sie von Rom herstammten, woselbst sie zuerst eingeführt wurden, und von wo aus sie nach und nach über das ganze Abendland sich verbreiteten, worüber allerdings mehrere Jahrhunderte hingingen; *Cantus vetus*, zum Unterschiede vom neueren Mensuralgesange. Wie schon bemerkt, schreiten die Melodien des Gregorianischen Gesanges, ähnlich unserem heutigen Choral, in lauter Noten von gleicher Dauer fort, ohne Unterschied von Länge und Kürze; alles was ihnen von Rhythmus eignet, besteht allein in einer gewissen Gliederung und Anordnung der melodischen Theile. Dass diese Eigenschaft dem Choralgesange einen hohen Grad feierlichen Ernstes verleiht, unterliegt keinem Zweifel, und dies mag Gregor veranlasst haben, den aus dem trochäischen Sprachmetrum entsprungenen Wechsel von Länge und Kürze des Ambrosianischen Gesanges zu beseitigen, um so mehr, da letzterer gerade durch diese metrische Beschaffenheit dem weltlichen Gesange wahrscheinlich näher gekommen war, als die Kirche dulden mochte; wie man denn den inneren Wesensunterschied zwischen dem Ambrosianischen und Gregorianischen Gesange darin erblicken mag, dass jener mehr geistlicher Volksgesang, dieser mehr Priester- und Kunstgesang gewesen ist. Bestimmter über den eigentlichen Kunstcharacter beider Gesangarten zu urtheilen ist gegenwärtig unmöglich, da vom Ambrosianischen Gesange alle Monumente fehlen, die Gregorianischen Melodien aber nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt vorliegen. St. Gallen bewahrte letztere zwar in ihrer Aechtheit, ein daselbst befindliches Antiphonar wird für die durch Roman 790 dorthin gebrachte authentische Abschrift[1]) von Gregor's Antiphonar angesehen; doch ist die Neumenschrift, womit es notirt ist, bisjetzt noch nicht entziffert, wenngleich man in neuester Zeit mit Erklärung derselben mehrfach sich beschäftigt hat (s. Neumen). — Ueber die acht Kirchentöne, nach welchen Gregor die Modulation des Choralgesanges ordnete, ist im Artikel Tonart II einiges gesagt. Die musikalische Vortragsweise der verschiedenen Gattungen kirchlicher Texte, welche theils Dichtung theils Prosa sind, zerfällt, jenachdem sie entweder wirkliche Melodie oder mehr feierliche Recitation als eigentlicher Gesang ist, in zwei Hauptklassen, welche man in theoretischen Werken als *Concentus* und *Accentus* unterschieden findet. Zum *Concentus* gehören die entweder vom Gesammtchor durchaus, oder mit einzelnen Stimmen wechselnd oder von Wechselchören (Antiphonen) abgesungenen wirklichen Melodien; während hingegen der *Accentus* den nach den Satzeinschnitten und Interpunktionen eingerichteten kirchlichen Lesevortrag, den die älteren Lehrer nicht zum eigentlichen Gesange rechnen sondern den *modum legendi choraliter* nennen, in sich begreift. Ueber *Concent* und *Accent*, ferner über die einzelnen Gattungen der dazu gehörenden Gesänge, als Antiphonie, Psalmodie, Responsorien, Collectenton etc. s. die eigenen Artikel. Die Bücher worin die verschiedenen Stücke sowohl des *Concent* als *Accent* notirt zu finden, werden eingetheilt in *Antiphonarium*, *Graduale*, *Psalterium*, *Breviarium* und *Missale*. Auch das *Plenarium*, Messbuch und Graduale in einem Bande enthaltend, gehört dazu.

Grell, ein aus der Malerei in die Musik mit vorzugsweiser Beziehung auf den Klang herübergenommener Ausdruck. Wie dort von grellen Lichtern, Farben und Contrasten der Farbentöne, spricht man hier von grellen Klang- (insbesondere Instrumental-)effecten und Gegensätzen der Klangfarben, und versteht darunter Klangwirkungen, die so übertrieben scharf und schneidend sind, dass sie schon an sich Gehör und Tongefühl verletzen, weit mehr aber noch, wenn sie unvermittelt neben ihre Gegensätze gestellt sind. Man gebraucht den Ausdruck auch wohl für einen Vortrag, dem die sanfteren Mitteltinten fehlen und worin die Contraste von Stärke und Schwäche zu abstechend gemacht und die Accente zu heftig betont werden.

Greshamsches Collegium. Eine zu London im Jahre 1596 von Thomas Gresham gestiftete öffentliche Lehranstalt, an welcher neben sechs Professoren für die gewöhnlichen Universitätswissenschaften, auch ein ordentlicher Professor der Musik (mit jährlich 50 £ Gehalt und freier Wohnung im Collegium) angestellt ist. John Bull, der zu Oxford die musikalische Doctorwürde erhalten hatte, war der erste an diese Anstalt berufene Professor der Musik und trat seine Stelle 1597 an. S. Gerber, Lex.; Mar-

1) Oder für eine aus dem 9. Jahrh. stammende Copie von dieser Abschrift, deren im 9. und 10. Jahrh. viele zu St. Gallen angefertigt wurden. S. Lambillotte, *Antiphon. de St. Gregoire*, 1851. Schubiger, Sängerschule St. Gallens.

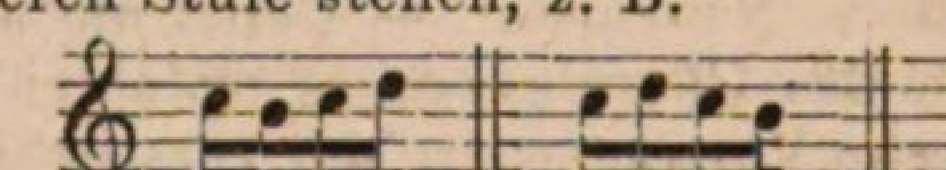
purg, Beitr. IV. 411; Oelrichs, Akadem. Würden i. d. Mus. 1752, S. 29. Das Collegium wie auch die musikalische Professur bestehen gleich denen zu Oxford und Cambridge noch gegenwärtig.

Griffbrett. Die Holzplatte, welche bei denjenigen Saiteninstrumenten, deren Saiten durch die aufgesetzten Finger der linken Hand verkürzt werden, auf den Hals aufgeleimt ist, bei den Geigenarten mit seinem unteren Ende noch über einen Theil des Sangbodens frei hinabreichend. Beim Spiele werden die darüberliegenden Saiten zum Zwecke der Bestimmung ihrer klingenden Theile, mithin der Tonhöhen, mit den Fingern fest auf dasselbe aufgedrückt. An den Saiteninstrumenten mit gewölbtem Stege ist auch das Griffbrett etwas gewölbt, bei den anderen (Guitarre, Mandoline, Zither) flach. Ferner ist es bei einigen Arten (ausser den eben genannten noch bei der Laute, Gambe etc.) durch Bünde getheilt, wodurch das Auffinden und Reingreifen der Töne erleichtert wird, indem der nach dem Corpus zu gelegene Bund den klingenden Theil der Saite abgrenzt, wenn der Finger sie hinter demselben an das Griffbrett drückt. Da hierbei also nicht der Finger selbst den Klangpunkt bestimmt sondern der Bund, ist ein so durchaus genauer Fingeraufsatz wie bei Instrumenten ohne Bünde, nicht erforderlich. S. Bund.

Grobgedackt, Grossgedackt, die grösste gedeckte Flötenstimme im Manual der Orgel, von 16 und 8 Fusston und voller kräftiger Intonation.

Grobstimme, veraltete Benennung des ungestrichenen (kleinen) *c* auf der Trompete. S. daselbst.

Groppo (Knoten), eine mordentartige Setzmanier aus vier geschwinden Noten von gleicher Geltung, von denen die erste und dritte auf derselben, die zweite und vierte auf der nächsthöheren und tieferen Stufe stehen, z. B.



Gros-Fa erklärt Rousseau, *Dict.* für eine Benennung gewisser alter Kirchenstücke in viereckigen, runden und weissen Noten. Näheres darüber weiss ich nicht zu sagen.

Gross, Beiwort, angewendet *a*) hauptsächlich auf eine Intervallengattung zur Bezeichnung ihrer Beschaffenheit. Bekanntlich kommt jedes Intervall, ungeachtet seine Stufenzahl immer dieselbe bleibt (die Terz stets 3, die Sext stets 6 Stufen umfasst), in verschiedenen Grössen vor, indem mit seinen Gliedern chromatische Veränderungen vorgenommen werden können. Wir unterscheiden daher vollkommene (reine), grosse, kleine, verminderte und übermässige Intervalle. Gross nennen wir ein Intervall, welches einen halben Ton grösser ist als ein kleines; durch Erweiterung um einen halben Ton wird es ein übermässiges, gleich dem reinen oder vollkommenen Intervall, von dem es jedoch wiederum dadurch sich unterscheidet, dass es um einen halben Ton verengert (also in ein kleines verwandelt) werden kann, ohne Dissonanz zu werden. Erniedrigt man das obere oder erhöht das untere Glied eines grossen Intervalles, so entsteht ein kleines (CA — $CA^{\flat}$, $C^{\sharp}A$); erhöht man das obere oder erniedrigt das untere, so entsteht ein übermässiges (CA — $CA^{\sharp}$, $C^{\flat}A$). Terzen, Sexten, Secunden (Nonen) und Septimen kommen als grosse Intervalle vor, weil sie auch klein sein können; bei den vollkommenen Consonanzen findet der Unterschied von gross und klein nicht statt. Näheres s. Intervall. — *b*) auf die Töne der achtfüssigen Octav unseres Tonsystems, welche in der Buchstabenschrift mit grossen Buchstaben geschrieben werden: *C D E F G A H c*. Man sagt also das grosse *C*, das grosse *A*, und für diese ganze Octav die grosse Octav. S. Notenschrift A; Tabulatur A. — *c*) In der Orgel zur Unterscheidung gewisser grösserer Gattungen mancher Stimmen von ihren kleineren, z. B. Grossrohrflöt 16 Fuss; Gross Schweizerpfeif 8 Fuss. S. ferner Grosshohlflöte etc.

Gross Bassflöte, eine Gattung der Blockflöte, s. Flûte à bec.

Gross Contrabassgeige, der alte fünfsaitige Contrabass; — Grosse Bassgeige, s. Contrabass (Contraviolon).

Gross Hohlflöte, eine Pedalhohlflöte 8 Fuss in der Orgel; — **Gross Mixtur.** *a*) Der ganze noch nicht durch Register getrennte, daher stets zusammen ansprechende Hintersatz der alten Orgeln, oft aus 30 bis 40 Pfeifen bestehend. S. Principal und Orgel III. *b*) Die grossen, 10- 12- bis 20-fach besetzten Mixturen in den älteren Orgeln; — **Gross Octav**, die Octav 8 Fuss, auch Aequalprincipal oder Kleinprincipal im Verhältniss zum Gross-Principal 16 Fuss; — **Gross Principal**, der Principal 16 Fuss. Eine

Orgel deren Hauptmanual einen solchen Principal hat, heisst Grossprincipalwerk; — **Gross Regal**, ein Regal 8 Fusston; — **Gross Schwiegel**, hat 8 Fuss.

Grosse Cadenz, der Ganzschluss.

Grosse Diesis, s. Diesis.

Grosse Secund, Septime, Terz, Sext, s. Intervall und die einzelnen den genannten Intervallen angehörenden Artikel.

Grosser Basspommer, *Bombardone*, ein veraltetes Holzblasinstrument, s. Pommer.

Grosser Ganzer Ton. Das Verhältniss 9 : 8, in der Durtonleiter nach den Bestimmungen des reinen diatonischen Systems dreimal, als die Secunden *C D*, *F G* und *A H* enthalten. S. Ganzer Ton.

Grosser Halber Ton. Das Verhältniss 16 : 15, der auf zwei Stufen liegende diatonische Halbton, in der Durtonleiter zweimal, als die Secunden *E F* und *H c* enthalten. S. Halber Ton.

Grosses Limma, s. Limma.

Grosses Orchester, das Orchester der modernen grossen Symphonie und Oper, worin neben dem vollständigen Geigenchore (Violine I und II, Viola, Violoncello und Contrabass) alle gewöhnlichen Gattungen der Holzblasinstrumente, desgleichen die Blechinstrumente in mehr Gattungen und zahlreicher besetzt als im kleinen Orchester, verwendet werden. Der Holzbläserchor besteht aus je zwei Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotten (wozu unter Umständen eine Octavflöte, auch wohl ein Contrafagott noch hinzukommt); der Blechinstrumentenchor aus zwei Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen. Ferner gehören zwei Pauken dazu. Das Orchester der Grossen Oper macht von noch mehreren Holzblasinstrumenten (als Englisch Horn, Bassethorn, Bassclarinette) und ebenfalls von noch verschiedenen anderen Gattungen Blech- und Schlaginstrumenten (Banda) Gebrauch.

Grundakkord. Diejenige Lage der Akkorde, in welcher der Grundton zugleich Basston ist, während er in den Umkehrungen seinen eigentlich ihm zukommenden Platz als tiefster Ton an ein anderes Intervall des Akkordes abtritt. Man gebraucht hin und wieder für Grundakkord auch den im wesentlichen gleichbedeutenden Ausdruck Stammakkord; gleichbedeutend, sofern nur bei Stammakkorden (Dreiklang und Septimenakkord) der Unterschied von Grund- und Umkehrungsakkord (oder Stamm- und abstammendem Akkorde) stattfindet. Doch pflegt man den Ausdruck Stammakkord mehr in Bezug auf die Umkehrungsfähigkeit der betreffenden Akkorde, den Ausdruck Grundakkord hingegen mehr in Hinsicht auf die Lage des Grundtones im Basse anzuwenden.

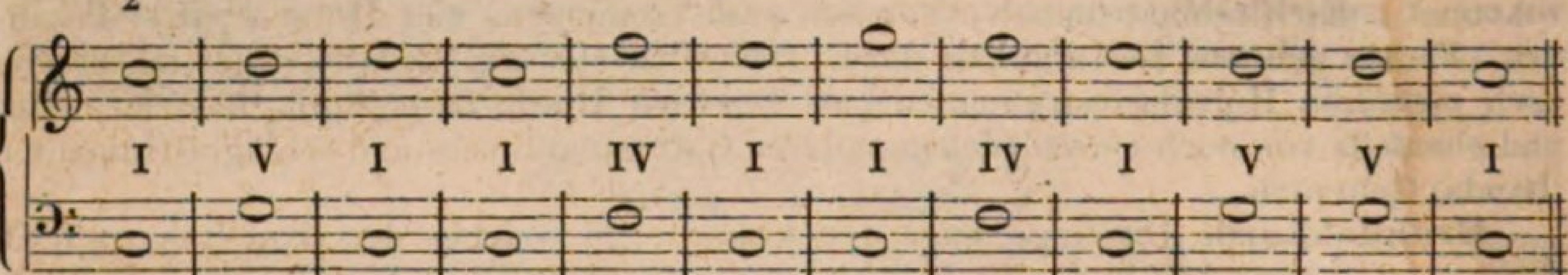
Grundbass oder Fundamentalbass. Im allgemeinen Sinne die Unter- oder Grundstimme, der Bass oder *Continuo*, worauf das ganze Stimmengewebe eines Tonstückes ruht (s. Bass, Continuo, Harmonie III). Im hier zu erklärenden besonderen, die Reihe der wirklichen Grundtöne einer Harmoniefolge, welche sich ergiebt wenn man alle darin enthaltenen Umkehrungen auf ihre Grundakkorde zurückführt. Als bekannt vorauszusetzen ist, dass derjenige Ton des Akkordes, auf welchem der Terzenbau desselben sich erhebt, Grundton heisst; unter Basston hingegen nur der zeitweilig tiefste Ton des Akkordes, der nicht immer auch sein Grundton zu sein braucht, sondern auch eins seiner anderen Intervalle sein kann, zu verstehen ist. Daher die Benennungen Grundbass oder Fundamentalbass, für die Folge der Grundtöne der Akkordreihe; Grundstimme oder Bass schlechthin, für die aus Grund- und Basstönen gemischte Unterstimme einer Harmoniefolge. In folgendem Beispiele 1 ist *b* der Grundbass zu der unter *a* mit einem durch Umkehrungen abgewechselten Basse versehenen Melodie:

1



Dieser Grundbass, zwar steif und unmelodisch und deshalb unter *a* durch die Umkehrungen biegsamer gemacht, gewährt doch eine bequemere Uebersicht über die Harmoniefolge, indem die Akkorde an sich und in ihrem Verhältniss zur Tonart, in ihrer Form als Grundakkorde für den Anfänger leichter als in den Umkehrungen erkennbar sind, namentlich wenn in den verschiedenen Stimmen viele Vorhalte, durchgehende Noten und dergl. vorkommen. Sollte es daher dem Schüler schwer fallen, den Gang der Harmonie eines complicirteren Tonsatzes zu übersehen, so kann er den Bass erst auf den Grundbass zurückführen. — Aeltere Theoretiker fassen aber den Begriff des Grundbasses noch enger und verstehen darunter die Grundtöne der drei Hauptakkorde der Tonart, welche, in verschiedener Abwechselung, erste natürliche harmonische Grundlage einer jeden innerhalb der Tonart sich bewegenden Melodie sind, nämlich die Tonika und ihre beiden Dominanten. Ueber die Gründe der besonderen Wichtigkeit dieser drei Töne für die Tonart ist an anderen Orten (Dominant, Dreiklang etc.) ausführlicher gesprochen; indem aber in ihren Dreiklängen alle Töne der Tonart enthalten sind, findet jeder Ton der Tonart seinen natürlichen Grundton in dem Grundtone eines dieser drei Dreiklänge. Die Grundtöne dieser drei Hauptdreiklänge der Tonart sind daher die eigentlichen Fundamentaltöne der Tonart, worauf alle anderen Töne und Akkorde sich beziehen, deshalb in diesem Sinne als der Grundbass anzusehen. Zu der voranstehenden Melodie würde dieser Grundbass folgendermassen lauten:

2



Practischen Gebrauch von solchem Grundbasse macht man selbstverständlich nicht, denn er ist steif und harmonisch arm; er kann nur dienen, um die Richtigkeit der Harmonie in zweifelhaften Fällen zu beurtheilen (und wurde auch von Rameau nur in diesem Sinne aufgestellt), indem nicht nur die Umkehrungen seiner eigenen Akkorde, sondern auch die übrigen leitereigenen Akkorde der Tonart, wenn sie mit den drei Hauptakkorden vermischt angewendet werden, doch immer nur als diese vertretend erscheinen und stets auf einen und den anderen der drei Hauptakkorde sich zurückbeziehen. Vergleichen wir den Grundbass Beisp. 3 *a* mit dem Basse 3 *b*:

3



so finden wir von Takt 4—10, an Stelle der Hauptakkorde I IV und V, die in den nächsten leitereigenen Beziehungen zu ihnen stehenden Akkorde II und VI gesetzt; der Melodieton *g* in Takt 7 ist unter *b* mit der Dominant statt der Tonika harmonisirt, indem sowohl er selbst als die ihn umgebenden Töne beide Akkorde zulassen. Unter *c* sind noch Umkehrungen des Basses *b* angewendet. Beim Harmonieunterricht pflegt man den Schüler, zur Erleichterung der Uebersicht des Verhältnisses der Akkorde zu einander und zur Tonart, den Grundbass seiner Beispiele oder anderer Sätze durch römische Ziffern bezeichnen zu lassen, wie unter Beisp. 3 geschehen. Diese römische Bezifferung

zeigt durch die Zahl der Stufe den auf derselben liegenden Akkord an, ohne Rücksicht ob er als Grundakkord erscheint oder als Umkehrung. Bei eintretender Modulation richtet sich diese Stufenbezeichnung nach der neuen Tonart, die man durch ihren vorgesetzten Buchstabennamen bemerkt, und zwar wenn die Tonart Dur ist, durch einen grossen, wenn Moll, durch einen kleinen Buchstaben. Dass man einen grossen Dreiklang mit grosser Zahl, einen kleinen mit kleiner, den übermässigen mit grosser Zahl und einem Pluszeichen rechts, den verminderten mit kleiner Zahl und einem Minuszeichen rechts bezeichnet, ist schon unter Dreiklang erklärt. Mit den Septimenakkorden verfährt man ähnlich. Es mögen hiefür neben dem unter Dreiklang Gesagten die Beispiele aus den Art. Ausweichung, Harmonisirung einer Melodie u. A. genügen. — Rameau war der Erste, der ein System des Grundbasses (und der Harmonie- und Akkordlehre in unserem Sinne überhaupt) entwickelt hat. Kein Theoretiker vor ihm gedenkt eines Fundamentalbasses zur Aufklärung zweifelhafter Sätze oder zur Beurtheilung des richtigen Gebrauches der Harmonie. Einige Bemerkungen über sein System sind unter Akkord (Anfang des Art.) zu finden.

Grundstimme, *Basis*, der Bass des Tonstückes, s. Bass.

Grundton, *a*) eines Akkordes; derjenige Ton, auf dem der terzenweise Aufbau des Akkordes sich erhebt, zu dem also die übrigen Intervalle des Dreiklanges im Verhältniss von Terz und Quint, die des Septimenakkordes im Verhältniss von Terz, Quint und Septime erscheinen. Also z. B. in den Akkorden *C E G* und *C E G B* der Ton *C*, gegen den die übrigen Intervalle eine Terz, Quint und Septime ausmachen. Von den Umkehrungen der Akkorde her ist bekannt, dass der Grundton seine Stelle als tiefster Ton mit einem der über ihm liegenden Akkord-Intervalle vertauschen kann, ohne darum sein Wesen als Grundton aufzugeben. —— *b*) einer Tonart, die Tonika; derjenige Ton, auf welchem ihre diatonische Dur- oder Mollscala errichtet wird und auf den die ganze Tonbewegung innerhalb der Tonart sich zurückbezieht; als Grundton des tonischen Dreiklanges Ausgangs- und Endpunkt der Tonart auch im harmonischen Sinne. —— *c*) eines Tonstückes; der Ton, dessen harte oder weiche Tonleiter die Hauptgrundlage desselben ausmacht, der Grundton oder die Tonika der Haupttonart des Tonstückes. Die Benennung Tonika ist vorzuziehen, um diesen Grundton der Haupttonart des Tonsatzes von den Grundtönen der verschiedenen Nebentonarten, in welche die Modulation im Verlaufe des Satzes sich wendet, zu unterscheiden.

Gruppo, s. Groppo.

G-Schlüssel (Violinschlüssel), , das Schlüsselzeichen des eingestrichenen *g*, durch dessen Stellung auf dem Liniensystem angezeigt wird, auf welche der fünf Linien das eingestrichene *g* zu stehen kommen soll. Gegenwärtig wird der *G*-Schlüssel nur auf der zweiten Linie angewendet, in früherer Zeit kam er hin und wieder in Partituren französischer Tonsetzer, unter dem Namen französischer Violinschlüssel, auch auf der ersten Linie vor. S. Notenschrift B.

G-sol-re-ut, in der Guidonischen Solmisation, Silbenname des kleinen sowohl als eingestrichenen *g*, indem, wegen der sogenannten Mutation der Silben *ut re mi fa sol la*, auf den Tönen *g* und g_1 entweder *sol*, *re* oder *ut* gesungen werden musste, jenachdem sie einem natürlichen weichen oder harten Hexachorde angehörten. Kamen *g* oder g_1 im II. oder V. *Hexach. naturali*, dessen Grundton der Ton *c* ist, in Anwendung, so wurden sie mit *sol* benannt (Beisp. 1). Bewegte sich der Gesang im III. oder VI. *Hexach. mollari*, in welchem die *b*-Saite nothwendig wurde, so fiel auf *g* die Silbe *re*, weil es in diesem Falle die zweite Stufe des auf *f* begründeten Hexachordes war, auf welche *re* gesungen werden musste (Beisp. 2). War hingegen der *Cantus durus* des IV. und VII. Hexachordes, welche den Ton *g* selbst zum Grundtone hatten, herrschend, so fiel auf ihn, wie stets auf die erste Stufe eines jeden Hexachordes, die Silbe *ut* (Beisp. 3):

1)	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	2)	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	3)	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
	ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*

Indem in den Namen eines jeden Tones alle Silben, welche er in der Mutation erhielt, zusammengezogen wurden, entstand für *g* die Benennung *G-sol-re-ut*, womit auch zu-

gleich der *G*-Schlüssel bezeichnet wurde, indem *G* auch *Clavis signata* oder Schlüsselton ist. Vergl. Solmisation, Tab. Beisp. 4. — In der neueren Solmisation der Italiener und Franzosen wird, nachdem man durch Hinzufügung der siebenten Silbe *si* der Mutation sich enthoben hat, der Ton *g* stets *sol* genannt.

Guarana und **Guaranita**, Guitarrenarten von scharfem schrillem Klange, in Brasilien gebräuchlich.

Guddok, Gudock. Eine in Russland beim gemeinen Manne gebräuchliche dreisaitige Violine. Man spielt sie mit einem kurzen Bogen, bedient sich zur Melodie jedoch nur der oberen Saite, die beiden in der Quint gestimmten anderen werden nicht gegriffen, sondern stets als leere Saiten mitgestrichen.

Guet (die Wacht) nennen die gelernten Feldtrompeter ein Tonstück (Marsch oder Bicinium), welches bei der Wachtparade geblasen wird.

Guida. *a*) Der Führer in der Fuge, s. Fuge A *a*, überhaupt die mit dem Thema vorangehende Stimme im Canon und in der Imitation. — *b*) Der *Custos* (*Mostra*, Notenzeiger), s. daselbst.

Guidonische Hand, *mano harmonica*, Hand, *manus;* eine dem Guido von Arezzo beigelegte, mit mehr Wahrscheinlichkeit aber seinen Schülern zuzuschreibende Einrichtung, welche den Zweck hatte, den Singschülern mit Hülfe sinnlicher Anschauung das Erlernen und Behalten der, den Tönen des damaligen Tonsystems in der Solmisation beigelegten und in der Mutation mehrfach wechselnden Benennungen, zu erleichtern. Die Töne wurden der Reihenfolge nach mit allen, in den verschiedenen Hexachorden, worin sie auftreten konnten, ihnen zukommenden Silbennamen, an den Fingerspitzen und Gelenken der linken Hand, und zwar von der Spitze des Daumens ausgehend, verzeichnet. Näheres s. unter Solmisation; die daselbst aufgestellte Tabelle genügt, um die Tonbenennungen in der Mutation und das ganze System derselben kennen zu lernen; auch sind daselbst Orte angegeben, an denen man Abbildungen der Hand finden kann. Man nennt übrigens auch, ohne an die wirkliche Hand zu denken, das damalige System der Hexachorde selbst sammt der Mutation die Guidonische Hand, *Manus.*

Guidonische oder aretinische Silben; weniger gebräuchliche Benennungen der sechs Solmisationssilben *ut re mi fa sol la*, welche wahrscheinlich bald nach Guido von Arezzo zur Bezeichnung der Hexachordstufen in Gebrauch kamen. Da man die Erfindung derselben dem Guido selbst zuschrieb, benannte man sie nach seinem eigenen, wie auch nach dem Namen seines Geburtsortes Arezzo. S. Solmisation.

Guitarre (*Guiterne*), ein Saiteninstrument, dessen Saiten durch Reissen oder Schnellen mit den Fingern zum Klingen gebracht werden, welches daher hinsichts der Behandlungsweise der Laute, Theorbe u. a. verwandt ist, wenngleich es an Form von ihnen abweicht. Das inbetreff seiner Grösse zwischen Viola und Violoncell die Mitte haltende Corpus der aus der Cither (s. Cithara *b*) entstandenen Guitarre, hat einen flachen Boden und eine ebenfalls flache Decke, welche in der Mitte mit einem runden Schallloche durchbrochen ist. Die Zargen sind im Verhältniss zur Grösse von Decke und Boden höher als bei den Geigenarten. Der Hals ist breit, das Griffbrett mit Bünden von Metall oder Elfenbein versehen; am oberen Ende des Halses befindet sich, statt des Wirbelkastens, ein rückwärts geneigtes Brettchen, in welchem die Wirbel laufen. Der breite und starke aber sehr niedrige Steg, in welchem die Saiten eingehängt sind, ist nicht beweglich, sondern fest auf den Resonanzboden aufgeleimt. Von den sechs Saiten, womit das Instrument bezogen zu sein pflegt, sind die vier höheren gewöhnliche Darmsaiten, die beiden tieferen aber aus Schlussseide verfertigt und mit Drath übersponnen. Gestimmt sind sie in $E\ A\ d\ g\ h\ e_1$; in früherer Zeit findet man auch nur fünf Saiten, in $A\ d\ g\ h\ e_1$. Mittels einer auf einen der Bünde gesetzten, die klingenden Theile aller Saiten zugleich verkürzenden Klammer (*Capotasto*) kann die Stimmung erhöht werden. Beim Spielen hängt man die Guitarre an einem Bande über die Schulter, hält sie mit dem rechten Arme und reisst die Saiten mit den vier ersten Fingern der, durch den neben der *E*-Saite auf den Resonanzboden aufgelegten kleinen Finger gestützten rechten Hand, während die Finger der linken Hand auf dem Griffbrette die Töne bestimmen. Sie ist namentlich zur harmonischen Begleitung eines einstimmigen Gesanges geeignet und gegenwärtig in Deutschland wohl ebenso verbreitet wie in ihrem Heimathlande Spanien, von wo aus sie

nach Italien wanderte, und vor nur etwa 80 Jahren zu uns kam[1]; in Süddeutschland hört man sie sehr häufig mit der Zither vereinigt. Einfache Liederbegleitungen darauf zu erlernen, ist ganz leicht, zu einem gewissen Grade von Virtuosität hingegen bringen es nur wenige, sowohl der technischen Schwierigkeiten wegen, als auch weil es der Anstrengung, solche zu überwinden, nicht lohnt. Denn als Soloinstrument ist die Guitarre mit ihrem trockenen, kurzen und klimpernden Tone eigentlich ganz werthlos und wird beiweitem noch von der Zither übertroffen. — Ein deutscher Künstler in London versah die Guitarre mit einer Art Claviatur für die rechte Hand; am unteren rechten Backen der Resonanzdecke sind so viele *Claves* angebracht, als das Instrument Saiten hat, die *Claves* setzen ebensoviele Tangenten in Bewegung, welche aus dem Schallloche hervortreten und die Saiten ähnlich wie beim Claviere zum Klingen bringen; die linke Hand greift die Töne auf dem Griffbrette wie bei der gewöhnlichen Guitarre. Der durch die Claviatur gewonnene Vortheil besteht in einem festeren und bestimmteren Anschlage des Tones und, in Rücksicht auf die rechte Hand, in einer leichteren Behandlungsweise. Bei alledem aber hat dieses, Clavier- oder Pianoforte-Guitarre genannte Instrument keine weitere Verbreitung gefunden. Auch noch mannigfache andere Vervollkommnungen und Umformungen sind versucht worden, haben sich aber nicht erhalten. So das Guitarrencello und die Guitarre *d'Amour* (Leipz. Mus. Zeitg., Jahrg. 25 S. 280 und 626) von Staufer in Wien; Birnbach's Guitarre, die mit einem Bogen gestrichen wurde etc.

Guracho, eine spanische Tanzmelodie.

Gussel oder Gusli, eine in Russland sehr gebräuchliche Art liegender Harfe oder Zither, an Gestalt dem Hackbrette ähnlich, doch werden die Drathsaiten, womit sie bezogen ist, nicht mittels Klöppel sondern durch Reissen mit dem Finger zum Klingen gebracht. Der Umfang begreift einige Töne über zwei Octaven, doch nur nach der diatonischen Tonfolge, ohne chromatische Halbtöne; wird chromatische Erhöhung eines Tones gefordert, so muss die betreffende Saite nahe am Stege durch Kneipen, um soviel als zur Erhöhung um den halben Ton erforderlich ist, verkürzt werden. Der starke Nachklang der Saiten wird durch Auflegen eines Theiles der innern Hand gehemmt, während die Spitzen der Finger andere Saiten anspielen.

Gustoso, Vortragsbez., geschmackvoll, mit Geschmack, s. Con gusto.

G-ut, *Gamma ut*, in der Guidonischen Solmisation Silbenname des grossen *G*, als Grundton des I. Hexachordes (zugleich auch des ganzen damaligen Tonsystems). Weil dieser Ton *G* in keinem andern Hexachorde vorkam, wurde seine Silbe auch nicht mutirt, sondern in den Singeübungen ohne Text (beim Solmisiren oder Solfeggiren) stets *ut* darauf gesungen. Näheres s. Gamma und Solmisation.

Guter Taktheil, s. Accent I A 2; Niederschlag; Takt.

Gymnopaedia, Fechter- oder gymnastischer Tanz der alten Lacedämonier, zu einem Freudenfeste, welches man zur Erinnerung an einen Sieg über die Argiver feierte, gehörend. Er wurde von zweien Chören nackter Tänzer, der erste aus Knaben, der zweite aus Männern bestehend, ausgeführt. Man sang dazu und die Chorführer trugen Palmenkränze auf dem Haupte. Die lyrische Poesie, welche man sang, war dem Apollo, der Tanz selbst dem Bacchus gewidmet.

H.

H. Buchstabenname der siebenten diatonischen Stufe unseres Tonsystems, der grossen Septime, zwölften Saite der diatonisch-chromatischen Scala, zum Grundton *C* im Verhältniss 15 : 8. — Indem im alten Tonsystem vor Hinzufügung des *Γ* der Ton *A* Grundton oder tiefster Ton war, machte der von uns gegenwärtig *H* benannte Ton die zweite Stufe aus und wurde als solche auch mit dem zweiten Buchstaben des Alphabets, also mit *B* benannt. Als man aber anfing, die lydische Tonart, gegen deren Grundton *F* das

1) 1788 brachte die Herzogin Amalie von Weimar die erste Guitarre nach Weimar, sie galt damals als ein neues italienisches Instrument, war aber nur fünfsaitig. Der Instrumentenmacher Jac. Aug. Otto zu Weimar scheint durch Verfertigung zahlreicher Guitarren viel zur Verbreitung derselben in Deutschland beigetragen zu haben.

alte *B* (unser *H*) eine übermässige Quart ausmachte, nicht mehr in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, sondern, durch Erniedrigung des *B* um einen halben Ton, als in eine transponirte ionische Tonart verwandelt auszuüben, entstanden für die zweite Stufe der alten diatonischen Scala zwei um einen chromatischen (kleinen) halben Ton verschiedene Saiten, nämlich: 1) eine tiefere, die gegen den Ton *A* eine kleine Secund, demnach gegen den Grundton *F* der lydischen Tonart nicht mehr eine verminderte sondern eine reine Quart ausmacht, mithin den von uns *B* genannten Ton ergiebt; und 2) eine höhere, die gegen den Grundton *A* einen ganzen Ton beträgt, folglich unserem *H* gleichkommt. Beide wurden mit dem Buchstaben *B* bezeichnet, und es ist schon in den Art. **B** und Notenschrift bemerkt, dass man, um diese beiden *B*-Saiten sowohl in der Benennung zu unterscheiden, als auch in der Notirung anzuzeigen, ob die höhere oder tiefere gebraucht werden sollte, jene durch ♮ *quadratum* oder *durum*, diese durch ♭ *rotundum* oder *molle* benannte und bezeichnete. Wenn im Gesange die tiefere *B*-Saite genommen werden sollte, schrieb man das ♭ *molle* an den Schlüssel, für die höhere galt das ♮ *durum*, doch pflegte man letzteres nicht vorzuzeichnen, sondern nur den *Cantus mollis* durch das ♭ *molle* kenntlich zu machen. In der Solmisation hiess das ♭ *molle B-fa*, das ♮ *durum B-mi*, weil jenes das obere Glied *fa* des Halbtones *A—B*, dieses das untere Glied *mi* des Halbtones *H—C* ausmachte, und auf dem Halbton stets die Silben *mi-fa* gesungen werden mussten. In der modernen Musik hat man zur Bezeichnung der tieferen *B*-Stufe, also des *B-fa* oder ♭ *molle*, den ursprünglichen Namen *B* beibehalten; für die höhere, das *B-mi* oder ♮ *durum*, aber den im musikalischen Alphabet vordem noch nicht enthaltenen Buchstaben *H*[1]) gewählt. Dadurch aber ist man in die Inconsequenz verfallen, den Ton *B*, der doch ein chromatischer Ton ist, mit einem einfachen Buchstaben zu benennen, während mit solchen doch sonst nur die diatonischen Grundstufen bezeichnet werden, alle übrigen chromatischen Töne hingegen Silbennamen (*fis, des, cis, ges* etc.) haben. — Nach der Einrichtung des älteren diatonischen Tonsystems konnte das ursprüngliche ♮ *durum* der Alten (also unser *H*) als Grundton einer Tonart nicht angenommen werden, weil es im Tonsysteme keine reine, sondern nur eine der Bildung einer Tonart hinderliche verminderte Quint (*H—F*) vorfand, *F* aber nicht in *F♯* verwandelt werden durfte. Uebrigens hätte man hiermit auch keine neue Tonart sondern nur eine Transposition gewonnen, denn die so entstandene Tonart auf *H* wäre nichts anderes als eine transponirte Phrygische gewesen. In unserem modernen Tonsysteme aber kann der Ton *H* als Grundton sowohl der weichen als harten Tonart dienen, weil ihm in dem Tone *F♯* die dazu erforderliche reine Quint gegeben ist.

Hackebrett, Cymbal, deutscher Psalter, *Salterio tedesco*. Ein Saiten-Schlaginstrument von deutscher Erfindung und sehr hohem Alter, wohl aus dem 12. Jahrhundert, wennnicht aus noch früherer Zeit stammend, wahrscheinlich und wie der Name deutscher Psalter anzudeuten scheint, aus dem alten Psalterium hervorgegangen. Es besteht aus einem flachen Resonanzkörper, späterhin von etwa 4 Fuss Länge bei 1½ Fuss Breite, Boden und Resonanzdecke durch Zargen von 2 bis 3 Zoll Höhe verbunden. Ueber die Resonanzdecke sind die Saiten (lauter Metallsaiten) in schräger Richtung gespannt, an einem Ende um Stimmnägel geschlungen, so dass sie mittels des Schlüssels gestimmt werden können; ihre klingenden Theile grenzen zwei feste Stege ab. Anfänglich war der Bezug nur einchörig, der Umfang betrug zwei Octaven diatonisch, vielleicht mit 2 Saiten für ♭ und ♮; als aber das Instrument den höchsten Stand seiner Vollkommenheit erreicht hatte, war es zwei- und dreichörig bezogen und enthielt eine chromatische Scala von vier vollen Octaven, von C—c_3. Intonirt wurde es mittels hölzerner oder eiserner Hämmerchen, womit man die Saiten schlug. Der Klang war im *forte* nothwendigerweise scharf und durchdringend und, wie bei einer so grossen Resonanzfläche natürlich, sehr stark; dabei rauschend, weil die Dämpfung fehlte. Deshalb gebrauchte man das Hackebrett in neuerer Zeit nur noch beim Tanze, auch früher wird es nicht viel zu anderen Zwecken gedient haben. Um einen milderen Anschlag für ein *piano* zu gewinnen, waren die Hämmer übrigens auf der einen Seite mit weichem Leder oder Filz bezogen. — Wenn über-

1) S. J. F. Schwanenberg, Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des *H* im musikalischen Alphabet. Leipzig 1797. Der eigentliche Verfasser ist Wolf von Wolfenau, Schwanenberg (sein Lehrer) fügte nur den Nachtrag hinzu.

haupt, so findet man das Hackebrett heutzutage nur noch in den Händen wandernder Spielleute, in Dorfschenken und bei ländlichen Tänzen.

Halb, Orgelterminus, s. Halbirte Stimmen.

Halbcadenz, s. Halbschluss.

Halbe Applicatur, s. Mezza manica.

Halbe Note, die *Minima*, Zweiviertelnote 𝅗𝅥, s. Notenschrift D.

Halbe Pause, *Suspirium*, die Pause der *Minima* oder Zweiviertelnote, s. Notenschrift E.

Halber Kreis, C, in der Mensuralnotenschrift des 15. und 16. Jahrhunderts das Zeichen des *Tempus imperfectum*, der durch zwei *Semibreves* gemessenen *Brevis*. Ein hineingesetzter Punkt ⊙, die *Prolatio* (*major, perfecta*), zeigt an, dass im *Tempus imperfectum* die *Semibrevis* perfect, d. h. durch drei *Minimae* zu messen sei. Ist der Halbkreis senkrecht durchstrichen ¢, oder nach links offen Ɔ, oder nach rechts offen aber mit einem Bruche daneben, dessen Zähler den Nenner zweimal enthält C $^2/_1$, oder statt dessen mit der Zahl 2, C 2, so ist die Bewegung doppelt schnell. Der links offene oder der nach rechts offene aber durchstrichene Halbkreis mit dem Bruche $^2/_1$, also Ɔ $^2/_1$ oder ¢ $^2/_1$; oder der rechts offene mit dem Bruche $^4/_1$, C $^4/_1$; desgleichen der nach links offene durchstrichene, Ɔ̸, zeigen Vervierfachung der Schnelligkeit an. S. Mensuralnotenschrift I A—D. — In der modernen Musik zeigt dieser Halbkreis, etwas umgestaltet, dem lateinischen Versalbuchstaben C ähnlich, C (einfaches, schlechtes C, *C simple*), den Viervierteltakt, durchstrichen, ¢ (*C barré, coupé, taillé, tranché;* ital. *tagliato*), den Allabrevetakt an. Er kommt nur noch in diesen beiden Gestalten vor, die übrigen sind ausser Gebrauch, da wir keine *Prolatio* und *Diminutio* mehr haben.

Halber Schlag, die Hälfte des Zweihalbetaktes, die halbe Note oder Pause.

Halber Ton, Halbton. Das auf unseren Tasteninstrumenten durch zwei unmittelbar nebeneinanderliegende Tasten (gleichviel ob beide Untertasten sind, oder ob die eine eine Unter-, die andere eine Obertaste ist) gebildete Intervall. Also z. B. *e—f*, *h—c*, *c—c*♯, *f—g*♭. Es giebt zwei Arten des Halbtones, welche, da sie ihrem Wesen, ihrer Entstehung und Grösse nach verschieden sind, auch in der Notirung und vom Sprachgebrauche unterschieden werden. 1) Der Halbton nimmt zwei verschiedene nebeneinanderliegende Stufen des Liniensystemes ein, wie der diatonische Halbton, um welchen die Terz und Septime der diatonischen Durtonleiter kleiner sind als die Quart und Octav. In C dur also *e—f*, *h—c*; in A♭ dur *c—d*♭, *g—a*♭ etc. Dieser Halbton, dessen Glieder, wennauch auf zwei Stufen, so doch so enge beieinanderliegen, dass kein in der practischen Musik gebräuchliches Intervall dazwischengelegt werden kann, heisst mit dem Intervallennamen kleine Secund. — 2) Beide Glieder des Halbtones liegen auf einer und derselben Stufe (Linie oder Zwischenraum), als deren chromatische Erhöhung oder Erniedrigung: *c c*♯, *g g*♯, *a a*♭; er heisst übermässige Prime. Näheres über die kleine Secund und übermässige Prime s. Intervall und die gleichn. Art. Den diatonischen, auf zwei Stufen liegenden Halbton nennt man in der Canonik wie auch in der musikalischen Umgangssprache den grossen, den mittels chromatischer Veränderung derselben Stufe entstehenden (nach dem System der sogenannten reinen diatonischen Tonbestimmung das kleinste in der Praxis vorkommende Intervall) den kleinen Halbton; doch haben im gegenwärtig allein gebräuchlichen gleichschwebend temperirten System diese Benennungen ihre eigentliche Bedeutung verloren, denn in demselben haben der grosse und kleine Halbton vollkommen gleiche Grösse, ungeachtet sie in der Notenschrift verschieden erscheinen und in der That auch dem Gehör als verschiedenen Tonkreisen zugehörend sich darstellen, so dass also z. B. der (grosse) Halbton *c—d*♭ auch vom Gehör als einem andern Tonkreise angehörend aufgefasst wird als der (kleine) Halbton *c c*♯, wenngleich beide enharmonisch zusammenfallen. Die Grösse des Halbtones im temperirten System beträgt, die Octav zu 1000 angenommen, 83⅓ Octav, die zwölf Halbtöne sind gleich 83⅓ . 12 = 1000 = der reinen Octav. Alle zwölf Halbtöne unserer temperirten Scala können deshalb als Grundtöne der zwölf, an Toninhalt einander völlig gleichen, nur örtlich von einander verschiedenen Versetzungen der Dur- und Molltonart dienen. Im System der reinen diatonischen Tonleiter hingegen ist der Unterschied zwischen grossem und kleinem Halbton in Wirklichkeit vorhanden. Dies bedarf einer näheren

Erklärung. —— *A.* Der grosse Halbton ist in der diatonischen Tonleiter die Differenz zwischen der reinen Quart und grossen Terz, und zwischen der Octav und grossen Septime, das von der dritten mit der vierten, und von der siebenten mit der achten Stufe der Durscala gebildete Intervall *e—f*, *h—c*. Sein Zahlenverhältniss wird gefunden, indem man die grosse Terz von der reinen Quart, oder die grosse Septime von der reinen Octav abzieht:

Von der reinen Quart . . .	*c—f* =	4 : 3	(Log. 415)
abgezogen die grosse Terz .	*c—e* =	4 : 5	(Log. 322)
bleibt Rest	*e—f* =	16 : 15	(Log. 93)
Oder, von der reinen Octav . .	$c—c_1$ =	2 : 1	(1000)
abgezogen die grosse Septime .	*c—h* =	8 : 15	(907)
bleibt Rest	*h—c* =	16 : 15	(93)

Beides ergiebt dasselbe Resultat, nämlich das Verhältniss $^{16}/_{15}$ (93) für den grossen halben Ton. —— *B.* Der kleine Halbton. Werden mit der diatonischen Tonleiter eines Grundtones solche Töne vermischt, welche der Leiter eines andern Grundtones angehören, z. B. die Stufen der Scala *c d e f g a h c* mit den Stufen der Scala von *d* oder *e*, nämlich mit den Tönen *f♯ c♯ g♯* etc., so entsteht eine diatonisch-chromatische Tonfolge, und in den nunmehr sich bildenden Halbtönen *c—c♯*, *d—d♯* etc. zeigt sich dasjenige Intervall, welches man, weil sein Verhältniss kleiner ist als das des grossen Halbtones, den kleinen Halbton nennt. Dieser kleine Halbton ist die Differenz zwischen der kleinen und grossen Terz. Also

von der grossen Terz . . .	*c—e* =	5 : 4	(322)
abgezogen die kleine Terz	*c♯—e* =	5 : 6	(263)
bleibt.	*c—c♯* =	25 : 24	(59)

als das Verhältniss des kleinen Halbtones. Die Benennung halber Ton oder Halbton überhaupt schreibt sich daher, weil das Verhältniss des kleinen halben Tones mit dem des grossen zusammenaddirt, als Resultat den ganzen Ton, und zwar den kleinen ganzen Ton $^{10}/_{9}$ (152) ergiebt:

Der grosse Halbton . . . =	16 : 15	(93)
und der kleine Halbton =	25 : 24	(59)
	80 60	
	32 30	
geben zusammen	400 : 360	
4 \|		
den kleinen ganzen Ton	10 : 9	(152)

Fügt man den kleinen halben Ton $^{25}/_{24}$ (59) jeder Stufe der diatonischen Tonleiter auf- oder abwärts hinzu, so entsteht die chromatische Tonleiter: *c c♯ d d♯ e f* etc., oder *c d♭ d e♭ e f g♭ g* etc. Fügt man ihn jeder Stufe auf- und abwärts hinzu, so ergiebt dieses Verfahren die Reihe von 22 Tönen innerhalb der Octav, welche man enharmonische Tonleiter nennt: *c c♯ d♭ d d♯ e♭ e* etc. Wenn die einzelnen Stufen der diatonischen Tonleiter einander gleich, und zwar doppelt so gross wären als der eingelegte Ton $^{25}/_{24}$, so würden, wie dies in der enharmonischen Scala der gleichschwebenden Temperatur in der That stattfindet, auch in der diatonisch-enharmonischen Tonleiter alle ♯- und ♭-Töne in der Mitte jeder Stufe zusammenfallen. Wegen verschiedener Grösse der diatonischen Stufen ist dieses aber nicht der Fall, sondern es stellen sich Differenzen ein, die sogenannten enharmonischen Intervalle.

Kehren wir noch einmal zum grossen Halbton zurück, um das Intervall zu finden, um welches er grösser ist als der kleine Halbton. Wenn wir

vom grossen Halbton	16 : 15	(93)
abziehen den kleinen Halbton	24 : 25	(59)
	64 75	
	32 30	
	384 : 375	
3 \|		
bleibt Rest	128 : 125	(34)

Dieses kleine Intervall $^{128}/_{125}$ (34), welches mit dem kleinen Halbtone zusammen den grossen Halbton ausmacht, heisst die Grosse Diesis. Ferner erweist sich der grosse Halbton als aus zwei anderen kleinen, nur bei Berechnung von Tonverhältnissen vorkommenden Intervallen bestehend, nämlich aus dem kleinen Limma $^{135}/_{128}$ (Log. 77, grosser ganzer Ton — grosser halber Ton) und dem Diaschisma $^{2048}/_{2025}$ (16; auch kleines Comma genannt, = grosse Diesis — grosses Comma). Addirt man

das Diaschisma =	2048 :	2025	(16)
mit dem kleinen Limma =	135 :	128	(77)
	10240	16200	
	6144	4050	
	2048	2025	
	276480 :	259200	
1728			
so ist das Resultat der grosse ganze Ton =	16 :	15	(93)

Eine Uebersicht der Intervalle mit ihrem Inhalt an grossen und kleinen ganzen und halben Tönen s. Ganzer Ton.

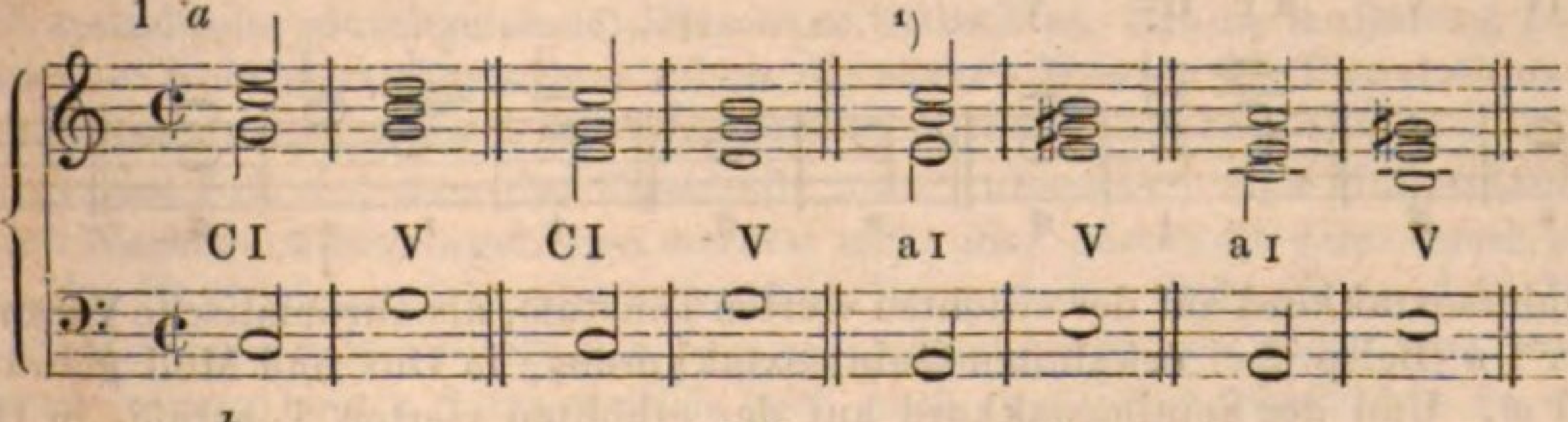
Halbirte Stimmen, Orgelterminus *a)* für nicht durch die ganze Claviatur sondern nur durch die oberen Octaven gehende Stimmen, als Cornett, auch Oboe und zuweilen Trompete 8 Fuss. —— *b)* Der Ausdruck halb hat aber auch die Bedeutung von 4-füssig, als der Hälfte des Normalmaasses 8-füssig. Halbprincipal, ein Principal 4 Fuss.

Halbmond, türkischer Halbmond, Schellenbaum. Klinginstrument der Militair- (Janitscharen-) Musik, halbmondförmig aus Messingblech gearbeitet, an den beiden Hörnern mit Rossschweifen aufgeputzt. An der untern Kante des Halbmondes hängen viele Glöckchen, welche ein kindisches Geklingel machen, wenn man die Stange, worauf das Instrument hoch getragen wird, schüttelt.

Halbprincipal, eine Principal- oder Octavstimme 4 Fuss, s. Halbirte Stimmen *b.*

Halbschluss, Halbcadenz. Ein unvollkommener Tonschluss, der auf verschiedene Art gebildet wird. Die 1) grundlegliche harmonische Formel desselben ist I — V, d. h. die Folge des Dominantdreiklanges auf den tonischen Dreiklang (Beisp. 1 *a*). Er besteht also aus den nämlichen Akkorden wie der Ganzschluss, nur dass ihre Ordnung umgekehrt, daher auch die Wirkung hinsichts der Entschiedenheit des Abschlusses eine andere ist. Der Ganzschluss, die Auflösung des Dominantdreiklanges in den tonischen Dreiklang als letzten Akkord, schliesst vollständig ab, ohne eine weitere Tonfolge zu fordern; der Halbschluss hingegen kann eigentlich nur einen Ruhepunkt der Tonbewegung bilden, indem er nicht vollkommen abschliesst, sondern eine weitere Folge voraussetzt, demnach denn auch wesentlich als Perioden- und Theilschluss dient. Nur im kirchlichen Stil sind zwei weiter unten zu erklärende Arten des Halbschlusses (der Phrygische und der Plagalschluss) auch als letzter Schluss der Tonstücke sehr gewöhnlich. — Das Verhältniss der beiden Akkorde des Halbschlusses zur Accentordnung betreffend, ist zu bemerken, dass eigentlich, dem Ganzschlusse entgegengesetzt, der tonische Dreiklang auf accentlosem und der Dominantdreiklang auf accentuirtem Taktgliede zu stehen kommen soll, wie die Beispiele 1 *a* zeigen. Doch wird von dieser Ordnung sehr häufig abgewichen, der tonische Dreiklang ebensogut auf ein accentuirtes wie der Dominantdreiklang auf ein accentloses, oder beide Akkorde auf accentuirte Takttheile gesetzt, Beisp. 1 *b*.

1 *a*

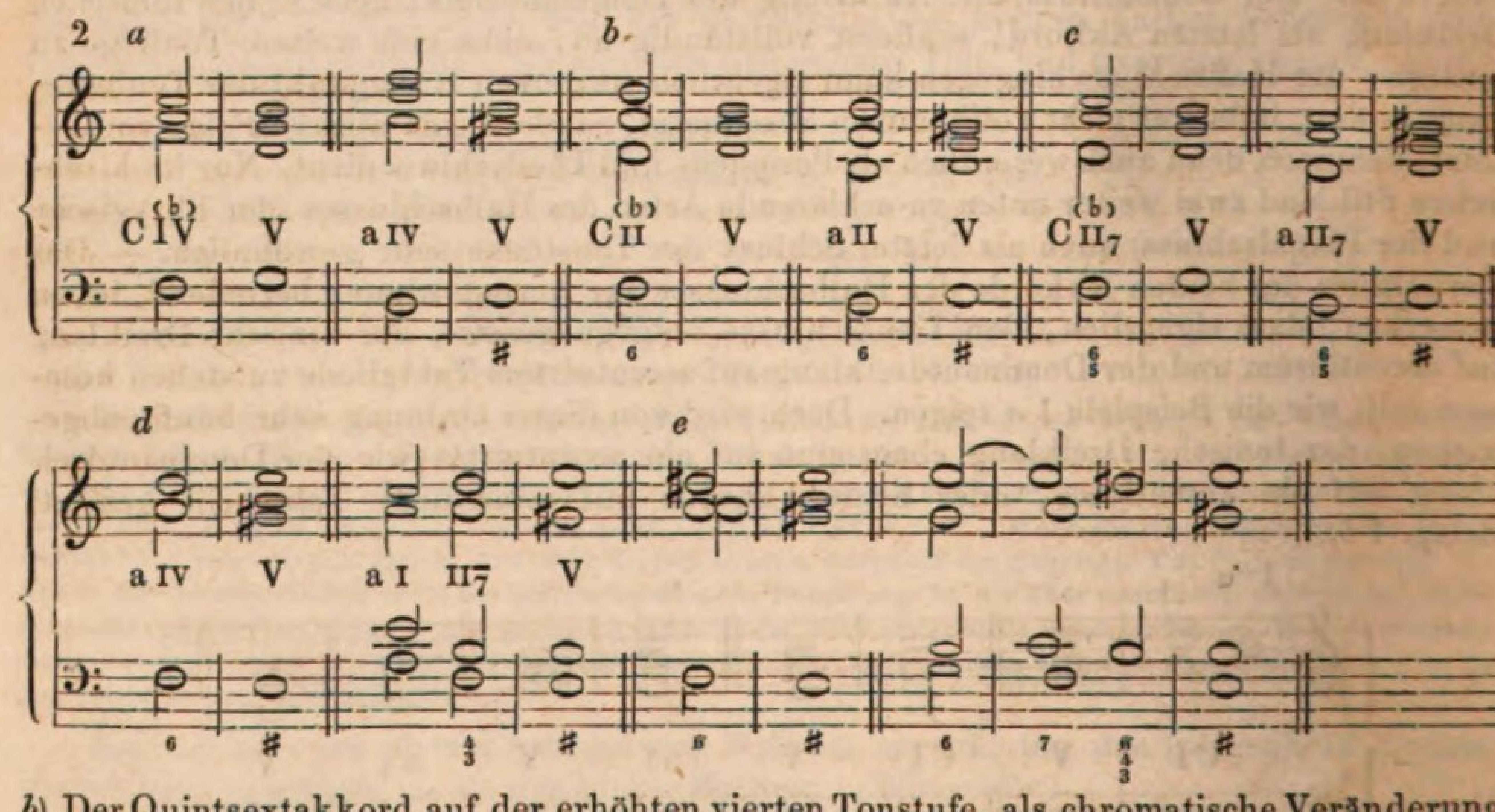


b



1) Von dieser Halbcadenz in Moll, die etwas Schwermüthiges und Trauriges hat, und deren Grundstimme aus dem Tone *a* in den Ton *e* oder, nach der Solmisationssprache, aus dem *la* ins *mi* sich bewegt, ist das Sprüchwort hergekommen: Es wird auf ein *Lami* hinauslaufen, welches ebensoviel bedeutet als: Es wird ein trübes Ende nehmen.

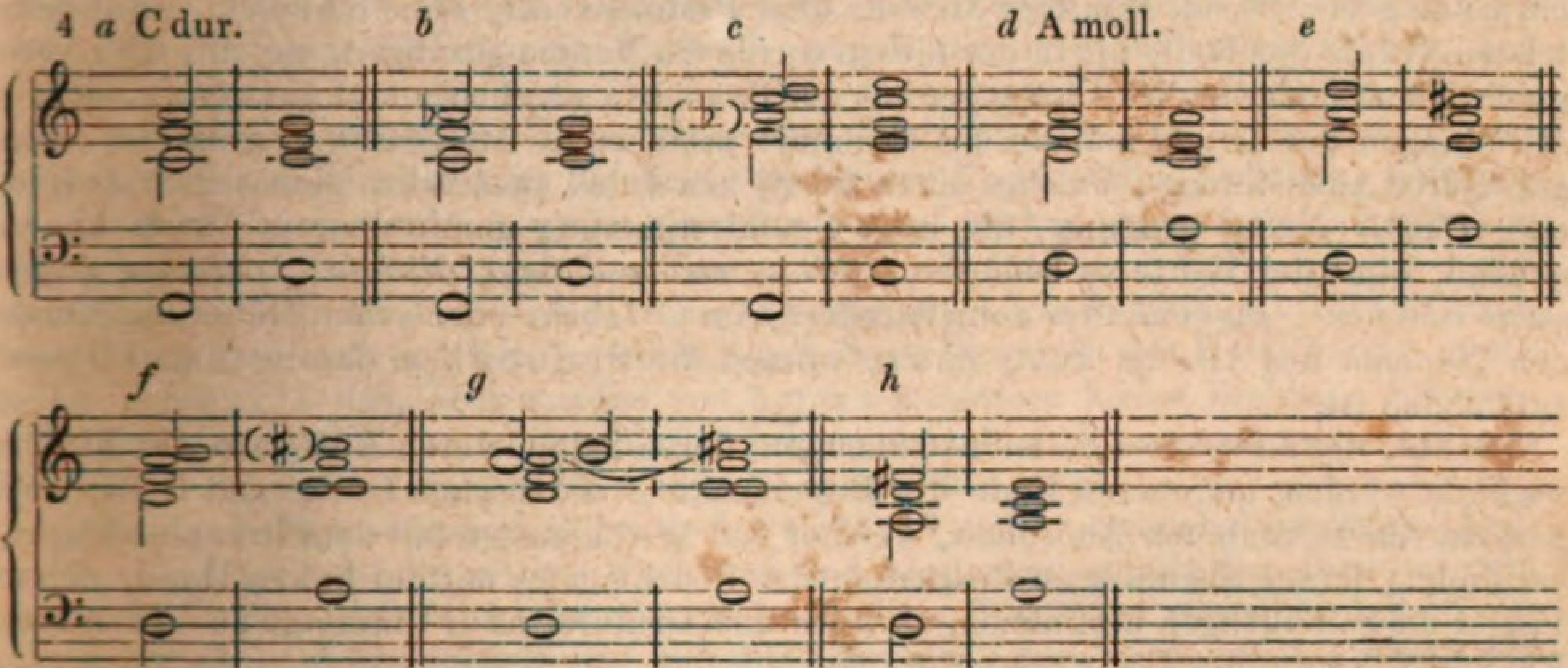
Man bildet den Halbschluss nun noch auf andere Art, indem der Dominantakkord als letzter Akkord beibehalten, der tonische Dreiklang hingegen durch andere Akkorde, welche theils leitereigen, theils als chromatische Veränderungen leitereigener Akkorde oder kurz durchgehend modulirende Harmonien anzusehen sind, ersetzt wird. An die Stelle des tonischen Dreiklanges können treten: *a*) der Dreiklang der vierten Stufe, ferner der Sext- und Quintsextakkord auf derselben Tonstufe, alle drei in Moll mit kleiner, in Dur mit grosser auch mit kleiner Terz (Beisp. 2 *a b c*). Am häufigsten wird diese Halbcadenz in Moll mit dem Sextakkord oder Terzquartakkord auf der sechsten Tonstufe gebildet, wobei im strengen älteren Stil der Sext- oder Terzquartakkord nur die grosse Sext, im freieren modernen auch die alterirte übermässige Sext bei sich hat (Beisp. 2 *d e*). Man pflegt diese Art des Halbschlusses den phrygischen Tonschluss zu nennen, weil er ursprünglich der phrygischen Tonart auf *E* angehört und hier auch am Ende der Tonstücke gebraucht werden musste, da diese Tonart keinen vollkommeneren Schluss hatte. Denn indem ihr die zur Herstellung des Dominantakkordes (*H D♯ F♯*) nothwendige grosse Secund und Septime fehlten, die Verwandlung von *F* und *D* in *F♯* und *D♯* aber die Natur der Tonart entstellt haben würde, musste sie eines vollkommenen Ganzschlusses durch den Dominantakkord ermangeln. Man konnte also nur einen Halbschluss bilden, und dieses geschah durch Verbindung des tonischen Dreiklanges mit dem die beiden letzten Töne der auf- und absteigenden phrygischen Leiter (*F* und *D*) enthaltenden Akkorde *D F A*, wobei man aber den tonischen Dreiklang nicht als einen Moll- sondern als einen Durdreiklang darstellte. Indem die phrygische Tonart zur äolischen in sehr nahen Beziehungen stand, und man aus dieser in jene auch durch den soeben beschriebenen Halbschluss *D F A* — *E G♯ H* auswich, wandte man diesen eigentlich phrygischen Tonschluss auch in der Tonart A moll an, und zwar ebensowohl als letzten Schluss der Tonstücke, wie im Verlaufe derselben.



b) Der Quintsextakkord auf der erhöhten vierten Tonstufe, als chromatische Veränderung des unter 1 *a* (Beisp. 2 *c*) erwähnten Quintsextakkordes, in Dur und Moll gebräuchlich (Beisp. 3 *a*). Und der Septimenakkord auf der erhöhten vierten Tonstufe, in Dur mit kleiner, in Moll mit verminderter Septime (Beisp. 3 *b*):

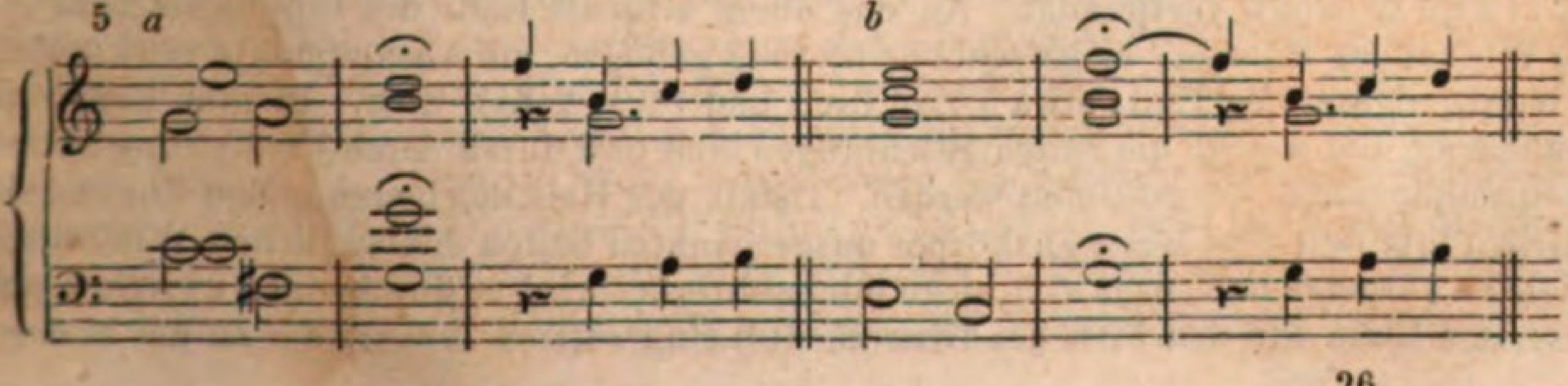


2) Eine von den vorangehenden abweichende, namentlich in kirchlichen Tonsätzen auch als Endschluss sehr gebräuchliche Formel des Halbschlusses ist der mit der Quart gebildete Plagalschluss (vgl. Martini, *sagg. del Contr.* I. 18). Seine Formel heisst IV—I; demnach ist zwar nicht der Dominantakkord sondern der tonische Dreiklang der letzte Schlussakkord, doch wird er nicht wie beim Ganzschluss durch den Dominantakkord sondern durch den Unterdominantakkord, an dessen Stelle mitunter auch ein Quintsextakkord auf der vierten Tonstufe zu treten pflegt, eingeführt. Der Dreiklang der vierten Stufe, sowie auch der ihn vertretende Quintsextakkord, haben in Moll stets die kleine, niemals die grosse (Beisp. 4 *h*); in Dur, auf Grund der Vermischung der Dur- und Molltonart gleicher Stufe, sowohl die grosse als die kleine Terz. Doch pflegt in Moll der tonische Schlussakkord sehr häufig ein Durakkord zu sein (Beisp. 4 *a—g*):



In Betreff der Auflösung des Quintsextakkordes unter 4 *c f*, ist zu erinnern, dass man diesen Akkord nicht eigentlich als einen Septimenakkord, sondern als einen Dreiklang der vierten Stufe, und seine Sext nur als hinzugefügten Ton, der entweder zugleich mit der Harmonie oder als melodisch durchgehend (4 *g*) auftreten kann, anzusehen hat. Rameau benannte diesen Quintsextakkord auch ganz richtig *Accord de sixte ajoutée* (s. daselbst), und in diesem Sinne ist nicht, wie beim gewöhnlichen Quintsextakkord, seine Quint die Dissonanz, denn sie ist einfache Akkordquint, nicht umgekehrte Septime; sondern die hinzugekommene Sext, die auch in Beisp. 4 *c f g* aufwärts sich auflöst, während das wirklich akkordeigene Intervall, die Quint, liegen bleibt. Es ist daher garnicht nöthig, diesen Halbschluss mit dem Quintsextakkorde, der anscheinend unregelmässigen Verwendung des letzteren wegen, irregulären Halbschluss zu nennen, wie einzelne Theoretiker thun; denn die Sext als mit der Akkordquint zusammenklingend gebrauchte, eigentlich melodische (durchgehende) Dissonanz betrachtet, hat die Auflösung garnichts Irreguläres. — Uebrigens gebrauchen schon die älteren Meister den Plagalschluss ebensogut in der authentischen wie in der plagalischen Octav (Martini, a. a. O.).

Oft tritt der Fall ein, dass der Einschnitt oder Ruhepunkt einer Halbcadenz durch besonderen Nachdruck hervorgehoben werden soll; dies geschieht dann durch eine mit der Cäsur der Halbcadenz verbundene Fermate (Beisp. 5 *a*). Steht der auf die Fermate folgende Satz in sehr naher Beziehung zum vorangegangenen, so pflegt man wohl, um den Zusammenhang beider Sätze tonlich doch noch deutlicher bemerkbar zu machen, dem auf der Cäsur stehenden Dominantakkord der Halbcadenz die kleine Septime beizugeben, indem die Dissonanz noch dringlicher auf etwas Nachfolgendes hinweist (Beisp. 5 *b*):



Halbviolon, der deutsche Bass, s. daselbst.

Halbwerk, älterer Orgelterminus, ein Werk mit Principal 8 und Octav 4 Fuss im Hauptmanual; heisst auch Aequal-Principalwerk.

Halleluja, *Alleluja* (*voc. Hebr. »quod ineffabile gaudium, Angelorum videlicet et hominum, significet potius quam exprimat«*; *explic. Laudate Dominum*, Lobet den Herrn), der an festlichen Tagen unmittelbar auf das Graduale in der Messe folgende Jubelgesang, schon bei den Juden am Passahfeste in gottesdienstlichem Gebrauche, und aus der Kirche zu Jerusalem in die lateinische aufgenommen. Seit dem 5. Jahrh. aber war es Gebrauch, das Halleluja nicht zu allen Zeiten des Kirchenjahres zu singen; zuerst wurde es zu Anfang der Fasten, kurz nachher vom Sonntage *Septuagesimae* eingestellt und unterblieb während der ganzen Fastenzeit; solange diese dauerte, nahm der *Tractus*, ein Gesang von ernster trauriger Melodie über Psalmenverse, seine Stelle ein. Auf dem letzten Vocale des Halleluja in der Messe wurde ein Neuma gesungen, ein entweder vorgeschriebenes oder auch vom Sänger aus der Phantasie gegebenes und aus verschiedenen Wendungen der Grundmelodie des Halleluja bestehendes Melisma von grösserer oder geringerer Ausdehnung, welches einen feierlichen Jubel ausdrückte (daher auch *Jubilus* oder *Cantus jubilus* genannt), die hohe Gefühlsstimmung unmittelbar in Tönen kundgebend, ohne der Worte zu bedürfen. (*»Dum vero psallimus Alleluia, jubilamus magis quam canimus«*, sagt ein alter Schriftsteller.) Im 9. Jahrh. oder schon früher legte man den Neumen des Alleluja Texte unter, woraus die Sequenz (s. daselbst) oder Prosa entstanden ist.

Hals, der an solchen Saiteninstrumenten, deren Saiten durch Aufsetzen der Finger verkürzt werden, am oberen Ende des Resonanzkörpers zwischen Decke und Boden angesetzte starke Stab von Ahornholz, welcher den Wirbelkasten mit dem Resonanzkörper verbindet; ferner sowohl zum Festhalten des Instrumentes mit der linken Hand, deren Finger die Saitenlängen bestimmen, als auch dem Griffbrette zur Unterlage zu dienen hat. Einiges Nähere unter Geige A *c d f*.

Hammerclavier, das Pianoforte, s. daselbst; Einrichtung des Hammerwerkes ebendas. 5.

Hanakisch, ein mährischer Tanz, im $^3/_4$-Takt mit der Polonaise ähnlicher Accentrückung, aber von schnellerer Bewegung.

Hand, harmonische oder guidonische, s. Guidonische Hand.

Handbassl, s. Fagottgeige.

Handstücke, Handsachen, vorzugsweise zur technischen Uebung dienende Stücke für Instrumente, Etüden.

Harfe, ital. *Arpa*, *Harpa*, franz. *Harpe*. Allgemein bekanntes Saiteninstrument, dessen Saiten mit den Fingern gerissen oder geschnellt werden. Die ältere Art der Harfe hat ein vierkantiges Resonanzcorpus, aus Resonanzdecke und -Boden, welche vermittelst zweier Seitenwände oder Zargen verbunden sind, bestehend. Das Corpus erweitert sich allmälig von oben nach unten, der zunehmenden Saitenlänge gemäss, so dass es also am Befestigungspunkte der kürzesten Saite am engsten, an dem der längsten Saite am weitesten ist. Nach der neueren Bauart fertigt man das Corpus nicht mehr vierkantig, sondern nur die Resonanzdecke ist flach geblieben, Boden und Seitenwände aber werden durch eine halbrund gewölbte Kastenzarge ersetzt; die Höhe des ganzen Resonanzkörpers beträgt etwa 5 bis $5^1/_2$ Fuss. Die Harfe ist mit Darmsaiten bezogen; in der Mitte des Sangbodens ist der Länge nach eine schmale und dünne Leiste von hartem Holze, worin Löcher zum Einhängen der Saiten gebohrt sind, befestigt. In das eine Ende der Saiten wird ein Knoten geknüpft und in das Einhängeloch hineingesteckt, dieses darauf durch einen kleinen hölzernen, oben mit einem Köpfchen versehenen Zapfen (Patrone genannt) verspundet. An das obere schmale Ende des Corpus setzt im spitzen Winkel der Hals an; er ist schlangenförmig gebogen, am Ansatzpunkte etwa 3 Zoll, am entgegengesetzten Ende etwa 5 Zoll breit und $1^1/_2$ — 2 Zoll dick. In ihm haften die Stimmnägel, um welche die Saiten geschlungen sind und durch deren Umdrehung mittels des Stimmhammers sie gestimmt werden. Damit der Hals der bedeutenden Zuglast der zwischen ihm und dem Resonanzkörper ausgespannten Saiten hinlänglichen Widerstand zu leisten vermöge und nicht sich biege oder abbreche, wird er durch einen zwischen sein äusserstes Ende und den Fuss des Instrumentes eingesetzten Träger, der an der neueren

Harfe stets säulenartig, an der älteren auch in gebogener Form gearbeitet ist, gestützt; Resonanzkörper, Hals und Träger geben ihr die Form eines Dreieckes, dessen längster Schenkel der Träger ist. Gespielt wird sie im Sitzen; der Spieler hält sie, den Resonanzkasten gegen die Brust geneigt, zwischen den Knieen und Armen, während die rechte Hand wesentlich in den höheren, die linke hauptsächlich in den tieferen Lagen beschäftigt ist. Der Ambitus umfasste bereits in früherer Zeit fünf Octaven, vom grossen *C* bis zum dreigestrichenen *c* oder *d*, doch nur nach der diatonischen Scala. Die für eine vollständige chromatische Leiter von solchem Umfange erforderliche Menge der Saiten würde eine beiweitem grössere Breite, als der etwa nur 16 Par. Zoll betragende Raum, welchen die Harfe dafür hat, beanspruchen, oder viel zu gedrängt neben einander zu liegen kommen, wodurch in beiden Fällen das Spiel sehr erschwert oder geradezu unmöglich werden müsste. Pfranger's (Arzt in Schleusingen) fünfoctavige chromatische Harfe (1804), an welcher er die Saiten für die Halb- und Ganztöne durch andere Farben, und dadurch dass er jene tiefer legte als diese, zu unterscheiden versuchte, hat deshalb keine Nachahmung gefunden. Daher musste die alte Harfe, die man übrigens auch heutzutage noch in den Händen aller Spielleute geringerer Klasse sieht, nicht nur jedesmal nach der Tonart, aus welcher gespielt werden sollte, vorher eingestimmt, sondern es musste auch für die im Verlaufe des Tonstückes vorkommenden Halbtonserhöhungen der klingende Theil der diatonischen Saiten jedesmal verkürzt werden. Anfangs geschah dieses durch blosses Andrücken derselben durch einen Finger an den Hals; bereits gegen das Ende des 17. Jahrh. aber wurden von Tyroler Künstlern kleine drehbare Scheiben mit Häckchen, welche die nöthigen Verkürzungen schneller und sicherer bewirkten, am Halse des Instrumentes angebracht, und zwar nach und nach zwischen *c*—*d*, *f*—*g* und *g*—*a*, wodurch die chromatischen Töne *c*♯, *d*♯, *f*♯, *g*♯ und *a*♯ ermöglicht wurden. Später gab man jeder Saite ein solches Häckchen und bestimmte mittels derselben vor dem Spielen die Tonart. Allerdings konnte ein beständiges Reguliren derselben bei Modulation auch während des Spieles nicht unterbleiben, und zwar musste solches mittels der Hände geschehen, so dass diese doppelt beschäftigt waren, und die Harfe in Bezug auf modulirendes Spiel sehr schwierig zu behandeln und doch in sehr enge Grenzen gewiesen blieb, bis ein deutscher Künstler zu Donauwörth, mit Namen Hochbrucker, um das Jahr 1720 diese Unvollkommenheiten wenigstens grossentheils beseitigte und die Harfe auch für ein Solospiel höherer Art sowie für das Orchester brauchbar machte, indem er, durch Erfindung des Pedalmechanismus, das Geschäft des chromatischen Erhöhens der diatonischen Töne den Füssen des Spielers übertrug. Hochbrucker's Pedalharfe steht in *E*♭, d. h. sie giebt ohne Anwendung der Pedale die diatonische E♭ dur Tonleiter, und hat einen Umfang von fünf Octaven und einer Sext, nämlich von F_1—d_4. Am Fusse des Instrumentes sind sieben Pedale angebracht, von denen jedes beliebig einzeln oder mit mehreren oder allen übrigen zusammen, mittels der Füsse niedergetreten und in dieser Lage festgehängt werden kann. Die Pedale wirken auf Züge, welche durch den hohlen Träger nach dem Halse hin laufen und daselbst durch Winkelhebel und eine weitere Schienenvorrichtung die Scheiben mit den Häckchen so umdrehen, dass letztere fest an die Saiten sich legen und ihren klingenden Theil um soviel verkürzen, als zur Halbtonserhöhung erforderlich ist. Jeder diatonische Ton der Octav hat ein Pedal, dieses Pedal erhöht aber den Ton nicht an einer einzigen Stelle, sondern durch den ganzen Umfang des Instrumentes; also durch das Niederbewegen des dem Tone *F* angehörigen Pedales werden sämmtliche *F* innerhalb des ganzen Ambitus in *F*♯ verwandelt, die Harfe wird angenommen aus C dur nach G dur umgestimmt. Mit Hülfe der sieben (anfangs waren nur fünf) Pedale kann man nunmehr beliebig in allen Tonarten moduliren; manches bleibt allerdings noch immer unausführbar, denn auch selbst in gemässigtem Tempo kann der Pedalwechsel nicht schnell genug geschehen, um vielfache chromatische Veränderungen hinlänglich rasch zu bewirken. Eine fernere Vervollkommnung dieser an sich vortrefflichen Erfindung Hochbrucker's stand daher noch zu erwarten, und wurde dem Instrumente auch durch den berühmten Instrumentenbauer Erhard, einen Deutschen in Paris, um 1820 zu Theil, indem dieser die doppelte Pedalrückung (*double mouvement*) erfand. Die Erhard'sche Doppelpedalharfe steht in *C*♭ und hat einen Umfang von $C_1^{\flat}$—f_5, also von beinahe sechs und einer halben Octav. Gleich der Hochbrucker'schen einfachen Pedalharfe ist auch sie mit sieben Pedalen versehen, deren

jedes jedoch nicht nur um eine, sondern um zwei Stufen niederbewegt werden kann, wodurch der Spieler einen jeden diatonischen Ton beliebig um einen oder zwei Halbtöne zu erhöhen vermag. Durch die sieben ersten Erhöhungen wird die Scala von $C\flat$ nach und nach in die von $G\flat$, $D\flat$, $A\flat$, $E\flat$, *B*, *F* und *C*, und durch die abermalige zweite Rückung in *G*, *D*, *A*, *E*, *H*, $F\sharp$ und $C\sharp$ verwandelt. Schnelle chromatische Tonfolgen sind allerdings auch auf dieser Doppelpedalharfe unausführbar; im übrigen aber steht ihr eine sehr umfängliche Technik zu Gebote. Denn alle Akkorde, sowohl mit gleichzeitig angeschlagenen Intervallen als auch — dem Wesen des Instrumentes durchaus eigen — arpeggirt (von *Harpa*, *Arpa*[1]), lassen sich gut herausbringen, wenn sie nicht gar zu schnell wechselnden verschiedenen Tonarten angehören; übersteigen sie den Umfang einer Octav, so werden sie an beide Hände vertheilt. Der Triller ist möglich, aber nur in den höheren Tonlagen von guter Wirkung, schnelle Wiederholungen desselben Tones sind wohlklingend. Flageolettöne erhält man, indem die Saite mit dem unteren weichen Theile der Hand in der Mitte leicht berührt und mit dem Daumen und Zeigefinger der nämlichen Hand gerissen wird. Der Nachklang, an sich übrigens unbedeutend, kann durch sanftes Auflegen der Hand auf die Saiten gedämpft werden. Uebrigens hat dieses in vieler Hinsicht wahrhaft edle Instrument neuerdings sowohl im Solospiele wie im Orchester erneuete Pflege gefunden; doch trifft man die Harfe im Orchester nur selten an, Kostspieligkeit und grosse Schwierigkeit der Behandlung verhindern überhaupt ihre allgemeine Verbreitung. Auch kann man nicht etwa sagen, dass ihr Mangel im Orchester sonderlich fühlbar würde, denn sie vermischt sich fast ebenso schwer mit den übrigen Instrumenten wie das Clavier, und ist nur zu wenigen besonderen Effecten dienlich. Als Solo- und Begleitinstrument zum Gesange aber muss man bedauern, dass ihrem ausgedehnteren Gebrauche so wesentliche Hindernisse sich in den Weg stellen. — Neben den beiden durchgreifenden Vervollkommnungen durch Hochbrucker und Erhard, sind wenigstens noch zwei ältere aber weniger erhebliche Versuche zur Verbesserung im Einzelnen, zu erwähnen. So wurde im Jahre 1782 von Casineau, einem Harfenisten zu Paris, eine Pedalvorrichtung für *Forte* und *Piano* angebracht, welche den Beifall der Akademie der Wissenschaften erhielt. Ein anderer ebenfalls viele Jahre zu Paris lebender Harfenist, J. B. Krumpholz, ein Böhme von Geburt, vervollkommnete Casineau's Idee, indem er ein doppeltes Pedal erfand; nach Gerber (Tonkünstlerlexikon) öffnete das eine nach und nach gewisse Klappen, wodurch der Ton allmälig bis zum *ff* anwuchs, verlängert und in wellenartige Bewegung gebracht werden konnte. Das andere bedeckte die stärkeren Saiten allmälig mit einem Streifen Büffelleder, die schwächeren mit einem seidenen Bande, wodurch die Kraft der Saitenschwingungen gehemmt und der Ton durch unmerkliche Abstufungen vom *f* bis zum *Smorzando* gedämpft wurde. In seinem XIV. Sonatenwerke befindet sich ein ausführlicher Bericht darüber. — Eine von Luca Antonio Eustachio (um 1605 Kämmerer des Papstes Paul V.) erfundene dreichörig bezogene Harfe hat keine weitere Verbreitung gefunden. —— Nicht nur die allerersten Grundelemente sondern bereits eine gewisse Entwickelung der Harfe datiren in die allerältesten Zeiten zurück, aus denen wir überhaupt Nachrichten von Instrumenten haben. Dass die alten Aegypter bereits Harfen von schönem Baue besassen, geht aus aufgefundenen Abbildungen auf Denkmälern aus den frühesten Perioden ägyptischer Kunst hervor. Ueber die dreizehnsaitige thebanische Harfe, von welcher man eine Abbildung auf einem Sarkophage bei Theben entdeckt hat, kann man den Brief von James Bruce an Burney, in dessen Geschichte der Musik[2]) nachlesen. Ungeachtet der schönen Verhältnisse ihrer Form, erregt allerdings der Umstand, dass ihr das Vorderholz (der Träger zwischen Hals und Fuss des Resonanzkörpers) fehlt, Bedenken, denn unmöglich konnte der frei auslaufende Hals einer für einen kräftigen Klang hinlänglichen Saitenspannung Widerstand leisten. Eine der thebanischen ähnliche und jedenfalls wenigstens insofern, als sie den jener fehlenden Träger hat, vollkommenere Harfe mit 15 Saiten ist zu Ptolomais in Cyrenaica im Basrelief dargestellt. Bekannt ist ferner, dass die alten Juden Harfen und harfenartige Instrumente hatten, deren sie bei religiösen und anderen Festlichkeiten sich bedienten; später finden wir sie bei gallischen, hochschottischen und deutschen

1) Du Cange (*Gloss. ad Script. med. Lat.*) leitet den Namen *Arpa* von einem altitalienischen Volke, die Arpaner her, dem er die Erfindung des Instrumentes zuschreibt. — 2) I. 212.

Sängern, bei den keltischen und scandinavischen Barden. Abbildungen französischer Harfen aus dem 14. Jahrh. haben 25, vom Ende des 18. Jahrh. 34 Saiten in einem Umfange von $B_1 — g_3$. Die irländische Harfe beschreibt Prätorius (*Syntagma* II. 56) als ein Instrument von ziemlicher Vollkommenheit und »aus der massen lieblicher Resonanz«. Nach seiner Abbildung hatte sie einen nach unten hin sehr stark in die Breite wachsenden Schallkasten und war mit 43 ziemlich starken Messingsaiten bezogen. Der Träger ist nicht gerade, sondern etwas nach aussen gewölbt. — Ferner erklärt er die »Grossdoppelharfe« (*Harpa doppia*) mit vollständigem, das ganze Dreieck ausfüllenden, auf beiden Seiten mit Stegen versehenen Resonanzboden. Ihr Umfang geht von C bis c_3 mit allen Semitonien, deren Saiten dem Resonanzboden etwas näher liegen als die der diatonischen Töne. Auf der linken Seite des Instrumentes befinden sich die tieferen Saiten von $C — g_1$, auf der rechten die höheren von $g — c_3$, wobei die von $g — g_1^{\sharp}$ auf beiden Seiten sich wiederholen. Sie muss schon lange ganz ausser Gebrauch gekommen sein. — Die Spitz-, Zwitscher- oder Flügelharfe, *Arpanetta*, Harfenet, war mit zwei Reihen Drathsaiten bezogen, die durch einen doppelten Resonanzboden getrennt wurden. Auf der rechten Seite befinden sich ebenfalls die höheren (Stahl-), auf der linken die tieferen (Messing-) Saiten. Beim Spielen wird sie auf einen Tisch oder anderes Gestell gesetzt. Der Ton gleicht dem der Zither; mannigfacher Unvollkommenheiten wegen ist sie ganz in Vergessenheit gerathen.

Harfenbass, s. Albertischer Bass.

Harfenclavier, eine veraltete Art Clavier, mit Darmsaiten bezogen.

Harfenet, Spitz-, Zwitscher-, Flügelharfe, s. Harfe (Ende des Art.).

Harfenprincipal, eine Principalstimme der Orgel, wahrscheinlich von etwas schnarrendem Klange. Prätorius nennt sie *Syntagma* II. 162, doch ohne nähere Bezeichnung der Grösse und Klangfarbe.

Harfenregal, ein Rohrwerk in der Orgel, zur Gattung der Regale (s. daselbst) gehörend. Es scheint zu 16- und 8-Fusston vorgekommen zu sein.

Harfenzug, eine mechanische Vorrichtung zur Veränderung des Klanges an den älteren Claviersaiteninstrumenten. Durch einen Registerzug wurden kleine messingene Häckchen in Bewegung gesetzt, welche sich unten an die Saiten legten und einen etwas schnarrenden Klang, welcher den Klang der Harfe nachahmen sollte, bewirkten. Instrumente mit dieser Vorrichtung werden auch Arpichord genannt. Anfangs des 17. Jahrh. ist sie schon in Gebrauch gewesen.

Harmatios, ein dactylischer Nomos der alten Griechen, vom älteren Olympus aus Phrygien erfunden.

Harmodion, ein Lied, welches die Athenienser dem Harmodius zu Ehren sangen, weil er sie vom Joche der Pisistratiden befreit hatte.

Harmonicello, ein gegen Ende des vorigen Jahrh. vom Dessauischen Kammermusikus Bischoff, geschicktem Violoncellisten und mechanischem Künstler, erfundenes violoncellartiges Bogeninstrument. Es ist mit 5 Darmsaiten und unter diesen mit 10 Drathsaiten bezogen, welche letzteren jedoch nicht nur zum Mitklingen vorhanden sind, sondern auch auf einem besonderen Griffbrette für sich gespielt werden können.

Harmonici, Harmoniker, Beiname der Anhänger des Aristoxenus, welche, im Gegensatze zu den *Canonici* genannten Anhängern des Pythagoras, bei Beurtheilung der Tonverhältnisse dem Gehöre den Vorrang vor der Rechnung einräumten. *Et qui quidem Pythagorae placitis addicti erant, vocabantur Canonici, quod Musicae sonos ad Proportionis sive rationis Canonem rigidè examinarent. Qui vero Aristoxenum sequebantur, Harmonici, quod auribus in Harmonia judicanda plus fiderent, quam rationi.* V. S. Calvisius, *Exercit.* II., 1600, S. 92.

Harmonicon, eine durch W. C. Müller verbesserte und vervollständigte Harmonika. Um diese durch präcisere Ansprache der Töne zu geschwinderem Spiele geeigneter zu machen, verband er damit zwei Flötenregister von 4 und 2 Fuss, aus Buchsbaum gedrechselt, und ferner noch eine dritte Flöte von 2 Fuss aus Ebenholz, sowie eine Oboe von 8 Fuss. Diese 4 Register vertheilte er mit der Harmonika in zwei Manuale. Unter dem Instrumente befinden sich zwei Fusstritte, von denen der eine den in dem Sitze des Spielers angebrachten Blasebalg regiert, während mittels des anderen der Glockenkegel in Umschwung gesetzt wird.

Harmonie, *Harmonia* (griech.), ist zusammenklingende Abwechselung verschiedener, in gewissen gesetzmässigen Beziehungen zu einander stehenden Töne. Zuweilen wird das Wort auch im eingeschränkteren Sinne, gleichbedeutend mit Akkord gebraucht, man sagt Dreiklangsharmonie, oder Sext-, Septimen- etc. Harmonie für Sext-, Septimen- etc. Akkord; desgleichen auch für das, was wir besser und gewöhnlicher die Lage der Akkorde nennen: Enge oder weite Harmonie, gleichbedeutend mit enge oder weite Lage (s. Enge etc. Lage). — In Hinsicht auf Entstehung und Geltung der Harmonie unterscheidet man zwei Hauptgattungen von Setzarten: *a*) Die vorwaltend harmonische; der Satz besteht aus einer Melodie und der ihr unterlegten Akkordfolge, wie alle solche mehrstimmigen Tonstücke, in denen die Harmonie nicht als Combination einer Mehrheit selbständiger Stimmen, sondern als Fortschreitung von Akkorden erscheint und wirkt. Oder der Satz ist auch blosse Akkordfolge, selbst ohne dass eine Melodie in der Oberstimme wesentlich berücksichtigt wird, wie man mitunter in Akkorden zu präludiren pflegt. — *b*) Die vorwaltend melodische; der Satz besteht aus einer gleichzeitigen Mehrheit von Melodien, der harmonische Zusammenklang erscheint als Product der, stets gewisse harmonische Verhältnisse zu einander einhaltenden, melodischen Bewegung mehrerer Stimmen, wie in allen contrapunktisch oder polyphon gesetzten Tonstücken. Dieser Unterscheidung entsprechend sondern sich in der Grammatik der Tonsatzlehre zwei Disciplinen von einander ab, die Lehre von der Harmonie und die Lehre vom Contrapunkte. Letztere ist in den Artikeln Contrapunkt und Doppelter Contrapunkt ausführlich dargestellt, daher nur I. die Lehre von der Harmonie hier näher zu erörtern bleibt. Ausser diesem enthält der vorliegende Artikel einige Angaben II. über Wesen und Entstehung der Harmonie, und ferner III. über Harmonisirung einer gegebenen Melodie.

I. Die Lehre von der Harmonie zerfällt in drei Hauptabschnitte, welche handeln *A*. von den Intervallen und ihrem Wesen als Con- und Dissonanzen, zwar zur allgemeinen Musiklehre, speciell aber auch zur Harmonielehre gehörend, sofern aus den Zusammenklängen von con- und dissonanten Intervallen die verschiedenen Arten von Akkorden entstehen. S. Intervall; Consonanz und Dissonanz; die den einzelnen Intervallen gleichn. Art., als Einklang, Prime, Secund, Terz etc. —— *B*. Von den Akkorden. 1) Bildung der Akkorde und Unterscheidung derselben als con- und dissonante. Die beiden Stammakkorde (Dreiklang und Septimenakkord) und deren Umkehrungen (abstammende Akkorde). S. Akkord; Dreiklang; Septimenakkord etc. — 2) Verbindung der Akkorde: *a*) Die Regeln des reinen Satzes, d. h. der fehlerlosen Fortschreitung der Stimmen aus einem Akkorde in den andern; hauptsächlich auf den vierstimmigen Satz bezüglich. S. Fortschreitung der Intervalle; Contrapunkt. — *b*) Verbindung leitereigener und leiterfremder Akkorde und der Tonarten dieser Akkorde. Modulation und Ausweichung. S. Ausweichung. — *c*) Tonschlüsse, s. Tonschluss, Halbschluss, Ganzschluss, Trugschluss, Orgelpunkt (angehaltener Tonschluss). — 3) Melodische Bewegung der Stimmen innerhalb der Akkorde: *a*) Alteration einzelner Intervalle, Alterirte Akkorde, s. Akkord III *a*. — *b*) Vorhalte. — *c*) Nachschlagende harmonische; — *d*) durchgehende und — *e*) Wechselnoten, s. die gleichn. Abhandl. — *f*) Durchgehende Akkorde (s. Durchgehende Noten *h*). — 4) Die drei-, zwei- und mehr als vierstimmige Behandlung der Akkorde. —— *C*. Von der Harmonisirung einer gegebenen Melodie (*Cantus firmus*), s. den vorliegenden Art. III.

II. Wesen und Verhältniss der Harmonie zur Melodie. Entwickelung jener. *A*. Häufig erörtert sind die Fragen, ob *a*) Melodie oder Harmonie eher entstanden; und ob *b*) vom Gesichtspunkte des Werthes als Ausdrucksmittel der Kunst, jener oder dieser der Vorrang gebühre. Die erstere dieser beiden Fragen löst sich wiederum in zwei fernere auf: 1) Ist der Grundstoff der Musik Melodie oder Harmonie; 2) entsteht im Geiste des Componisten jene oder diese früher oder später. Beide werden dahin beantwortet, dass Melodie und Harmonie nur als verschiedenartige Gestaltung eines und desselben tonlichen Grundstoffes erscheinen; Melodie ist successives, Harmonie gleichzeitiges Erklingen von Tönen, die zu einander in gewissen Beziehungen stehen, einem bestimmten Tonkreise (Tonart) angehören. Einfachste melodische Darstellung der Tonart ist die Tonleiter, ihr harmonischer Ausdruck sind die drei Hauptakkorde der 1., 4. und 5. Ton-

stufe (Tonika-, Unter- und Oberdominantakkord)[1]. Man kann die Scala ebensogut als Auseinanderlegung der Intervalle dieser drei Akkorde, wie diese drei Akkorde als Zusammenordnung der Scala zu harmonischen Verhältnissen ansehen. Bekannt ist, dass eine angeschlagene Saite, während sie der ganzen Länge nach schwingt (also ihren Grundton giebt), zugleich in eine Anzahl kleiner Theile sich zerlegt, von denen die ersten und einfachsten, die mit dem Grundtone den grossen Dreiklang bildenden nächstverwandten harmonischen Verhältnisse, Quint und grosse Terz, ergeben. Entfernter vom Grundtone, in der vierten Octav, entsteht neben dem Mollakkorde auch die diatonische Scala, allerdings einige unreine Verhältnisse, welche für den practischen Gebrauch corrigirt werden müssen, enthaltend. Es erklingt also in dem Grundtone die ganze Tonart, und zwar (da alle Theilschwingungen der Saite zugleich stattfinden) melodisch und harmonisch zugleich; doch unserem Ohre nicht vernehmbar, wir würden sonst das gleichzeitige Erklingen einer Reihe stufenweis fortschreitender Töne als herbe Disharmonie empfinden. Die Beziehung der Töne auf einander ist in der Melodie eine andere als in der Harmonie; das melodisch Verbundene (die stufenweise Folge) ist harmonisch getrennt, gehört zweien verschiedenen Akkorden an; das melodisch Getrennte (die sprungweise Fortschreitung) ist harmonisch verbunden, als Bestandtheile desselben Akkordes. Die Secund *c d* auf- oder *c H* abwärts ist melodisch verbunden, harmonisch getrennt, fordert zwei verschiedene Akkorde zur Begleitung und erscheint, gleichzeitig angeschlagen, als Secundendissonanz oder deren Umkehrung (Septime). Die diatonische Folge *c d e f*, melodisch durchaus leicht fasslich, wäre zusammen angeschlagen völlig unverständlich und disharmonisch. Hingegen sind die melodisch getrennten Intervalle *c e*, *c g*, *c a*, *c f* etc. harmonisch verbunden, indem sie Bestandtheile je eines und desselben Akkordes sein können. Die Einheit von Melodie und Harmonie beruht also nicht darauf, dass alles im Nacheinander Wohlklingende auch als Gleichzeitiges wohlklingend sein müsse, sondern auf dem Umstande, dass alle den einzelnen Melodietönen zukommenden Akkorde unter einander eine verbundene Reihe von Zusammenklängen ausmachen, durch welche die Tonart in ähnlicher Weise zum Ausdrucke kommt wie durch die Melodie, nur dass die ihr angehörenden Töne hier als Nacheinander, dort als Gleichzeitiges erscheinen. Melodie und Harmonie sind untrennbar, keine lässt der andern sich entkleiden. Auch in der rein einstimmigen Melodie vernimmt unser modernes Gehör unwillkürlich, ohne Reflexion, die Harmoniefolge, und wiederum ist eine Harmoniefolge ohne alle Melodie (im weiteren Sinne, als sangbar modulirende Tonfolge) unmöglich. Die einfache melodische Fortschreitung aus einem Akkorde in den andern, oder eine solche melodische Folge, deren jedem Tone eine Harmonie unterliegt (melodische Hauptnoten), ist Grundlage jeder auch noch so gesangvoll und melodisch reich entwickelten, ausdrucksvollen, hochpathetischen, heiteren, leidenschaftlichen etc. Melodie. Denkt man sich eine Akkordfolge gegeben, so kann man darüber wohl verschiedene Melodien machen, indem jedes Intervall des Akkordes melodischer Hauptton sein kann; ebenso kann man eine gegebene Melodie oft sehr verschieden harmonisiren, indem derselbe Ton Bestandtheil verschiedener Akkorde ist, wie unter III näher sich zeigen wird: Aber jene Mannigfaltigkeit von Melodien macht mit der gegebenen Akkordfolge ebensogut eine Einheit aus, wie diese verschiedenen Harmonien mit der einen Melodie, zu welcher sie gesetzt werden können. Wie die Harmonie durch die Melodie bedingt ist, so ist auch der Grundstoff der letzteren stets in der Akkordfolge enthalten; man kann die Melodie vielfach ausschmücken, ihre Hauptnoten mit verschiedenen Nebennoten umkleiden, statt in dieses Intervall des nächsten Akkordes in ein anderes hinüberführen, und durch alles dieses wird sie zwar an Physiognomie und Ausdruck geändert, doch ohne dass darum ihre Einheit mit der ihr zu Grunde liegenden Akkordfolge aufgehoben zu werden braucht. Jene beiden Fragen (*a* 1, 2) beantworten sich daher von selbst: Melodie und Harmonie sind ein- und derselbe tonliche Grundstoff, nur in verschiedener Gestaltung; in der Phantasie des Tonsetzers entstehen die melodische und harmonische Gestalt des Tongedankens gleichzeitig, wobei nachher noch vorzunehmende Aenderungen und Vervollkommnungen der einen oder andern nicht in Betracht kommen. Das geschichtliche Prioritätsrecht hat allerdings die Melodie, denn man weiss, dass die Grundlage aller Melodie, die Tonleiter,

1) Näheres s. Bass *b*.

den Griechen bereits ebensogut wie uns bekannt gewesen ist, ungeachtet sie von einer Harmonie in unserem Sinne nichts gewusst haben. Man sang zwar nicht nur einstimmig und in Octaven, sondern auch in harmonisch verschiedenen Intervallen (Quinten und aus Octavverdoppelung des Grundtones entstehenden Quarten), doch ohne ein dem heutigen ähnliches harmonisches Bewusstsein damit zu verbinden, die Quint- und Quartparallelen sind nichts weiter als durch die nächstvollkommenen Consonanzen verstärkte Einklänge. Ebensowenig wurde man bei den späteren primitiven Versuchen im gleichzeitigen Verbinden zweier, schon verschiedene Zusammenklänge (als Terzen, Secunden, Quinten, Quarten abwechselnd) bildenden Tonfortschreitungen, von irgend einer entwickelteren harmonischen Einsicht geleitet; die Diaphonie des 10. und der beiden folgenden Jahrhunderte darf auf nichts weniger als auf das, was wir Harmonie nennen, Ansprüche machen. Die Erkenntniss der Gesetze, nach denen Melodie und Harmonie einander bedingen, entwickelte sich sehr langsam; die wirkliche Lehre von der Harmonie, als gesonderte Disciplin der Tonsatzlehre, gehört sogar erst der neuesten Zeit an; für die ganze ältere Vocalcomposition war die Harmonie ein Ergebniss mehrerer contrapunktirenden Melodien, während in der neueren Zeit das Verhältniss nach und nach sich umgekehrt hat, die Melodie mehr aus der Harmonie entspringt, unsere gegenwärtige Musik im Verhältnisse zum älteren Contrapunkte vorwaltend harmonisch ist. — Jene vorhin unter *b* berührte Frage, ob hinsichts des Werthes als Ausdrucksmittel der Kunst, Melodie oder Harmonie den Vorrang behaupte, ist zwar gegenwärtig als vollständig erledigt anzusehen, hat aber doch vordem zu manchen Behauptungen und Streitigkeiten Veranlassung gegeben. Viele betrachteten mit R a m e a u die Harmonie als wesentliches Fundament der Musik, nur durch Mehrstimmigkeit könne letztere ihren Kunstzweck erreichen. Andere sprachen dem unbegreiflicherweise geraume Zeit als musikalische Autorität geltenden R o u s s e a u nach, der Vorzug gebühre der Melodie, weil unter allen musikübenden Völkern der Erde nur die Europäer, und insbesondere die Germanen, an harmonischer Musik Gefallen hätten. Diese aber sei nichts anderes als vollstimmiges Geräusch, welches nur dem Mangel an Annehmlichkeit der Accente und lieblichen Wendungen der Melodie der Alten als Ersatz dienen sollte, eine gothische und barbarische Erfindung und dergleichen Unsinn mehr. Soll die Musik von aller Kunstvollendung absehen, nur auf der niederen Stufe des Naturalismus verbleiben, auf der sie nichts ist als unbewusste Kundgebung undeutlicher Empfindungen durch einfache Tonfolgen, so mögen jene Aussprüche R o u s s e a u's gerechtfertigt sein. Aber selbst die höher entwickelte, jedoch ohne alle harmonische Begleitung auftretende Kunstmelodie, leidet, vom Standpunkte des Kunstwerkes als Vollkommenes und Ganzes betrachtet, an unzweifelhafter Unvollständigkeit oder Einseitigkeit, sofern der ganze Gehalt eines Tongedankens durch Melodie allein nicht zur vollen und ganzen Aussprache gelangt (abgesehen davon, dass solche Unvollständigkeit der Aussprache unter Umständen auch künstlerische Absicht sein kann). Soll daher die Musik als ausgebildete Kunst sich behaupten, welche den Inhalt vollständig, nicht nur nach Seiten des Gefühls sondern auch des Gedankens, darzustellen mächtig ist, so ist Harmonie für sie eine ebensogrosse Nothwendigkeit als Rhythmus und Melodie selbst. Denn die auf Combination beruhende Harmonie verhält sich zur Melodie (gleichsam) wie die Vernunft und Reflexion zum Gefühl; sie verdeutlicht das Verhältniss der Tonfolge zur Tonart, welche aus der Melodie bekanntlich nicht immer, aus einer richtigen Harmonie aber stets mit unzweifelhafter Sicherheit zu erkennen ist (s. III. Harmonisirung einer gegebenen Melodie); sie verstärkt und unterstützt den Ausdruck der Melodie, kann ihn unter Umständen aufs Mannigfaltigste modificiren, schon dann, wenn sie nur begleitend auftritt, und um wieviel mehr noch, wenn sie als durch alle Stimmen hindurch belebte Polyphonie erscheint. Die Möglichkeiten verschiedener Darstellung eines Tongedankens werden durch die Harmonie ungemein vermehrt.

—— *B.* Dass die Harmonie eine Erfindung der christlichen Zeit und zwar erst des späteren Mittelalters, nicht aber eine Ueberlieferung der griechischen Musik ist, steht mit unzweifelhafter Gewissheit fest. Die Griechen wussten nichts davon; zwar kommt der Ausdruck Harmonie oft bei ihnen vor, bedeutet aber nichts anderes als: Allgemein genommen, jede Uebereinstimmung zwischen einem Ganzen und seinen Theilen, oder überhaupt zwischen zweien Dingen, auch wenn sie nicht unmittelbar zusammenhängen, in welchem Sinne wir ihn ja heutigen Tages ebenfalls auch noch gebrauchen; speciell

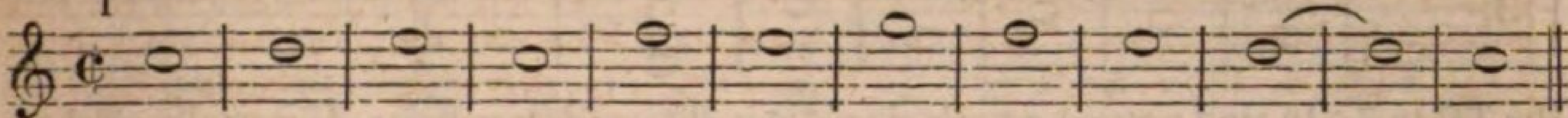
auf Musik bezüglich, eine melodische Folge von Tönen im engeren und weiteren Sinne, sowohl wirkliche Melodie, Modulation der Töne einer Tonfolge, als auch Tonart, Octavgattung, Diatonik, Chromatik, Enharmonik, kurz alle einzelnen zur Kunst der Melodiebildung gehörenden Theile. Mit der nämlichen Bedeutung als Tonfolge kommt das Wort Harmonie oder harmonische Musik auch bei den auf der griechischen Theorie fussenden Schriftstellern des Mittelalters vor; Isidor († 633; Gerbert, *Script.* I. 21) wendet es speciell auf den Gesang an, indem er die Musik in drei Abtheilungen theilt: *Prima divisio Musicae, quae harmonica dicitur, id est, modulatio vocis, pertinet ad comoedos et tragoedos, vel choros, vel ad omnes, qui voce propria canunt*[2]. Hucbald (*Musica:* Gerbert, *Script.* I. 159) erklärt die Harmonie für eine *diversarum vocum apta coadunatio*, doch ohne dabei an *Organum*, Diaphonie oder sonstige Vereinigung von Stimmen zu denken; *vox* ist nichts anderes als *sonus*, Ton; Harmonie, eine Verbindung von Tönen, eine Melodie. Dann scheint das Wort für geraume Zeit und bis es später seine gegenwärtige Bedeutung erhielt, ausser Gebrauch gekommen zu sein, nur Marchettus führt im *Lucidarium* einmal Hucbald's Erklärung an; für mehrstimmige Sätze bediente man sich immer nur der Ausdrücke *Organum, Diaphonia, Discantus, Falso bordone*, und seit Anfang des 15. Jahrh. *Contrapunctus*. — Zu einer Harmonie in unserem Sinne konnten die Griechen nicht gelangen, weil ihre Terz nicht geeignet war, die Vermittelung zwischen Grundton und Quint, aus welcher der Dreiklang hervorgeht, zu vollziehen, und ohne Dreiklang eine harmonische Musik undenkbar ist. Die Terzen waren bei ihnen, der falschen Berechnung des Pythagoras zufolge, Dissonanzen; die grosse Terz hatte das Verhältniss 81 : 64, war mithin um das syntonische Comma 81 : 80 grösser als 5 : 4, die Terz nach der Bestimmung des Zarlino. Ebensoviel wie die grosse Terz zu gross, war die kleine Terz, 32 : 27 statt 6 : 5, zu klein (6 : 5 — 81 : 80 = 32 : 27), und folglich mussten auch die Sexten um dasselbe Comma abweichen; die kleine Sext betrug 128 : 81 statt 8 : 5, die grosse 27 : 16 statt 5 : 3. Terzen und Sexten dissonirten, konnten mithin in Zusammenklängen nicht gebraucht werden; man sang nur in Octaven oder in Quinten mit in der Octav verdoppeltem Grundtone. Das ganze frühere Mittelalter hindurch beschränkte sich der Gesang ebenfalls auf den Einklang oder die Octav, die ersten Versuche notirter Mehrstimmigkeit, von welcher Beispiele aufbehalten sind, tauchen im 10. und 11. Jahrh. auf, das *Organum* und die Diaphonien (s. daselbst) des Hucbald und Guido, theils durchaus in Quinten oder Quarten mit Octavverdoppelungen fortschreitend, theils auch mit anderen Intervallen untermischt. In neuester Zeit sind Zweifel rege geworden gegen jene Quinten- und Quarten-Diaphonie; man hat die Meinung ausgesprochen, dass die in Gerbert's Abdrucke der *Musica Enchiriadis* von Hucbald (*Scriptores* I.) in jenen Intervallen über einander stehend notirten Stimmen nicht gleichzeitig, sondern nach einander, antiphonenartig abwechselnd, fugenartig sich beantwortend, gesungen worden seien. Namentlich sieht man zu dieser Annahme sich veranlasst durch Beispiele, deren vier und fünf Stimmen secundenweis über einander stehen (a. a. O. S. 156. 160. 165), da man diese in lauter Secundparallelen mit einander fortschreitend notirten Stimmen natürlich nicht gleichzeitig gesungen haben kann. Es ist hier der Ort nicht für weitere Untersuchungen, doch stellt diese Secundennotirung augenscheinlich nichts weiter vor, als Transpositionen eines einstimmigen Gesanges, ohne alle Absicht auf irgend ein gleichzeitiges oder Nacheinandersingen überhaupt. Das erwähnte Quintensingen aber hat an sich durchaus nichts Befremdendes, man kann es heutzutage noch ebensogut hören, als man es vor tausend und mehr Jahren gehört haben mag, braucht deshalb auch noch keineswegs mit Kiesewetter anzunehmen, die Quintendiaphonie sei nur eine Ausgeburt theoretischer Speculation gewesen, niemals aber ins practische Leben getreten und wirklich von Stimmen ausgeführt worden. Ich glaube im Gegentheil, die Theorie wird hier nur eine im Leben gemachte und mit ihrer eigenen Speculation, dass Fortschreiten in Parallelen der vollkommensten Consonanzen auch der vollkommenste Wohlklang sein müsse, zusammentreffende Wahrnehmung acceptirt haben. Wenn zwei gewöhnliche Leute, die von der Musik nichts wissen und deren Stimmen, als benachbarten Gattungen angehörend, eine Quint auseinanderliegen (wie Tenor-Alt, Alt-Sopran, Bass-Sopran etc.),

2) Die anderen beiden Abtheilungen sind *Musica organica, quae ex flatu consistit*, Blasmusik; und *rhythmica, quae impulsu digitorum numeros recipit*, Musik für rhythmische (Schlag- und Saiten-) Instrumente.

eine Melodie singen, so kommt es noch heutzutage vor, wie ich selbst gehört habe und auch André bestätigt, dass sie statt im Einklange oder in Octaven, in ununterbrochenen Quinten mit einander gehen, weil dieser Tonabstand der natürlichen Lage ihrer Stimmen entspricht, und sie den Gesang bequemer so als im Einklange oder in Octaven ausführen können. Ueberdies lag es einer noch in der Kindheit befindlichen Theorie sehr nahe, gerade die Fortschreitung in der nächst dem Einklange und der Octav vollkommensten Consonanz, welche eine entwickeltere harmonische Einsicht erst später verwarf, für die natürlichste und richtigste anzusehen. Da aber die Quart, der griechischen Theorie gemäss, im Mittelalter ebenfalls für eine vollkommene Consonanz galt, wird man keinen Anstand genommen haben, jene Quintenpraxis auch auf sie auszudehnen, da ja ohnedies Quartparallelen entstehen, wenn man die Grundstimme der Quintfortschreitungen in der höheren Octav, oder die Oberstimme derselben in der tiefen Octav verdoppelt. Mitunter findet man auch die Angabe, das Quintenorganum sei eine Nachahmung der ebenfalls mit Quinten und Octaven untermischten alten Mixturorgeln gewesen; doch ist die Sache wahrscheinlich umgekehrt, die Mixturorgeln werden eine Nachahmung der Quintendiaphonie gewesen sein. Kiesewetter sagt (Gesch. 18), dass »Versuche mit den tüchtigsten Sängern ihn von der moralischen Unmöglichkeit des Quinten- und Quartenorganum überzeugt hätten«. Das ist auch ganz richtig; in unserer heutigen Musik erzogene und gebildete Sänger werden sich allerdings dagegen sträuben, nichtsdestoweniger bleibt das oben erwähnte Quintensingen reiner Naturalisten ohne musikalisches Bewusstsein, vor denen jene Sänger des 10. Jahrh., abgesehen von den Trugschlüssen einer noch ungeklärten Theorie, nicht viel voraus gehabt haben werden, eine Thatsache. — Die aus verschiedenen Intervallen bestehende Diaphonie, so unvollkommen oder unerträglich sie uns gegenwärtig auch erscheint, war doch insofern ein Fortschritt, als die Stimmen derselben aus der absoluten Abhängigkeit von einander doch in etwas sich zu befreien versuchten. — Ueber den Zustand der Harmonie in den nächsten Jahrhunderten haben wir wenig Nachrichten und auch die vorhandenen sind sehr unklar. Mehrstimmige Gesänge (*Discantus*, *Falso bordone*, s. daselbst) waren im Gebrauche; die Kunde, welche die alten Schriftsteller davon geben, ist aber, soweit überhaupt verständlich, keineswegs geeignet, irgend welche befriedigende Vorstellungen in uns zu erwecken. Wichtig ist die unserer heutigen schon ziemlich nahe stehende Con- und Dissonanzenordnung des ältesten Schriftstellers über Mensuralmusik, Franco von Cöln (s. Consonanz etc.), aus seiner Erklärung des *Discantus* aber kann man kaum mehr erkennen, als dass derselbe etwas von der alten Diaphonie allerdings ganz Verschiedenes gewesen sein muss. Ein deutliches Beispiel vom Zustande der Harmonie im 13. Jahrh. giebt der bekannte dreistimmige *Chanson* von Adam de la Hale, 1280, möglicherweise aber auch nur einstimmig von ihm componirt und erst später harmonisirt, von Heinr. Bellermann (Mensuralnoten etc.) zuerst in richtiger Auflösung mitgetheilt. Die zahlreich darin vorkommenden Quinten und Octaven beweisen, dass das Verbot derselben damals noch nicht aufgestellt war. Dies geschah auch erst durch Johannes de Muris (s. Fortschreitung der Intervalle B I *a α*, Anm. 1), und ebenso kannte dieser Schriftsteller, wie übrigens bereits Marchettus vor ihm, die Nothwendigkeit der Auflösung der Dissonanz in eine nachfolgende Consonanz. Doch kommt die Dissonanz bei ihm nur erst im Durchgange, noch nicht vorbereitet und gebunden vor. In letzterer Gestalt, als Verzögerung consonirender Intervalle, also mit gehöriger Vorbereitung und Auflösung, erscheint sie erst bei Dufay, ungefähr um Mitte oder gegen Ende des 14. Jahrh., als der Contrapunkt in ein höheres Stadium der Entwickelung zu treten begann. Auch die Cadenzformeln sind bei diesem Tonsetzer bereits die später allgemein gebräuchlichen. Von den 8 Kirchentönen und den 12 Glareanischen Tonarten sowie deren Transpositionen handeln die Abschnitte II, III und IV des Art. Tonart. Eine wirkliche Harmonielehre, als in unserem modernen Sinne vom Contrapunkte gesonderte Disciplin, entstand erst mit der Aufstellung eines Akkordsystemes durch Jean Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie etc.* 1722, worüber im Art. Akkord, Anm. 1 einige Andeutungen gegeben sind. Vordem wurde die Harmonie nur als Theil des Contrapunktes behandelt, sofern aus gleichzeitiger Führung mehrerer Stimmen consonante und dissonante Zusammenklänge entstehen müssen, und in diesem Sinne waren die von Rameau in ein System gebrachten Akkorde sowie deren Umkehrungen bereits lange vor ihm bekannt und in Uebung.

III. Harmonisirung einer gegebenen Melodie. Vorausgesetzt wird hier Kenntniss der Akkorde, deren Umkehrungen und Verbindungen nach den Regeln des reinen Satzes; gegenwärtige Abhandlung beschäftigt sich nur mit Auffindung einer Harmonie oder, was dasselbe ist, Führung eines Basses zu einer gegebenen Melodie. Beim Unterricht hierin bedient man sich gewöhnlich eines einfachen, in ganzen Taktnoten fortschreitenden *Cantus firmus*, in dem alle Noten melodische Hauptnoten sind, keine durchgehenden etc. vorkommen, also jede Note wie im Choral ihren eigenen Akkord erhält. Denn der harmonische Gehalt einer Melodie lässt sich am leichtesten erkennen, wenn sie von allen schmückenden Nebennoten frei ist; ausserdem kann eine einfache Tonfolge leicht melodisch bereichert und daran gezeigt werden, wie auch den reichsten ein- und mehrstimmigen melodischen Sätzen stets eine verhältnissmässig einfache Akkordfolge unterliegt. —— *A*. Einfache Harmonie. Folgender *Cantus firmus* Beisp. 1 ist gegeben:

1

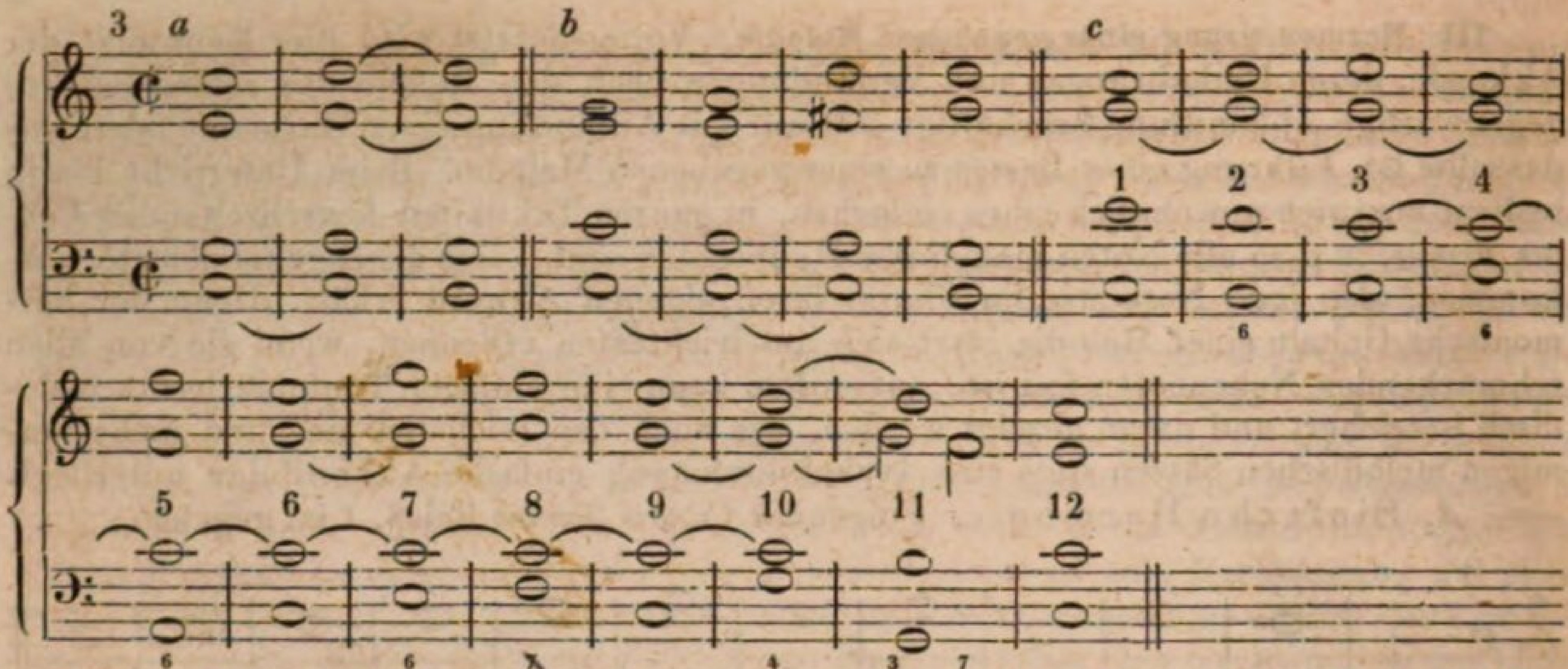


Man hat jederzeit zuerst den Bass aufzusuchen und zu notiren, die Hinzufügung der Mittelstimmen ist alsdann ohne alle Schwierigkeit. — Natürliche harmonische Grundlage einer jeden Melodie sind in erster Reihe die drei Hauptakkorde und im ferneren die leitereigenen Akkorde der Tonart, worüber das Nähere unter Bass *b*. Bei der Harmonisirung hat man dreierlei sich zu fragen, nämlich 1) welchem Akkorde der betreffende Melodieton als Terz, Quint, Septime oder Octav angehört; 2) in welcher Beziehung der gewählte Akkord zu seinem voraufgehenden und nächstfolgenden, überhaupt zum ganzen Tongange steht und, wenn der Melodieton durch verschiedene Akkorde begleitet werden kann, welcher von diesen Akkorden am besten in den ganzen Harmoniegang hineinpasst; 3) ob die Harmonie rein tonisch sein oder ausweichen soll. Den letzten Punkt lassen wir für den Augenblick beiseite, und behandeln die Harmonie —— *a*) rein tonisch. In nachstehender erster Harmonisirung des obigen *Cantus firmus* sind nur die drei Hauptakkorde, und zwar nur in der Lage als Grundakkorde angewendet, Beisp. 2.

2



Der Bass erscheint völlig unbiegsam und ohne allen melodischen Fluss, indem er nur aus abwechselnden steifen Quarten- und Quintenschritten und liegenden Tönen besteht. Reinheit der Akkordfortschreitung steht bei der einfachen Harmonisirung zwar in erster Reihe, nichtsdestoweniger aber ist flüssige melodische Führung der Stimmen und namentlich des Basses, soweit irgend möglich, zu beobachten. Liegende Töne durch mehrere Akkorde braucht man in den Mittelstimmen nicht zu vermeiden, der Bass aber soll (hier in unseren Beispielen) beständig fortschreiten, nicht wie Beisp. 2 Takt 3, 4 und 6, 7 träge auf demselben Ton verharren, es sei denn, dass er als Dissonanz gebunden ist, einen andauernden Orgelpunkt macht, oder überhaupt die anderen Stimmen so entschiedene Fortschreitungen in andere Akkorde unternehmen, dass ihre Bewegung die Trägheit des Basses ausgleicht, oder sein Liegenbleiben gleichsam als Beharrlichkeit oder Gegendruck gegen die Bewegung der anderen Stimmen erscheint, Beisp. 3 *a b*. Nichts derartiges aber findet sich in Beisp. 2, daher ist der unter gleicher Harmonie liegende Bass zu tadeln. Das Mittel ihn in Fluss zu bringen sind die Umkehrungen; wiederholt derselbe Akkord sich mehremale, so soll die Einförmigkeit der Harmonie durch Veränderung der Lage ausgeglichen werden. Dieses ist in Beisp. 3 *c* geschehen und der Bass überhaupt mit Hülfe der Umkehrungen ziemlich fliessend und sangbar geworden. Die Stockung, welche Beisp. 2 Takt 10 und 11 durch den zwei Takte lang andauernden Dominantakkord entsteht, ist durch den Quartvorhalt, den wir uns hier ausnahmsweise erlauben, gehoben, die Harmonie sonst ganz dieselbe wie in Beisp. 2.



Die Takte 7—10 sind unter 4 *a* noch einmal mit fliessenderem Basse dargestellt. Takt 5 lässt ebensogut den V_7 wie den IV zu. — Bereichert kann die Harmonie durch verschiedene Mittel werden, nämlich *b)* die übrigen leitereigenen Akkorde der Tonart wechseln mit den drei Hauptakkorden soweit thunlich ab, Beisp. 4 *b*.



In Takt 4, 5, 6, 8 und 10 Beisp. 4 *b* sind die Akkorde VI und II an die Stelle der drei Hauptakkorde getreten, der Schluss ist durch den $II_7\,{}^6_5$ vervollständigt worden. Der III würde zu dieser Melodie nur einmal angewendet werden können, in Takt 7, überhaupt steht dieser Akkord, wenngleich leitereigen, den Harmonieverbindungen der Tonart doch entfernter. — Es folge noch eine Harmonisirung, Beisp. 5 *a*.



Unter 5 *b* ist der Schluss noch einmal gegeben, der Quartsextakkord steht hier an richtiger Stelle, wie stets in der Cadenz oder im Durchgange, worüber das Nähere unter Quartsextakkord. — *c*) Die Durtonart wird mit ihrer Molltonart gleicher Stufe (C dur — C moll) vermischt. In Beisp. 6 *a* kommen die der Tonart C moll angehörenden Töne *a*♭ und *b* vor, indem die in Dur grossen Dreiklänge IV und V in kleine verwandelt sind, und der VII⁻ statt der kleinen eine verminderte Septime erhalten hat. Ebenso ist in Beisp. 6 *b*, Takt 4 der tonische Durdreiklang, zu Gunsten der harmonischen Mannigfaltigkeit und der Bassfortschreitung, in einen Molldreiklang abgeändert. Dieses Herübernehmen der kleinen 3. 6. und 7. Tonstufe der Molltonart in die Durtonart ist keine Ausweichung, sondern eben nur eine Vermischung der Dur- und Molltonart:

6 *a* C I V I IV VII⁻ I V IV I II_7^- V I

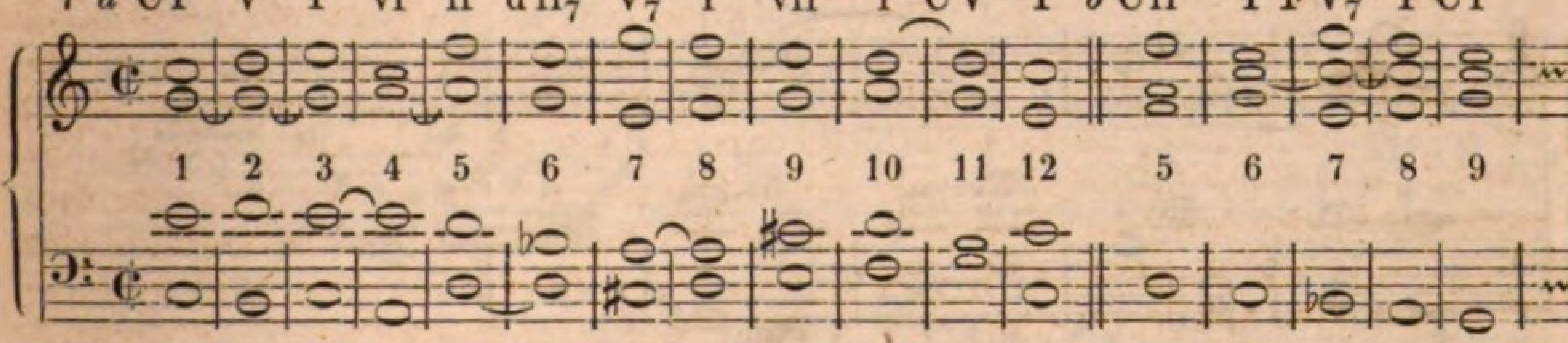


b I V I I V_7 I



d) Ausweichung in die Nebentonarten durch deren Dominantakkorde. Dabei ist zu beachten, dass die Ausweichung stets wohl vermittelt werde; nicht dergestalt sich häufe, dass ein haltloses Herumirren aus einer Tonart in die andere entsteht; überhaupt nicht unmotivirt auftrete; und ausserdem nicht so lange andauere, dass am Schlusse keine Zeit mehr bleibt ruhig in die Haupttonart zurückzukehren, Beisp. 7, 8.

C II
7 *a* C I V I VI II d II_7^- V_7 I VII⁻ I C V I *b* C II I F V_7 I C I



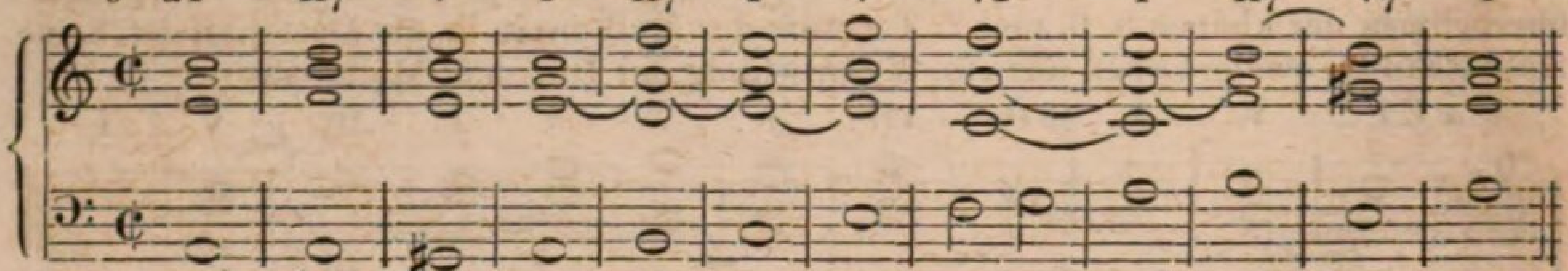
a I
8 C I II(a IV) a V I II_7^- I d V_7 I C VI C II_7 V I



In Beisp. 7 *a*, Takt 7 ist eine Ausweichung nach D moll vollzogen, vorbereitet durch den II_7^- in Takt 6; festgehalten ist die D moll Tonart zwar bis zum drittletzten Takte, da aber der d I auch C II ist und den Dominantakkord von *C* vorbereitet, erfolgt die Rückkehr nach C dur mit hinlänglicher Ruhe und Bestimmtheit. In Beisp. 7 *b* ist eine kurze Modulation nach F dur ausgeführt; in Beisp. 8 zweimal ausgewichen, nach A moll und D moll. Ausweichungen nach G dur und dessen Parallele E moll lässt dieser *Cantus firmus* nicht zu. Um aber vollständig darüber klar zu werden, welche Modulationswen-

dungen eine Melodie überhaupt gestattet, versucht man sie einzeln, nach je einer der leiterverwandten Nebentonarten, also in der einen Bearbeitung nach der der II, in der zweiten nach der III, in einer nach der IV etc. Nachher bringt man dann mehrere Ausweichungen, so viele als mit der Ruhe der Harmonie sich vertragen, zusammen an. Ausserdem kann man die Melodie, wenn sie dazu geeignet ist, auch aus der Parallelmolltonart harmonisch behandeln; bei unserm *Cantus firmus* wird der Ganzschluss unvollkommen, weil die Terz (von *A*) in der Melodie liegt, Beisp. 9.

9 aI II7 V I II7 I V VI I II7 V7 I



Nächstdem kann man *e*) zu jedem Melodietone zwei Akkorde setzen, und dabei entweder durchaus leitereigen sich halten, oder auch ausweichen. Die Akkorde sollen soviel als möglich verschiedene Harmonien, dürfen aber auch Umkehrungen desselben Akkordes sein; wirkliche Harmonien aber müssen es sein, nicht, oder doch nur wenn es nicht anders geht, bloss eine Bewegung mittels durchgehender Noten. Zwei verschiedene Akkorde lassen sich nicht immer gut finden; in solchen Fällen begnügt man sich dann mit einer Umkehrung, bringt auch wohl einen Vorhalt, Durchgang oder eine andere melodische Fortschreitung an, um die Bewegung einzuhalten. Beisp. 10 ist leitereigen gehalten (*g*♯ in Takt 3 bekanntlich nur Alteration), Beisp. 11 enthält Ausweichungen:

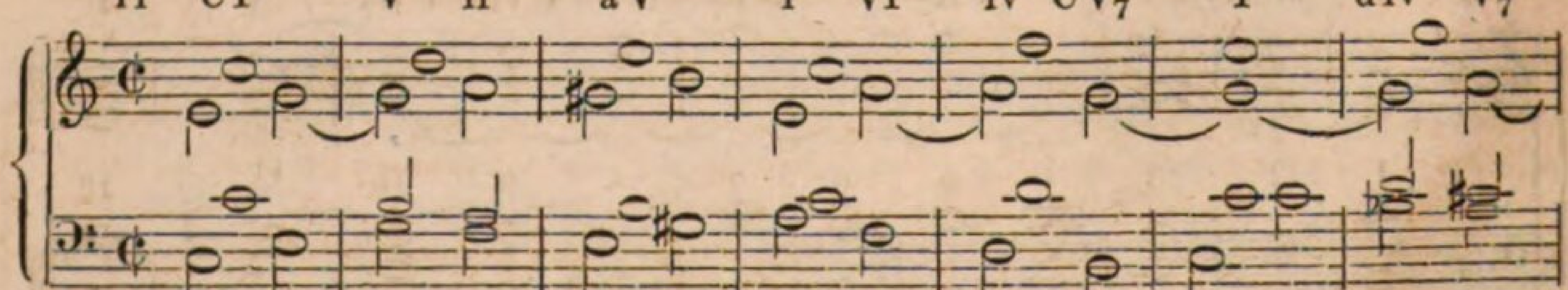
10 CI II7 V7 I — IV I II V7 I VI III VI7



IV V7 I VI II7 — V I



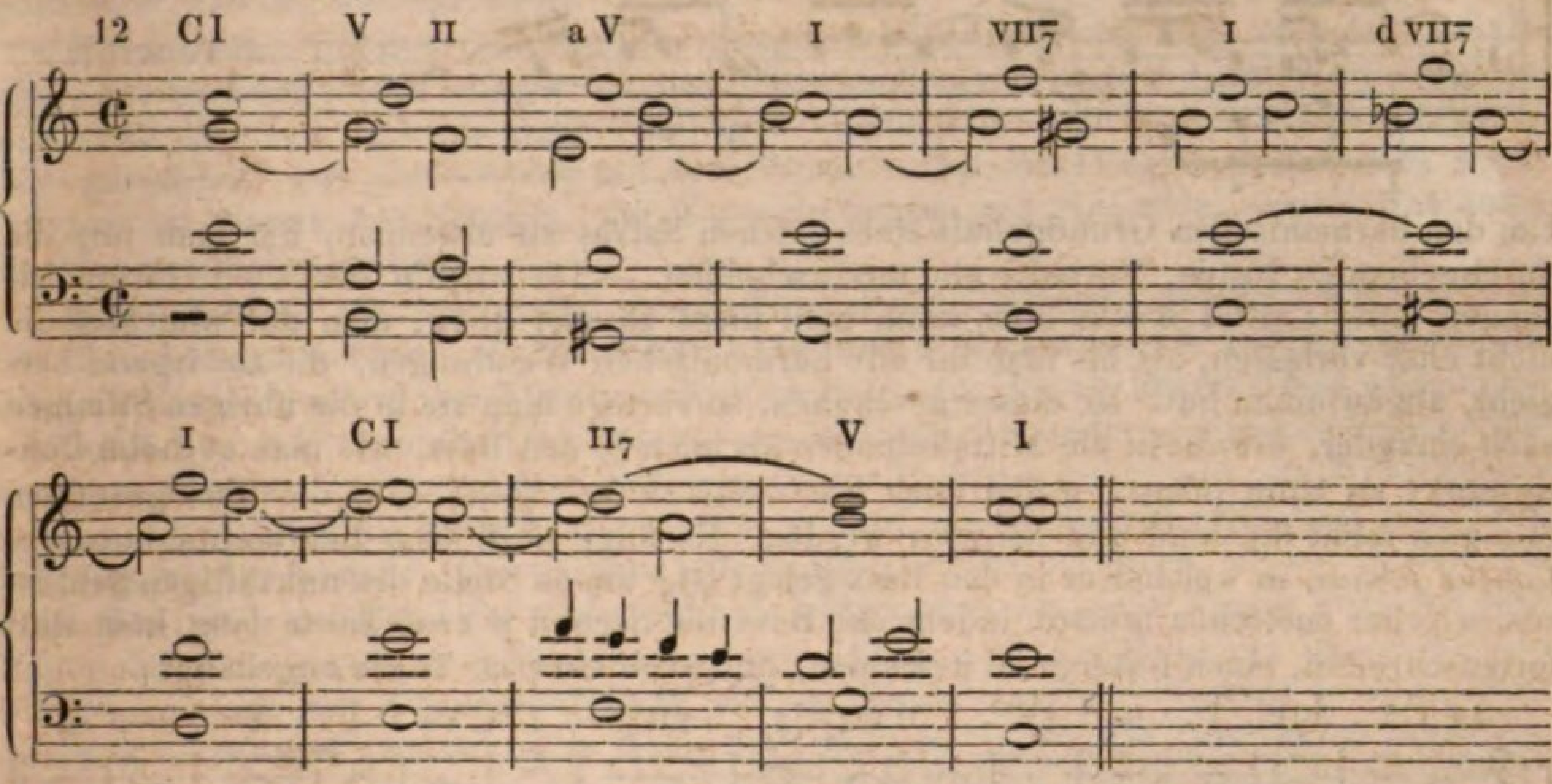
11 CI V II aV I VI IV CV7 I dIV V7



I CVI — II7 V I



Die ferneren Uebungen, welche man mit dem *Cantus firmus* anzustellen hat, betreffen —— *B*) die melodische Durchbildung der Harmonie. Man wende *a*) Vorhalte und durchgehende Noten in den begleitenden Stimmen an, und zwar, wie bei den Contrapunktübungen, erst in einer Stimme allein und dann in mehreren Stimmen abwechselnd und gleichzeitig. In folgendem Beisp. 12 hat meist der Alt die Bewegung, Tenor und Bass nur wenig:

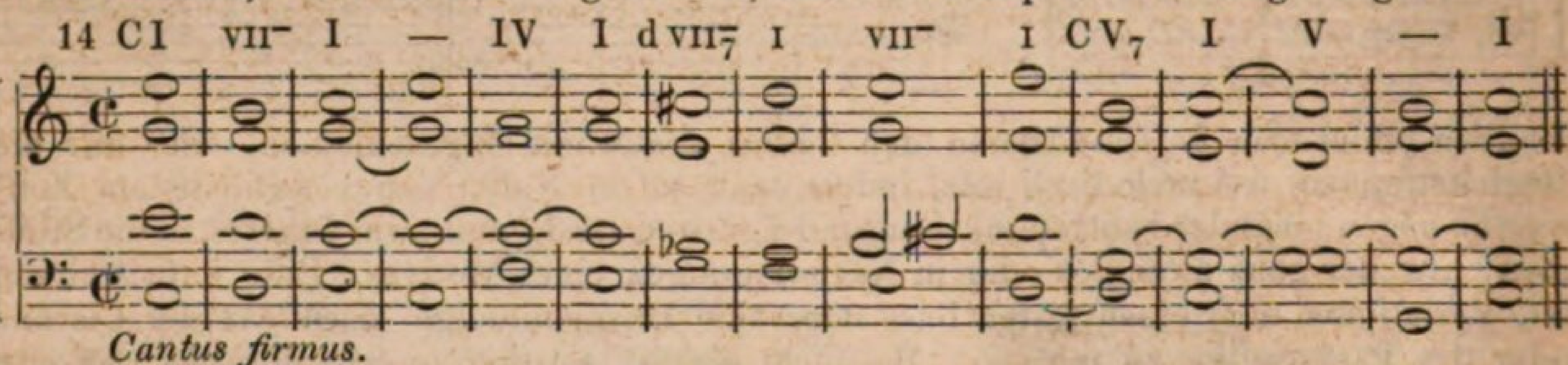
12


Endlich bildet man *b*) jede Stimme (den *Cantus firmus* mit eingeschlossen, oder nur die Begleitstimmen) frei melodisch aus, indem man sie in Noten von verschiedenem Zeitwerthe gegen einander contrapunktiren und figuriren lässt; und zwar führt man die Stimmen entweder ganz zwanglos oder in Nachahmungen eines Motives. Eine gute Uebung ist, Variationen über einen festen Bass oder eine Harmoniefolge (nach Art der Ciacona oder des Passacaglio) zu machen. Beispiele hierfür würden zu weit führen; nur eins folge um zu zeigen, dass einer noch so belebten Bewegung der Stimmen des einstimmigen sowohl als mehrstimmigen melodischen Satzes immer eine einfache Harmoniefolge unterliegt, Beisp. 13 (G moll Phantasie von S. Bach).

13




Um den harmonischen Grundgehalt eines solchen Satzes zu erkennen, hat man nur die durchgehenden Noten, Vorhalte etc. auszuscheiden. — Die vorhin erklärten Harmonisirungen eines *Cantus firmus* aber kann man nicht zu viel üben; man darf die Melodie nicht eher verlassen, als bis man ihr alle harmonischen Wendungen, die sie irgend hergiebt, abgewonnen hat. Ist dieses geschehen, so verlege man sie in die übrigen Stimmen nach einander, sowohl in die Mittelstimmen als auch in den Bass, wie man es beim Contrapunkt zu thun pflegt, wobei auch hier stets zu beachten, dass die hinzugesetzten Stimmen recht fliessend und sangbar werden. Es folge noch eine Bearbeitung unseres *Cantus firmus*, in welcher er in den Bass gelegt ist; um an Stelle des unkräftigen Schlusses, welcher entstehen müsste, indem der Bass die Secund *d* zwei Takte lang hält statt fortzuschreiten, einen festeren zu gewinnen, sind noch ein paar Takte angehängt:



Hat man hinlängliche Uebung in der Behandlung eines kurzen *Cantus firmus* erlangt, so gehe man zu ausgedehnteren Melodien über. Und zwar wähle man Choralmelodien; mit technischen Schwierigkeiten wird man hier nicht mehr zu kämpfen haben. Man bearbeite den Choral gerade wie den kurzen *Cantus firmus*, mit Anwendung aller harmonischen und melodischen Hülfsmittel, die Melodie in alle Stimmen nach einander gelegt. Ist man mit dem harmonischen Gehalt des Chorals vollständig vertraut, so hat man der höheren ästhetischen Forderung zu folgen und für diejenige Bearbeitung sich zu entscheiden, welche der Bedeutung der Melodie am meisten entspricht. Dass man hierin aber die auf den Kirchentönen beruhenden Choralsätze der protestantischen Meister bis einschliesslich Joh. Seb. Bach, der in der Choralbehandlung unzweifelhaft das Höchste geleistet was jemals darin geleistet ist, ohne alle Frage zum Muster zu nehmen hat, ist alles was über diesen interessanten und bedeutsamen Gegenstand hier gesagt werden kann. Sehr viel Anregendes und Belehrendes über Behandlung des Chorales in den Kirchentönen enthält das bekannte Werk von Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation, Berlin 1821. — Die Behandlung der Harmonie in Sätzen freien Stiles kann nach solchen vorangegangenen Uebungen, welche alle Mittel auch dazu bieten, keine wesentlichen Schwierigkeiten mehr haben; die ästhetische Verwendung dieser Mittel lässt sich hier wie dort schliesslich in keine festen Regeln fassen, sondern immer nur an den betreffenden Beispielen erklären. Dass dieses hier nicht geschehen, und dieser ganze wichtige Gegenstand überhaupt nicht eingänglicher behandelt werden kann, muss der Leser damit entschuldigen, dass ein Lexikon kein eigentliches Lehrbuch sein kann.

Harmonie der Sphären, s. Musik der Sphären.

Harmoniefremd sind Töne, die einer Harmonie, zu der sie auftreten, nicht als Akkordbestandtheile angehören. So die Vorhalte, Wechsel- und durchgehenden Noten.

Harmonielehre, s. Harmonie I.

Harmoniemusik, eine nur mit Blasinstrumenten besetzte Instrumentalmusik; s. Orchester.

Harmoniesprung. Die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier, nicht im ersten Verwandschaftsgrade zu einander stehenden Akkorde. Entweder haben solche Akkorde keinen Ton mit einander gemein, wie z. B. *G H D — F A C*, *C E G — H D♯ F♯*; oder sie enthalten zwar einen ihnen beiden gemeinsamen Ton, gehören aber doch von einander entfernten Tonkreisen an, wie etwa *C E G — A♭ C E♭*. In beiden Fällen wird ein vermittelnder Akkord übersprungen.

Harmonik. Bei den Griechen, die gesammte Kenntniss der Töne und Tonverhältnisse, der Systeme und Klanggeschlechte, Octavgattungen, Tonarten etc. Von einzelnen wird auch die (nach anderen einen Theil der Setzkunst für sich ausmachende) Melopöie dazu gerechnet. Der gegenwärtig mit dem Worte verbundene Begriff bezieht sich ebenfalls auf die Theorie des Klanges, der Tonverhältnisse und Akkorde, sammt was sonst zur Harmonielehre gehört.

Harmonika. Ein Instrument dessen Töne durch Streichen gläserner Schalen oder Glocken erzeugt werden. *A.* Die Franklin'sche Harmonika besteht aus einem länglich viereckigen auf vier Füssen ruhenden Gehäuse, dessen oberer Theil abgehoben werden kann. Auf einer das Gehäuse von einem Ende zum anderen durchlaufenden vierkantigen eisernen Welle sind die Glocken nach der Tonleiter aufgereiht; im Mittelpunkte haben sie ein ausgeschliffenes Loch, so dass sie auf die Welle gebracht und mit Kork befestigt werden können. Sie werden, jedoch ohne sich zu berühren, soweit in einander geschoben, dass der Rand der nächsthöheren immer etwa um einen Finger breit vor dem Rande der vorangehenden tieferen hervorragt. Da sie nach der Höhe hin immer kleiner werden, gewinnt ihre Zusammenfügung auf der Welle eine kegelförmige Gestalt, wird daher Glockenkegel genannt. Die Welle läuft in Pfannen, welche den beiden schmalen Enden des Gehäuses eingefügt sind, und wird vom Spieler mittels eines Fusstrittes in Umlauf gesetzt; an einem Ende hat sie ein Schwungrad zur Regulirung des Ganges. Auf diese Art werden alle Glocken zugleich, und zwar auf den Spieler zu sich bewegend, in Umschwung gebracht. Vor dem Spielen werden sie mittels eines Schwammes mit reinem Wasser befeuchtet, wovon das Ueberflüssige in einen dazu bestimmten im Gehäuse angebrachten Behälter sich sammelt; der Spieler befeuchtet seine Finger ebenfalls und legt sie, wenn die Glocken erklingen sollen, in gestreckter Haltung sanft auf die Glockenränder, so dass diese an den Fingern anschleifen. Der dadurch entstehende Ton ist äusserst schmelzend und kann durch wachsenden Fingerdruck vom leisesten Hauche bis zu ziemlich intensiver und nerven-afficirender Stärke gesteigert werden. Indem die Glocken in ununterbrochenem Umlaufe sind, daher unausgesetzt an den Fingern sich reiben, klingt der Ton auch so lange fort, bis der Spieler den Finger vom Glockenrande hebt. Uebrigens müssen die Glocken sehr sorgfältig ausgewählt, von durchaus reinem Glase, völlig gleichmässiger Stärke und ganz akurater Rundung sein, sonst sprechen sie entweder garnicht an, oder geben ungleichen und unruhigen Klang. Für die beste Form hat man die halbkugelartige erkannt. Aber auch die vollkommene Güte aller Glocken vorausgesetzt, ist doch immer einige Fertigkeit erforderlich, sie zum präcisen Ansprechen zu bringen, und ein schönes Anschwellen und Abnehmen herauszubekommen. Die ersten Uebungen im Intoniren muss man in der am leichtesten ansprechenden Mittellage machen, alsdann gelingen auch die höheren Töne leichter. Schnellen Passagen und Läufen aber bleibt das Instrument immerhin unzugänglich, seine Stärke liegt im ausklingenden Tone und durchaus gebundenen Vortrage von langsamer oder doch mässiger Bewegung. Die Technik ähnelt einigermassen der des Clavieres, nur dass man nicht die Fingerspitzen allein gebraucht, sondern mit der ganzen inneren Fläche der Finger spielt. — Diese Gestalt erhielt die Harmonika durch Benjamin Franklin, wennauch der Umstand, dass man Gläsern durch Streichen ihrer Ränder mit benetztem Finger angenehme Töne entlocken könne, schon vor ihm bekannt war, und seiner Harmonika auch bereits Instrumente, deren Töne auf ebendiese Art hervorgebracht wurden, voraufgegangen sind. Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. wusste der Irländer Puckeridge aus einer Reihe von Gläsern, die er durch Schleifen oder Eingiessen von Wasser abstimmte, wohlklingende Töne zu ziehen, indem er ihre Ränder mit befeuchteten Fingern rieb. Doch wird sein Apparat noch sehr unvollkommen, und etwas Zusammenhängendes darauf herauszubringen kaum möglich gewesen sein; daher scheint das Interesse desselben mehr nur in dem Beweise der Thatsache vom Tönen der auf solche Art in Vibration gesetzten

Gläser, als in seiner Bedeutung als musikalisches Instrument beruht zu haben. Uebrigens verbrannte er sammt seinem Erfinder im Jahre 1750. Bald darauf legte Delaval ein ähnliches, aber wohl bereits handlicher eingerichtetes Instrument der Londoner Societät vor, welches Franklin sah und vervollkommnete, womit er 1763 zu Stande kam. Durch seine Aufreihung der Gläser auf eine Welle und ihre Umtreibung um ihre Axe, gedieh erst die vorher gemachte Erfahrung zu jenem anziehenden und edlen Instrument, welches geraume Zeit hindurch einer verdienten ungemein ausgebreiteten Beliebtheit sich erfreute. Miss Davies, der Franklin seine Harmonika geschenkt hatte, führte sie 1766 in Deutschland ein, woselbst sie in der Folge nicht nur vom Capellmeister Schmittbauer in Carlsruhe vortrefflich verfertigt wurde, sondern auch mannigfache wesentliche Vervollkommnungen erfuhr. Franklin's Instrument hatte zwar drei Octaven Umfang, von *G* bis g_2, aber nur diatonische Tonfolge, ohne chromatische Halbtöne. Nach der Idee des Farbenclavieres von Castel unterschied er die sieben Töne durch die Farben des Regenbogens (*c* roth, *d* orange, *e* gelb, *f* grün, *g* blau, *a* indigo, *h* hochviolet). C. L. Röllig, der Erfinder der Xänorphica, beseitigte diese Farben, fügte aber die Halbtöne hinzu und unterschied sie von den anderen durch Vergoldung der Glockenränder. Wegen des bedenklichen Einflusses des Tractaments der Harmonika auf die Nerven des Spielers, den man ehedem für schädlicher hielt als die Erfahrung bestätigt hat, machte man mehrere Versuche, den Glocken auf andere Weise als durch Anschleifen unmittelbar an den Fingern, die Töne abzugewinnen. Deudon brachte 1787 zuerst einen Streifen Tuch zwischen die Glocken und die Finger des Spielers, welche nun nicht befeuchtet zu werden brauchten, auch die nervenerschütternden Vibrationen der Glocken weniger empfanden; überdies sprach der Ton präciser und deutlicher an. Der Abt Mazzuchi versuchte den Ton vermittelst eines Violinbogens, der mit einer Mischung von Colophonium und Wachs oder Terpentin oder auch mit Seife angerieben war, aus den Glocken zu ziehen[1]; der erlangte Ton soll nicht allein ebenso sanft gewesen sein als beim Streichen mit den Fingern, sondern es sollen auch Glocken, welche sonst nicht zum Ansprechen zu bringen waren, die Ansprache nicht versagt haben. Doch fand diese Einrichtung keine weitere Verbreitung, wahrscheinlich weil die Violinbogen nur unbequem sich handhaben liessen, ohne ähnlich feine Modificationen der Klangstärke zu gestatten wie die Finger selbst. —— *B.* Die Clavier- oder Claviaturharmonika. Um die Spielart des Instrumentes zu erleichtern und auch den mit dem Claviere vertrauten Dilettanten zugänglicher zu machen, versah man es endlich mit einer Claviatur. Wem die Erfindung eigentlich angehört, kann ich nicht sagen; sie wird dreien Künstlern zugeschrieben, dem genannten Röllig, einem Petersburger Mechanikus zu Berlin Namens Hessel, und dem Dresdener Hoforgelbauer Wagner. Letzterem mit der meisten Wahrscheinlichkeit; Röllig's Claviaturharmonika wird nur eine Verbesserung gewesen sein, und von Hessel wollte, wie Gerber sagt, in Berlin niemand etwas wissen, ungeachtet das Instrument, worauf der Harmonikaspieler Dussik 1785 sich hören liess, als von ihm erfunden und verfertigt angekündigt wurde. W. C. Müller aber nennt es eine Dresdener Art von Claviatur, woraus sich schliessen lässt, dass es die Wagner'sche Erfindung oder eine ihr doch ähnliche Einrichtung gewesen sei. Von Röllig's Clavierharmonika steht eine Beschreibung (von Biester) nebst Abbildung im 2. Stück der Berliner Monatsschrift des Jahres 1787, ferner eine Abbildung in der Anthologie der musikalischen Realzeitung (Speier) von 1789 S. 31. Alle Schalen befinden sich auf derselben Welle, so dass sie auch ohne Anwendung der Tasten mit den Fingern gespielt werden können; der Umfang beträgt $3\frac{1}{2}$ Octaven, von *c* bis f_3. Professor Klein zu Presburg erfand eine Tastenharmonika, deren Glocken (von *F* bis f_3) auf drei verschiedenen Wellen befestigt sind, die vermittelst einer Drehscheibe dergestalt sich bewegen, dass die Glocken in ungleichen Zeiträumen um ihre Axen getrieben werden; indem die Bassglocken einmal sich drehen, laufen die mittleren zweimal, die höheren mehr als dreimal um. Der die Stelle des Fingers vertretende Angriff erfolgt durch Stückchen gewöhnlichen Badeschwammes, die an den Tangenten über kleine mit Rosshaaren ausgestopfte Polster oder über ungeleimten Hutfilz gespannt sind, und vor dem Spielen mit Wasser angefeuchtet werden. Beschreibung und Abbildung stehen im 42. Stück der Allgem. musikal. Zeitg.

1) Er hat auch Versuche mit metallenen Glocken und hölzernen Schalen gemacht, welche letzteren einen flötenartigen Klang gegeben haben.

von 1798. Aber aller Vortheile, welche eine Claviatur der Harmonika auch gewährt, ungeachtet, bleibt es ausgemacht dass der Ton mit seinen verschiedenen Stärkenüancen durch die Finger weit feiner als mittels aller Surrogate, durch die man sie zu ersetzen versucht hat, aus den Glocken gezogen werden kann; die besten Spieler haben auch gemeinhin der Harmonika nach Franklin'scher Construction sich bedient. Man vermuthet wahrscheinlich nicht ohne Grund, dass die natürliche Wärme der Finger einen erheblichen Einfluss auf die Vollkommenheit der Klangerzeugung habe, wie auch der richtige Wärmegrad überhaupt eine bedeutende Rolle bei diesem Instrumente spielt. Ist es zu warm, so fangen die Glocken an unter den Händen zu pfeifen und zu quitschen, ist es zu kalt, so sprechen sie, aller angewandten Mühe ungeachtet, möglicherweise garnicht an. Auch soll man das Instrument von Ofen- und Sonnenhitze, die seiner Dauerhaftigkeit sehr nachtheilig ist, entfernt halten. Uebrigens ist die Harmonika ausschliesslich Soloinstrument, mit begleitenden Instrumenten verbunden, wird sie entweder verdunkelt oder wirkt verdunkelnd. Anweisung sie spielen zu lernen findet man in Joh. Christian Müller's Anleitung zum Selbstunterricht auf der Harmonika, Leipzig, Crusius, 1788, mit vielen Notenbeispielen[2]. Notirt wird wie für Clavier, auf zwei Systemen, im Sopran- und Bassschlüssel. —— *C.* Eine Art Harmonika oder eigentlich Euphon ist noch zu erwähnen; um 1790 von Chr. Friedr. Quandt in Jena erfunden oder vielmehr dem Chladni'schen Euphon nachgebildet, doch von diesem darin abweichend, dass nicht Glasröhren sondern ½ Zoll breite Glasstreifen mit den Fingern gestrichen werden. Diese Glasstreifen oder Streichstäbe, 44 an Zahl, sind aber nicht selbst der eigentlich klingende Theil, sondern wirken erst Schwingungen erregend auf ebensoviele hinter dem Resonanzboden verborgene gläserne Gabeln oder Hacken von Barometerröhren, auf deren einem kürzeren Arme sie aufliegen. Sie sind also nur das Medium zwischen dem streichenden Finger und den Gabeln aus denen der Ton gezogen wird. Der Umfang des Instrumentes geht von G - d_3. Beschreibung s. Modejournal, Februar 1791, S. 99—108.

Harmonikatöne, *Sons harmoniques*, die Flageolettöne, s. daselbst.

Harmoniker, s. Harmonici.

Harmonische Dissonanzen sind die Dissonanzen der harmonisch dissonirenden Akkorde; nämlich derjenigen Akkorde, deren Uebergang zur Consonanz nicht (wie bei den Vorhalten etc.) durch Auflösung der Dissonanz allein, während die anderen Stimmen auf denselben Stufen liegen bleiben, bewirkt wird, sondern einen ganz anderen Akkord als Folge fordert. So der Septimenakkord und verminderte Dreiklang; die Septime und verminderte Quint sind harmonische Dissonanzen. Sollen beide Akkorde zur Consonanz übergehen, so genügt nicht die Auflösung der Septime des ersteren und der verminderten Quint des letzteren allein, denn beide Akkorde bleiben, wenn nur ihre Dissonanzen aufgelöst werden, nach wie vor dissonirend: *C E G B — C E G A; H D F — H D E,* und können nur durch Uebergang in einen anderen Akkord consonirend werden: *C E G B — F A C* (*D F A, C♯ E A*); *H D F — C E E* (*G♯ H E, D F H — E G C*). Bei den durch Vorhalte und alterirte Intervalle dissonanten Akkorden hingegen genügt schon Auflösung des dissonanten Intervalles allein, um den Akkord consonant zu machen: *C G d e — C G c e; C E G♯ — C E A,* wobei nichts darauf ankommt, dass die Auflösung des Vorhaltes auch in einen dissonanten Akkord vor sich gehen, Dissonanz auf Dissonanz folgen kann: *C G f g — C♯ A e g.* Diese letztere Art von Dissonanzen, welche nur auf melodischem Wege, durch Alteration, Liegenbleiben oder Durchgehen einer Stimme, entsteht, nennt man melodische Dissonanzen, zum Unterschiede von jenen harmonischen oder Akkorddissonanzen. Die Septime kann auch melodische Dissonanz sein; sie ist es eben dann, wenn sie nichts als einen Vorhalt vorstellt, z. B. *G d g b — c e♭ g b — c e♭ g a;* die verminderte Quint ebenfalls: *A c f — H d f — H d e.* Doch giebt letztere nur einen unvollständigen Akkord, mit dem Grundtone des Akkordes aber erscheint sie als Septimenvorhalt: *H d f — G♯ H d f — G♯ H d e.* Selbstverständlich gilt dieses alles auch von den Umkehrungen des Septimenakkordes und verminderten Dreiklanges.

Harmonische Cadenz, der Tonschluss in der Harmonie, mehrstimmige Tonschluss, zum Unterschiede von den melodischen Clauseln der einzelnen Stimmen.

Harmonische Mehrdeutigkeit, s. Mehrdeutigkeit.

2) Fernere Beschreibungen und Abbildungen in Hiller's Nachrichten, Bd. I. S. 71. — Forkel, Mus. Alm. für Deutschland 1782, S. 30. — Hannov. Magaz. 1766. — „Ueber die Harmonika", Fragment von Röllig, 1787.

Harmonische Nebennoten, s. Nebennoten I; Figur A.

Harmonische Rückung, Sequenz. Eine fortrückende Reihe einander ähnlicher Harmoniefolgen, z. B.



Harmonische Theilung, s. Theilung der Intervallenverhältnisse II.

Harmonischer Dreiklang, *Trias harmonica*, der vollkommne consonirende Dur- und Molldreiklang. S. Dreiklang; Akkord I *a α*.

Harmonischer Satz. Eine Mehrstimmigkeit in welcher die Absicht weniger auf melodische Ausbildung und Geltung der einzelnen Stimmen, als auf die Gesammtwirkung des harmonischen Zusammenklanges hingeht. Es liegt entweder eine Hauptmelodie in der Oberstimme, oder auch dieses nicht einmal, der Satz ist dann nur Akkordfolge.

Harmonisches Intervall. Ein Intervall wird harmonisch genannt, wenn seine Tonglieder gleichzeitig, als Zusammenklang; melodisch hingegen, wenn sie im Nacheinander, als Melodie erscheinen.

Harmonometer. Ein Instrument zur Messung der Tonverhältnisse, ein Monochord.

Harpa, *Arpa*, franz. *Harpe*, die Harfe.

Harpeggio, Harpeggiatur, s. Arpeggio.

Harpichord, s. Arpichord.

Harpsichord, engl. das Clavichord.

Hart. *a*) Gleichbedeutend mit Dur (*durus*, hart), Benennung der von ihrem Grundton durch die grosse Terz und Sext aufsteigenden Tonart (Harte oder Durtonart); demnach auch der aus Grundton grosser Terz und reiner Quint bestehende Dreiklang, Harter oder Durdreiklang heisst. Das Nähere s. Dur, Akkord, Dreiklang, Tonart. — *b*) Der Aesthetik angehörendes Wort, Mangel an Fluss und Abrundung in der Darstellung bezeichnend. Ein Tonstück äussert Härte, wenn die Melodie durch unsangbare Intervalle dem Sänger und Hörer Zwang auferlegt; wenn die Harmonie zu herbe und scharfe oder schwer verständliche, durch ihr unvermuthetes Erscheinen das Ohr heftig überraschende und angreifende Dissonanzen enthält; wenn die Modulation zu plötzlich und unvermittelt in entfernte Tonarten tritt, die Akkorde überhaupt in keiner guten Verbindung unter einander stehen; wenn die einzelnen melodischen Theile steife und eckige Bildung zeigen und ihre Folge als erzwungene Aneinanderreihung erscheint etc.

Harter Dreiklang, s. Akkord I *a*; Dreiklang I A.

Hartverminderter Dreiklang, s. Akkord III *a δ*; Dreiklang I B *d*.

Haue. Eine gewisse Art Zungenschlag der gelernten Trompeter, beim Blasen der Feldstücke, woraus ehedem, wie auch aus der sogenannten einfachen und Doppelzunge, ein Geheimniss gemacht wurde, bis Altenburg in seiner heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1795, diese Arten von Zungenschlägen und die dabei in das Mundstück zu sprechenden Silben bekannt machte. Nach seiner Erklärung (im angeführten Werke Th. 2, Cap. 10, S. 93) ist die Haue von zweifach verschiedener Art. Die erste kann man die überschlagende nennen, weil bei ihrer Ausführung allemal gewisse Töne sich überschlagen, z. B. *a*.



Die zweite heisst die schwebende, weil der Ton, worauf man sie bläst, mit einer Schwebung oder Bebung, bald stark bald schwach, angegeben wird. — Man kann sie sowohl mit ab- als zunehmender Stärke ausführen, Beisp. *b*. — Uebrigens findet die Haue nur am Ende beim Feldstück- und Tafelblasen, keineswegs aber, oder doch nur selten, in der Mitte oder beim Principal Anwendung.

Hauptaccent, Taktaccent, der Accent auf der Taktthesis. S. Accent I A, 2.

Hauptakkord, *a*) allgemein genommen, der harte und weiche Dreiklang; insbesondere *b*) der tonische Dreiklang der Dur- oder Moll-Haupttonart eines Tonstückes; *c*) Hauptakkorde der Tonart, die drei Akkorde der Tonika, Dominant und Unterdominant, welche den Inbegriff der Tonart ausmachen, indem sie alle Töne derselben enthalten. In Dur sind alle drei grosse Dreiklänge (*C E G*, *G H D*, *F A C*); in Moll kleine (*C E*♭ *G*, *G B D*, *F A*♭ *C*), bis auf den Dominantakkord, wenn er beim Schlusse zu dienen hat, in welchem Falle er die grosse Terz als Leitton der Tonart erfordert (*G H D*). S. Dreiklang I A.

Hauptcadenz, Finalcadenz, der Ganzschluss.

Hauptcanal, der Orgelwindleitung, s. Orgel I B.

Hauptintervalle (der Akkorde) sind die den Akkorden zu ihrer Unzweideutigkeit nothwendigen Intervalle, die ihnen nur auf ganz besondere Veranlassung fehlen dürfen. Also im Dreiklange die Terz, im Sextakkorde die Sext, im Quartsextakkorde die Quart, im Septimenakkorde der Grundton etc.

Hauptmanual, Hauptwerk in der Orgel, s. Orgel I D *a a*.

Hauptnoten. *a*) Melodische, sind diejenigen Töne oder Noten einer Melodie, welche harmonische Bedeutung haben und von selbständigen Akkorden begleitet sind, wie man sich ausdrückt, im Anschlage der Akkorde stehen, mithin den Gang der Harmonie bedingen. Sie treten mit den sie begleitenden Akkorden gleichzeitig auf, vorausgesetzt dass sie nicht, wie ja sehr häufig, durch melodische Dissonanzen (Vorhalte und Wechselnoten) verzögert werden. Choräle und choralartige Melodien enthalten nur Hauptnoten, deren jede ihren eigenen Akkord hat, wie unter Beisp. *a*. In den Melodien des Figuralgesanges sind die Hauptnoten mit den verschiedenen Arten von Nebennoten (s. daselbst) untermischt, wie Beisp. *b* und *c* zeigen, in welchen die (stets mit + bezeichneten) Hauptnoten auch mitunter durch Vorhalte und Wechselnoten von ihrer Stelle im Anschlage des Akkordes verdrängt sind.

a



b



c



In Trillern, Mordenten und anderen Setz- und Spielmanieren ist diejenige Note, aus deren Auflösung und Abwechselung mit anderen Noten die Figur entstanden ist und über der dann auch gewöhnlich das Zeichen der letzteren steht, die Hauptnote, die anderen sind die Neben- oder Hülfsnoten. Beim Triller z. B. ist also die ausgeschriebene Note mit

dem *tr*, ∿ oder ∿∿ darüber, die Hauptnote, und die mehrfach mit ihr abwechselnde Stufe ist die Neben- oder Hülfsnote. — *b*) Rhythmische Hauptnoten, sind die im Vortrage zu accentuirenden Noten, auf denen entweder schon von vorneherein das natürliche Taktgewicht ruht, oder auf die der Accent um eines besonderen Ausdruckes willen hingerückt ist.

Hauptprobe, s. Generalprobe und Probe.

Hauptsatz, das Hauptthema eines Tonstückes; s. Thema. Im Sonatensatz, s. Sonate I 1 *aa*; in der Fuge, ebendaselbst A *a*.

Hauptschluss, der letzte Schluss in der Haupttonart am Ende des Tonstückes (Finalcadenz), gemeinhin ein vollkommener Ganzschluss, unter Umständen auch ein Halbschluss. S. Ganzschluss, Halbschluss.

Hauptseptime, die kleine Septime des Dominantseptimenakkordes; — **Hauptseptimenakkord**, der Dominantseptimenakkord der Tonart, der grosse Dreiklang der 5. Stufe mit leitereigener kleiner Septime. S. Akkord I *b*; in der Ausweichung, ebendaselbst C *a*.

Hauptstimmen, im mehrstimmigen Satze solche Stimmen, die durch eigene Melodik und Rhythmik selbständig sind und von einander sich unterscheiden. Es giebt bekanntlich zwei Hauptsetzarten: die polyphone, es werden mehrere gleichzeitige Hauptstimmen continuirlich festgehalten und durchgeführt; die homophone, es wird im wesentlichen nur eine Hauptstimme, die Melodie, festgehalten und von anderen Stimmen begleitet. Hinsichts der Beschaffenheit der Stimmen als Haupt- und Nebenstimmen giebt es demnach zwei Arten von Tonstücken: *a*) solche die aus lauter Hauptstimmen bestehen. Dies sind die polyphonen Sätze, in denen jede Stimme ihre, jeder der übrigen durchaus gleichberechtigte Betheiligung am Ausdrucke der dem Stücke zu Grunde liegenden Empfindung und an der Durchbildung der Tongedanken, in durchaus selbständigem Tongange bekundet. Keine steht zu den anderen im Verhältnisse einer nur begleitenden oder ausfüllenden zu einer herrschenden Stimme, und wennauch zeitweilig die eine oder andere den übrigen sich unterordnet, so geschieht es doch nicht in solchem Grade, dass ihre Natur als Hauptstimme dadurch verwischt oder geändert würde; denn sie kann jeden Augenblick wiederum als solche sich geltend machen. Die Stimmen sind gleich Personen, deren Empfindungsweise einem Gegenstande gegenüber, auch wenn sie mit einander in der Hauptsache übereinkommen, doch ihre individuellen Unterschiede haben und im Ausdrucke behaupten. Die Anzahl der Stimmen rein polyphoner Tonsätze kann sehr verschieden sein, es werden Tonstücke für zwei bis acht und mehr Hauptstimmen gesetzt. Die Schwierigkeit des Satzes hinsichts der freien Führung der Stimmen und der ihnen zu bewahrenden Selbständigkeit steigt natürlich mit der Anzahl; doch wird in sehr vielstimmigen Sätzen wiederum eine Erleichterung dadurch gewährt, dass nur vergleichsweise selten alle Stimmen zugleich in Activität sind, und dass, wenn dies der Fall, mehr nur die harmonische Gesammtwirkung als die Geltung der einzelnen Stimmen in Absicht und Möglichkeit liegen kann. Fuge und Canon, Imitation und doppelter Contrapunkt sind die Hauptformen und Darstellungsmittel der polyphonen Schreibart; in der freien Instrumentalmusik ist sie durch Trio, Quatuor, Quintuor etc. vertreten. — *b*) Solche, deren Stimmen nicht alle Hauptstimmen sind, sondern eine oder mehrere sind Neben- Füll- oder Begleitstimmen, und haben den Zweck, zu ergänzen was die Hauptstimmen sowohl hinsichts des Empfindungsausdruckes, als auch der Vollständigkeit der Harmonie und des Klanges, unerledigt gelassen haben. Die Anzahl der Hauptstimmen ist hier ebenfalls sehr verschieden; eine Classe von Tonstücken, die einstimmigen Solosätze mit Begleitung, als Arie, Lied, Concert für ein Soloinstrument, haben nur eine Hauptstimme; andere, die mehrstimmigen Solo- oder concertirenden Sätze für mehrere Stimmen oder Instrumente, haben deren mehrere, das Duett und Duo zwei, das Terzett und Trio drei. Die Polyphonie in solchen Sätzen für Hauptstimmen mit Begleitung wird dann von den Hauptstimmen ausgemacht, wie wenn z. B. in einem vierstimmigen Satze zwei Stimmen einen Canon führen und die anderen beiden Bass und Füllstimme sind. Solche Hauptstimmen können entweder in derselben Empfindung übereinkommen oder, wie namentlich in den dramatischen mehrstimmigen Solosätzen sehr häufig, verschiedene Empfindungen zugleich ausdrücken. Auch können die Hauptstimmen Vocal- und Instrumentalstimmen mit einander sein, wie in sehr vielen Bach'schen Arien, in denen gemeinhin ein

obligates Soloinstrument mit der Singstimme concertirt und so vollkommen selbständige Melodie hat, dass man es nicht anders als eine zweite Hauptstimme nennen kann. Von Tonstücken für eine und mehrere Hauptstimmen handeln die Art. Arie, Concert, Duett, Terzett, Fuge, Canon etc.; von der polyphonen Setzart Einfacher und Doppelter Contrapunkt, Imitation; von der Begleitung der gleichn. Art.

Hauptthema, in einem Tonsatze mit mehreren Themen, das denselben anhebende Thema, zum Unterschiede von den anderen, die Nebenthemen genannt werden. Es ist der wesentlichste Tongedanke des ganzen Stückes, der die gesammte Entwickelung desselben wenigstens bis zu einem hohen Grade bedingt, indem er das Grundgefühl anschlägt und die hauptsächlichsten Motive für die folgende Verarbeitung enthält. Näheres s. Thema; in der Sonate s. Sonate I 1 *aa*. — Hauptthemagruppe, ein bereits mehr ausgeführtes, aus mehreren Perioden bestehendes Hauptthema in grossen Tonsätzen.

Hauptton, *a*) soviel wie **Haupttonart** eines Tonstückes. Diejenige Tonart, deren melodische und harmonische Tonverbindungen das Tonstück beginnen und schliessen, von der die ganze tonliche Bewegung ausgeht und in die sie schliesslich wieder zurückkehrt. Das Gesetz der tonlichen Einheit fordert für jedes als Ganzes geltendes Tonstück eine solche Haupttonart, auf welche alle darin auftretenden Tonarten sich zurückbeziehen. Deshalb wird ihre Vorzeichnung an den Schlüssel geschrieben, und mit dem Ausdrucke, ein Tonstück gehe aus C dur oder C moll, ist gesagt, dass diese Tonart die Haupttonart des betreffenden Tonstückes sei. In manchen Tonsätzen kehrt auch in der Mitte die Haupttonart mehremale wieder, mit Nebentonarten und Modulation abwechselnd; so in der Fuge, wenn die erste Durchführung nicht modulirt; im älteren Rondo und rondoartigen Sätzen, in welchen sie mit dem Hauptthema immer wieder zurückkehrt. In anderen hingegen kommt sie im Verlaufe garnicht vor, wie im Sonatensatze, worin sie vom Eintritte des zweiten Thema an bis zum Eintritte der Repetition sogar vermieden werden muss, damit sie in der letzteren um so frischer und, als Zusammenfassung der ganzen tonlichen Bewegung, um so bezeichnender auftrete. Die nächst ihr vorzugsweise herrschende Tonart ist ihre nächstverwandte Nebentonart (die Dominant, in Moll ihre Durparallele), und wennauch in der Durchführung die Modulation oft gänzlich aus dem Kreise der Haupttonart sich entfernt, so nähert sie sich demselben doch wieder und kehrt in ihn zurück, sobald es auf die Repetition, als die schliessliche Zusammenfassung der in der Entwickelung mannigfach sich trennenden und die verschiedensten Verbindungen eingehenden Elemente, losgeht. Ungeachtet in unserer gleichschwebenden Temperatur die Transpositionen der Durtonart sowie die der Molltonart, von dem nur örtlichen Höhe- und Tiefeunterschied abgesehen, hinsichts ihrer Intervallengrösse mit einander völlig genau übereinkommen, indem die Octav in zwölf gleiche Theile (Halbtöne) getheilt ist und jeder dieser Theile gleich dem andern $\frac{83\frac{1}{3}}{1000}$ Stufenweite hat, so wird doch ein jeder Tonsetzer durch ein unbestimmtes Gefühl veranlasst, für ein Tonstück nicht diese sondern eine andere Dur- oder Molltonart zur Haupttonart zu wählen, das eine Stück nicht in A♭ dur sondern in C dur oder G dur, ein anderes nicht in D moll sondern in C moll zu setzen. Eine genügende Erklärung dieser Thatsache weiss ich nicht zu geben, und auf die Characterisirungen der Tonarten, welche manche Schriftsteller versucht haben, ist gar kein Werth zu legen, da sie nichts als subjective Phantastereien sind und als solche denn auch häufig genug sich widersprechen. Mehreres über diesen Gegenstand ist unter Tonart V B zu finden. — Uebrigens muss der Anfang eines Satzes die Haupttonart dem Gefühle möglichst deutlich einprägen; das Hauptthema oder die ganze Gruppe desselben, wo eine solche vorhanden ist, darf daher nicht viel moduliren, sondern nur die nächstliegenden der leiterverwandten Nebentonarten vorübergehend berühren. Und wennauch die Harmonie reichhaltiger ist, so darf sie doch nicht so eingerichtet sein, dass sie eine gewisse Unbestimmtheit der Haupttonart verursacht. — *b*) eines Akkordes, gleichbedeutend mit Grundton, als derjenige Ton, auf dem der terzenweise Aufbau des Akkordes sich erhebt, s. Grundton *a*; — *c*) einer Tonart, ebenfalls der Grundton derselben, s. Grundton *b*; — *d*) Hapttöne einer Melodie, dasselbe was Hauptnoten, s. daselbst.

Hauptventil, in der Orgel, das Cancellenventil, s. Orgel I C *i*.

Hauptwerk, Hauptmanual, in der Orgel, s. Orgel I D *a α*.

Hausmann, Hausleute, ehedem an einigen Orten gebräuchliche Benennung des Stadtpfeifers oder Stadtmusikanten und seiner Gehülfen und Lehrlinge. Er hiess Hausmann, sein Musikchor die Hausleute. S. Stadtmusikus.

Hausse, der Frosch am Geigenbogen.

Hautbois, Hoboe, die Oboe; *Hautbois d'amour*, die *Oboe d'amore*, s. Oboe.

Haut-dessus, der hohe Sopran.

Haute-contre. *a*) Die Altstimme, hin und wieder auch der hohe Tenor, so genannt als höhere Gegenstimmen des in alten Vocalwerken die Hauptmelodie führenden Tenores, s. Alt, Contr'Alto. — *b*) Eine der im 17. Jahrh. gebräuchlichen drei Arten Violen, s. Viola.

Haute-taille, der hohe Tenor, s. Tenor.

H dur, diejenige unserer modernen zwölf Durtonarten, für welche der Ton *H* als Grundton angenommen ist, die sechste im von *C* ausgehenden Quintencirkel. Damit ihr Intervalleninhalt der Natur der diatonischen Durtonart entspreche, müssen die Töne *F C G D* und *A* mittels des ♯ um je einen halben Ton erhöht, in *F*♯ *C*♯ *G*♯ *D*♯ und *A*♯ verwandelt werden; deshalb wird sie mit fünf ♯ am Schlüssel notirt, ihre Scala heisst *H C*♯ *D*♯ *E F*♯ *G*♯ *A*♯.

Hedicomos, ein Singetanz bei den alten Griechen.

Heerpauken, eine ältere sehr grosse Art Pauken, sonst den unsrigen ganz ähnlich, »von kupffern Kesseln gemacht, mit Kalbsfällen vberzogen, daruff man mit Klüpffeln schlägt; Welche an Fürsten- vnd grosser Herren Höfen zum Ein- vnd Auszug, zum Tisch- vnd Tantz blasen, auch zu Kriegszeiten in Feldzügen gebraucht werden. Vnd das seyn gar vngehewre Rumpelfässer«. Prätorius, *Syntagma* II. 77.

Heiserkeit, eine krankhafte, die reine und präcise Ansprache der Töne beim Singen und Sprechen behindernde Affection der Kehlkopfsschleimhaut.

Helicon, eine Art Monochord der alten Griechen, mit mehreren (nach Einigen mit neun, die neun Musen genannten), sämmtlich in den Einklang gestimmten Saiten bezogen, und mit beweglichen Stegen versehen. Es diente zur Bemessung der Tonverhältnisse.

Hellpfeife, in der Orgel, eine offene Flötenstimme 8 Fuss.

Hemidiapente, die verminderte Quint, z. B. *H F*, *E B*.

Hemiolia. *a*) Bei den Griechen eine Gattung des Rhythmus (*genus rhythmicum sesquialterum* oder *hemiolium*). Das Verhältniss 3 : 2, aus fünf gleichen Gliedern in zwei ungleichen Zeiten, wovon die erste drei, die andere zwei Glieder enthält, bestehend. Also der in neuerer Zeit ebenfalls hie und da versuchte, des Mangels an Gleichgewicht wegen aber verworfene $^5/_4$- oder $^5/_8$-Takt. — *b*) In physikalischer Bedeutung die Quint (*Sesquialtera*, *Diapente*), als das Schwingungsverhältniss 3 : 2. — *c*) Bei den Mensuralisten des 15. und 16. Jahrh. die geschwärzten Noten, welche zu den weissen derselben Gattung wie 3 : 2 sich verhalten. So kamen im *Tempus perfectum* drei geschwärzte *Breves* zweien weissen an Werth gleich, beide galten sechs *Semibreves*, und jene (die geschwärzten *Breves*) wurden inmitten der dreitheiligen Taktart als drei zweitheilige Takte markirt. S. Mensuralnotenschrift I G 3 und den Art. Color.

Hemitonium, der Halbton; — *majus*, der grosse Halbton, die auf zwei Stufen liegende kleine Secund (*e f*); — *minus*, der kleine Halbton, die auf derselben Stufe liegende übermässige Prime (*c c*♯).

Heptachordum, *Ettachordo*, Siebensaiter. *a*) Das Intervall der Septime; *Heptachordum majus*, die grosse, — *minus*, die kleine Septime. — *b*) Eine diatonische Tonfolge von sieben Stufen, fünf ganze und einen grossen halben Ton enthaltend, *c d e f g a h*. Die aus zwei verbundenen Tetrachorden bestehende Tonordnung des Terpander, *e f g a c d e* heisst das *Heptachordum* oder der Siebensaiter Terpander's.

Herabstrich. Bei Bogeninstrumenten, die beim Spielen wagerecht auf dem linken Arme ruhen (Violine, Viola), derjenige Bogenstrich, bei dem der Bogen an seinem unteren Ende (am Frosche) aufgesetzt, und mit abwärts oder von links nach rechts sich be-

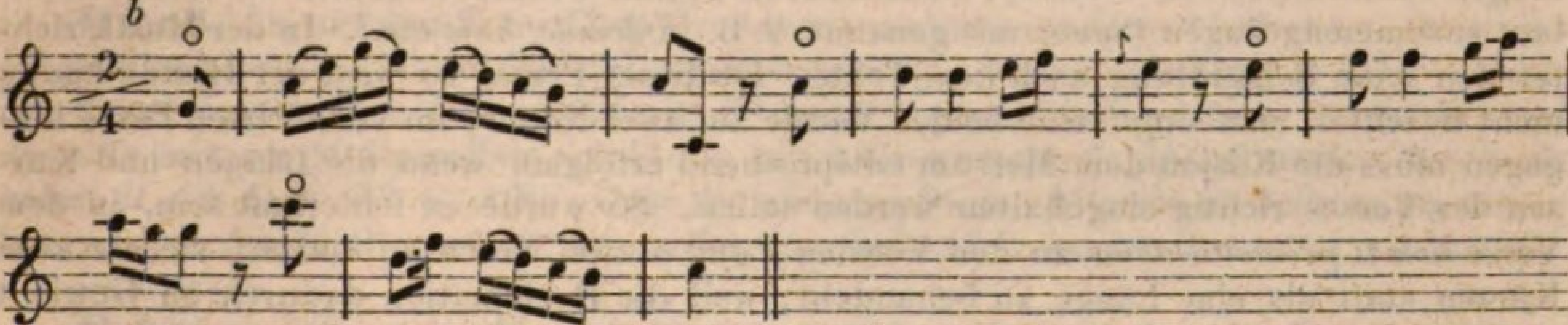
wegendem Arme, nach seiner Spitze zu über die Saiten geführt wird. An sich hat dieser Strich mehr Kraft als der in entgegengesetzter Richtung erfolgende Hinaufstrich, letzterer aber muss ihm durch Uebung möglichst gleich gemacht werden, damit die Klangstärke des Instrumentes bei beiden Stricharten dieselbe bleibe. Ungeachtet dieser geforderten gleichmässigen Stärke beider Arten der Bogenführung, pflegt man doch gewöhnlich die accentuirten Noten durch Herabstrich und die accentlosen durch Hinaufstrich auszuführen; doch lässt es sich nicht zur festen Regel machen, dass jede auf den Niederschlag fallende Note mit dem Herabstriche gespielt werden soll, wenigstens wären die Ausnahmen davon sehr zahlreich. Nur jedes melodische Glied, welches vom vorangehenden durch eine Pause getrennt ist und im Niederschlage anhebt, muss mit dem Herabstriche angefangen werden, wie Beisp. *a* zeigt, in welchem der Herabstrich mit + bezeichnet ist. Man ersieht aus demselben aber auch zugleich, dass die mit o angemerkten, ebenfalls im Niederschlage stehenden ersten Noten des zweiten, vierten und sechsten Taktes mit dem Hinaufstrich ausgeführt werden müssen.

a *Andante.*



Auftaktnoten von Melodien und Melodiengliedern werden stets mit dem Hinaufstriche gespielt (Beisp. *b*):

b



Im übrigen vergl. den Art. Bogenstrich.

Herstrich, bei denjenigen Streichinstrumenten, deren Saiten beim Spielen senkrecht laufen (Violoncello, Gambe, Contraviolon), die nämliche Bogenführung wie der Herabstrich bei den wagerecht auf dem linken Arme ruhenden Geigenarten. Der Bogen wird beim Herstriche mit der von links nach rechts sich bewegenden Hand ebenfalls vom Frosche nach der Spitze zu über die Saiten geführt, nur dass seine Lage hier wagerecht, beim Herabstriche senkrecht ist. Im übrigen hat es mit dem Herstriche ganz dieselbe Bewandniss wie mit dem Herabstriche, s. daselbst.

Hesychastische Melopöie, eine der drei Arten, in welche die griechische Melopöie hinsichts ihrer Beziehungen zu den Gefühlen und Leidenschaften getheilt wurde. Die systaltische war für den Ausdruck zärtlicher Empfindungen; die diastaltische für den der Heiterkeit, Freude und edlen muthvollen Gesinnungen; die hesychastische, zwischen jenen beiden die Mitte haltend, für den Ausdruck der Beruhigung und mässigen Fassung.

Heulen, Orgelterminus für das fehlerhafte und das Spiel störende Ansprechen und Fortklingen einer oder mehrerer Pfeifen in Folge durchstechenden Windes, Aneinanderhängen der Abstracten u. dergl., also ohne vorsätzliche Eröffnung des Cancellenventiles durch Niederdrücken der Taste.

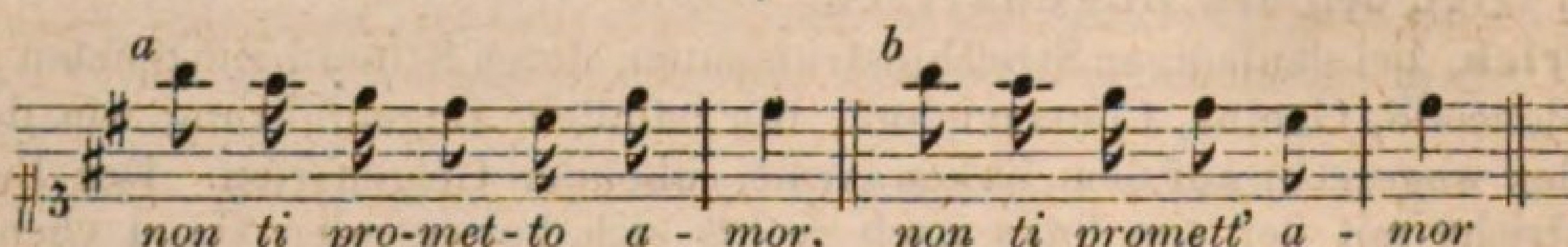
Hexachordum, *Essacordo,* Sechssaiter. *a*) Das Intervall der Sext; — *minus, minore,* die kleine; — *majus, maggiore,* die grosse Sext. — *b*) Eine diatonische Folge von sechs Stufen, vier ganze und einen grossen halben Ton enthaltend. Insbesondere die an Stelle der griechischen Tetrachorde gesetzte sechsstufige diatonische Tonleiter des Tonsystems des 11. Jahrh., deren Einführung irrthümlicherweise dem Guido von Arezzo zugeschrieben wurde. Man theilte die damals gebräuchliche Tonreihe von 20 Stufen in sieben Hexachorde, deren jedes seinen Halbton von der dritten zur vierten Stufe hatte, z. B. *c d e⌒f g a.* Näheres über das System der Hexachorde und die dazu gehörige Solmisation, die Benennung der sechs Stufen mit den Silben *ut re mi fa sol la,* s. im Art. Solmisation.

Hexachordum durum, ein Hexachord, in dem der Ton *h* (♮ *quadratum* oder *durum*) enthalten ist, wie das I., IV. und VII. Hexachord auf *Γ*, *G* und *g*, welche daher *durum* hiessen; — *molle*, ein Hexachord, in dem der Ton *b* (♭ *rotundum* oder *molle*) vorkommt, wie im III. und VI. Hexachord auf *F* und *f*, welche daher *molle* genannt wurden; — *naturale* oder *permanens*, ein Hexachord, welches weder *b* noch *h* enthielt und deshalb natürlich oder unveränderlich genannt wurde, wie das II. und V. Hexachord auf *C* und *c*.

Hexarmonisch nannten nach Rousseau *Dict.* die Griechen einen Nomos oder Gesang von weibischem und weichlichem Character.

Hialemos, ein Nomos bei den alten Griechen, dem Apollo zu Ehren gesungen.

Hiatus (Spalt, Gähnung), Terminus der Dichtkunst, das Zusammentreffen zweier Vocale, von denen der erste den Schluss des vorangehenden, der zweite den Anfang des folgenden Wortes ausmacht. Obgleich unschön, weil die Aussprache störend, ist er doch zuweilen unmöglich zu vermeiden; in Versen wird er dadurch aufgehoben, dass der erste Vocal, gleichviel ob kurz oder lang, elidirt d. h. im Vortrage ausgestossen wird. So spricht man statt *sapere aude* oder *mota anus urna*, *saper'aude, mot'anus urna.* Etwas Aehnliches findet bei schnellem Sprechen auch in der gewöhnlichen prosaischen Rede statt. Durch die dazwischenstehende *aspirata h* wird der Hiatus übrigens nicht aufgehoben, man spricht *toller'humo* statt *tollere humo.* Kommt ein Hiatus innerhalb desselben Wortes vor, so werden die beiden Vocale, wenn gleichlautend, gern in einen einfachen langen contrahirt (*deero* — *dēro*); verschiedene Vocale werden mitunter in einen Mischlaut zusammengezogen (*Synaeresis* genannt, z. B. in *deinde, huic* etc.). In der Musik richtet sich seine Behandlung nach dem Texte. Ist dieser Prosa, so wird der Hiatus häufig nicht beachtet, man singt seine beiden Vocale auf zwei Noten; im versificirten Texte hingegen muss die Elision dem Metrum entsprechend erfolgen, wenn die Längen und Kürzen des Verses richtig eingehalten werden sollen. So würde es fehlerhaft sein, in dem Verse *non ti prometto‿amor* zu den Vocalen *o* und *a* zwei Noten zu setzen, sie als zwei Kürzen statt als eine Länge zu behandeln, weil die Declamation dadurch an Gewicht verliert. Es muss also heissen wie unter *b*, nicht wie unter *a*.



Im Deutschen kommt der Hiatus zwar auch vor, doch findet Elision oder Zusammenziehung der Vocale, wie im Lateinischen, nur sehr selten statt; nur wenige deutsche Worte endigen mit anderen Vocalen als mit *e*, welches entweder ausgesprochen oder apostrophirt wird. Im Lateinischen und Italienischen ist er häufig und es sind für den Tonsetzer einige Kenntniss der Sprache und Prosodie erforderlich, um keine Verstösse dagegen zu begehen.

Hierochord. Ein im ersten Drittel dieses Jahrh. von Schmidt in Greifswalde erfundenes Instrument, an Klang der *Vox humana* ähnlich. Es ist ein Kästchen mit 25 Tasten, die mit der einen Hand gespielt werden, während die andere eine Kurbel dreht, demnach es seinen Zweck wesentlich in der Führung einer Melodie hat. Die innere Einrichtung scheint, bevor das Instrument in Vergessenheit gerathen, nicht bekannt geworden zu sein; doch soll eine einzige Darmsaite zur Klangerzeugung (die Kurbel zur Erregung der Schwingungen, die Claviatur zur Begrenzung der klingenden Saitentheile) gedient haben.

Hifthorn, Hiefhorn, ein kleines hölzernes Blasinstrument von grellem unangenehmem Klange, nur zwei oder drei verschiedene Töne hergebend. Man gebraucht es bei Jagden als Signalinstrument, die Jäger tragen es an einem Bande (Hornfessel) um die Schulter. Es giebt 3 Arten: Zinken, von hohem; Halbrüdenhörner, von mittlerem; und Rüdenhörner, von tiefem Tone.

Hinaufstrich, Aufstrich. Bei Bogeninstrumenten, die beim Spiele wagerecht gehalten werden (Geige, Viola), die Führung des Bogens mit aufwärts und von rechts nach links sich bewegendem Arme, so dass also der mit der Spitze aufgesetzte Bogen nach dem Frosche zu über die Saiten sich bewegt. Näheres s. Herabstrich.

Hinstrich, bei denjenigen Saiteninstrumenten, deren Saiten beim Spielen senkrecht laufen (Violoncello, Gambe, Contrabass), die nämliche Bogenführung wie der Hinaufstrich bei den wagerecht auf der linken Hand ruhenden. Der Bogen wird beim Hinstriche mit der von rechts nach links sich bewegenden Hand von der Spitze nach dem Frosche zu über die Saiten geführt, nur dass er hier eine wagerechte, beim Hinaufstriche eine mehr senkrechte Haltung hat. Im übrigen hat es mit dem Hinstrich ganz dieselbe Bewandniss wie mit dem Hinaufstrich, worüber der Art. Herabstrich zu vergleichen.

Hintersatz, in den alten Orgeln, das vom Principal oder Prästanten geschiedene Pfeifenwerk, welches nicht durch Schleifen in verschiedene Stimmen gesondert war, sondern beim Niederdruck einer Taste jederzeit mixturartig zusammen ansprach; Hintersatz genannt, eben weil es hinter den Prästant, die vorne im Prospect aufgestellte Hauptstimme, gesetzt wurde. Näheres s. unter Principal und Orgel III.

His, Silbenname der mittels eines ♯ um einen kleinen halben Ton erhöhten Stufe *H*, der reinen Quint von *E*♯, grossen Terz von *G*♯ etc., auf gleichschwebend temperirten Instrumenten, welche für die sogenannten enharmonischen Töne nur eine Saite haben, mittels der *C*-Saite ausgeübt. Als Grundton der harten oder weichen Tonart findet der Ton *H*♯ der zu vielen Vorzeichnungen wegen keine Verwendung.

Hiüen, das wahrscheinlich älteste Blasinstrument der Chinesen, ein hohles halbeiförmiges Gefäss von gebranntem Thon, unten offen, oben mit Mundloch, an der vorderen Seite mit drei, an der hinteren mit zwei etwas engeren Seitenlöchern versehen, mittels deren es die fünf Töne der alten chinesischen Scala ohne Quart und Septime angiebt.

H moll, die auf dem Tone *H* als Grundton errichtete moderne Molltonart. Damit ihr Intervalleninhalt der Natur der Molltonart entspreche, müssen die Töne *F* und *C* mittels des ♯ um einen halben Ton erhöht, in *F*♯ und *C*♯ verwandelt werden. Demnach wird diese Tonart, als Mollparallele von D dur, mit 2 Kreuzen am Schlüssel notirt; ihre Scala heisst *H C*♯ *D E F*♯ *G A*(♯). Dass die siebente Stufe, falls sie als Leitton zu dienen hat, auch in der Molltonart als grosse Septime behandelt werden muss, ist als bekannt vorauszusetzen.

Hoboe, s. Oboe; — *Hoboe d'amour*, *Oboe d'amore*, s. daselbst.

Hoboisten-Chöre, Hof-, Jagd- und Regimentshoboisten. Gesellschaften von Spielleuten, deren früher gewöhnlich welche an Höfen der Fürsten und auch in Häusern der Grossen, zur Tanz- und Jagdmusik, sowie zur Begleitung militairischer und anderer Aufzüge gehalten wurden. An vielen, besonders kleinen Höfen, an welchen ausserdem noch eine ordentliche Capelle bestand, wurden auch bei der letzteren mit den Hoboisten theils die Ripienstimmen verstärkt, theils einige Blasinstrumente besetzt. Der Name Hoboisten für diese kleinen Bläserchöre stammt daher, weil ehedem, bevor die Clarinette in Aufnahme gekommen, die Oboen in solchen Blasmusiken die Hauptrolle spielten; zu Ende des vorigen Jahrhunderts bestanden sie aus 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten. Jetzt sind sie ganz abgekommen.

Hocetus, *Ochetus*, *Occheto*, *Hocquetum*, französisch-lateinisches Wort, wahrscheinlich von *hoquet*, Schluchzen, abstammend; im späteren Mittelalter vorkommender Terminus für eine bei den alten Sängern, wie es scheint, ziemlich stark verbreitet gewesene fehlerhafte Vortragsmanier, welche darin bestand, dass die Noten nicht richtig nach ihrem Zeitwerthe ausgehalten, sondern hinsichts desselben willkürlich behandelt, durch kleine Pausen (*sospiri*) getrennt und wahrscheinlich mit einem seufzenden oder schluchzenden Athemgeben herausgestossen wurden. Franco v. Cöln (anfangs des 13. Jahrh.) behandelt den *Ochetus* sehr ausführlich (*Musica et Cantus mensurab. Cap.* XIII *de Ochetis*; Gerbert, *Script.* III. 14 f.) und erklärt: »*Ochetus truncatio est cantus, rectis omissisque vocibus truncate prolatus etc.*« Papst Johann XXII. macht in seiner berühmten Bulle *Docta sanctorum* um 1320 den Anhängern »der neueren Schule« den Vorwurf, sie hätten den *Canto fermo* durch *Hocetos* entstellt[1]), also scheint die Sache erst später aufgekommen zu sein, übrigens auch nicht lange gedauert zu haben; denn neben Franco spricht zwar auch Pseudo-Beda (1260) davon, in Tinctoris, *Diff. term. mus.* (das älteste musikalische Wörterbuch, um 1477; vergl. Uebersetzung und Erklärung von H. Bellermann, Chrysander's Jahrb. Bd. I. No. III.) kommt der Ausdruck aber

1) *Contrappunto alla mente*, Anmerk. — Calvisius, *Exercit. duae*, 1600, II. 129.

nicht mehr vor, auch nicht bei den älteren niederländischen Contrapunktisten. Vergl. auch Baini und Kandler, das Leben Palestrina's, herausgegeben von Kiesewetter 1834; S. 37, 156.

Hoch, Höhe, nennt man solche Tonempfindungen, die durch höhere Grade von Schwingungsgeschwindigkeit klangerzeugender Körper, in unserem Gehöre erweckt werden. An sich ist die Tonhöhe, wie auch ihr Gegensatz, die Tiefe, nur relativ; ein Ton ist nur hoch, insofern er mit einem anderen, dessen Klangkörper in gleicher Zeiteinheit eine geringere Anzahl Schwingungen zurücklegt, verglichen wird. Indem wir aber alle Töne, die wir hören, unwillkürlich auf den für uns überhaupt vernehmbaren, und speciell auf den musikalischen Tonumfang beziehen, nennen wir im allgemeinen denjenigen Theil des letzteren, der die durch schnellere und schnellste Schwingungen hervorgebrachten Töne enthält, die Höhe; und den, dessen Töne durch langsamere Oscillationen des Klangkörpers entstehen, die Tiefe. Der höchste musikalisch brauchbare Ton ist das fünfgestrichene *c*, 4224 Schwingungen in der Secund, dessen Tonhöhe mit dem Gehöre noch deutlich sich bestimmen lässt; darüber hinaus giebt es bis zu dem Punkte, von wo ab alle Schallempfindungen überhaupt aufhören, zwar noch eine grosse Anzahl weit höherer, aber nicht mehr deutlich als Intervalle unterscheidbarer, daher musikalisch nicht zu verwendender Klänge. Die Tiefe wird begrenzt durch das Vermögen des Gehöres, die Schallpulse des klingenden Körpers nicht als einzelne Stösse, sondern als zusammenhängenden Ton zu vernehmen; unterhalb des tiefsten musikalischen Tones C_2, 32 Fuss, 16,5 Schwingungen, giebt es keine Töne mehr, denn die Schallwellen noch langsamer schwingender Körper erscheinen nur als getrennte Schläge, nicht mehr als continuirlicher Klang. — Im besonderen wird der Begriff der Höhe und Tiefe noch durch den Tonumfang des Klangorganes, auf welches bezüglich man ihn anwendet, bestimmt. So ist z. B. d_1 für die Flöte oder Oboe ein sehr tiefer Ton, auf dem Violoncello aber gehört er in die höhere Lage; der tiefste Ton der Geige, das kleine *g*, ist für den Contrabass höchste Höhe etc.

Hölzernes Gelächter, *Claquebois,* die Strohfiedel.

Hörorgan. Wir empfinden einen Schall, indem durch einen schwingenden Körper erregte Luftwellen, kleine, im Innern des Hörorganes befindliche elastische Theile, mit welchen die Enden der Gehörnervenfasern verbunden sind, in Mitschwingungen setzen, worauf der Gehörnerv die Wellenschläge zum Gehirn fortleitet, in welchem der Klang zum Bewusstsein gelangt. Die von der Ohrmuschel aufgefangenen Schallstrahlen gelangen durch eine knorpelige Röhre (Gehörgang) an eine kreisförmige, dünne und ziemlich schlaff gespannte Membran (Trommelfell), hinter welcher ein hohler Raum (Trommelhöhle) sich befindet. Dieser ist von dem eigentlichen Sitze des Gehöres (dem Labyrinth) getrennt durch knöcherne Wände, worin nur zwei durch Membrane geschlossene Oeffnungen (das ovale und das runde Fenster) sich befinden. Die Trommelhöhle ist vom äusseren Gehörgange sowie vom Behältnisse des Labyrinthes ganz abgeschlossen und mit Luft gefüllt, welche mittels eines in die Rachenhöhle einmündenden Canales (Eustachische Trompete) mit der äusseren atmosphärischen Luft in Verbindung steht und mit dieser sich ausgleichen kann, so dass der Druck der in der Trommelhöhle befindlichen und der äusseren Luft für gewöhnlich gleich ist. Die das Trommelfell in Mitschwingungen versetzende Schallbewegung der Luft soll nun auf das Labyrinth übertragen werden; kleineren Theils geschieht das durch die in der Trommelhöhle eingeschlossene Luft, grösseren Theils aber durch einen in demselben Raume angebrachten Mechanismus von drei kleinen Knöchelchen (Hammer, Ambos, Steigbügel), von denen das erste, der Hammer, mit seinem Stiele im Trommelfell verwachsen ist, mit dem Kopfe auf dem zweiten, dem Ambos ruht, der nun wiederum durch das Ende seines Fortsatzes mit dem Steigbügel verbunden ist; letzterer ist mit der Unterplatte auf dem ovalen Fenster festgewachsen und deckt dasselbe bis auf einen schmalen häutigen Saum. Ausserdem sind sowohl diese Gehörknöchelchen als auch das Trommelfell mit einer feinen Musculatur versehen, wodurch ihre Spannung dem Bedürfniss gemäss (von unserem Willen jedoch unabhängig) sich ändern kann. Hinter der Trommelhöhle ist im festen Knochen des Schädels (Felsenbein) ein feines knöchernes Gehäuse eingefügt, seiner verwickelten Gänge wegen Labyrinth genannt, aus einem schneckenhausförmigen Theile (Schnecke) und drei halbkreisförmigen Gängen, von

denen jeder in eine Erweiterung (Vorhof) mit beiden Enden mündet, bestehend. Dieser ganze Apparat ist inwendig mit einer seinen Formen entsprechenden Membran (das häutige Labyrinth) ausgekleidet, und der noch übrigbleibende Raum mit einer Flüssigkeit (das Gehörwasser) ausgefüllt. Das ganze Labyrinth ist von Gehörnerven durchzogen, deren feine, zur unmittelbaren Aufnahme des Schalleindruckes eigentlich bestimmte Endfasern, im Vorhofe sowie in Poren und Zellen einer feinen, die Schnecke gänzlich durchziehenden knöchernen Scheidewand eingebettet sind. Der ganze Hergang des Hörens ist nun in seinen äusserlichsten Umrissen folgender: Durch die Ohrmuschel aufgefangene Schallwellen werden durch den Gehörgang concentrirt an das Trommelfell geleitet und setzen dieses in Mitschwingungen; die Vibrationen des Trommelfelles werden durch den in der Trommelhöhle befindlichen Mechanismus der Gehörknöchelchen auf das ovale Fenster übertragen (auf das runde Fenster wirkt nur die Luft der Trommelhöhle) und setzen, indem dasselbe gedrückt wird, das Gehörwasser in Bewegung, und dieses überträgt, während es nach dem runden Fenster hindrängt, die Schwingungen auf die Nerven des Labyrinths. Im Gehörwasser befinden sich noch ganz kleine Kalkkrystallchen (Gehörsand), auch sind die inneren Wände der an einem Ende der drei kreisförmigen Gänge befindlichen Erweiterungen (Ampullen) mit elastischen Härchen bewachsen, welche eben wie der Gehörsand den Zweck haben, einen feinen Reiz auf die Gehörnerven auszuüben. Ausfliessen des Gehörwassers bei Verletzungen des Labyrinthes zieht unfehlbar Taubheit nach sich.

Hohlflöte, Holfloit, Hohlpfeife; offene Flötenstimme der Orgel, deren etwas hohler Klang durch weite Mensur (weiter als Principal, aber etwas kürzer) und verhältnissmässig weitem Aufschnitte hervorgebracht wird. Sie kommt in allen Fussmaassen von 16 bis 1 Fuss vor. Die beiden grössten Gattungen 16 und 8 Fuss heissen Grosshohlflöt; die kleinste (einfüssige) auch Sifflöt, Siffloit; die zweifüssige Kleinhohlflöt, in alten Orgeldispositionen auch Nachthorn, welches aber, wennauch der Hohlflöte ähnlich, so doch eigentlich etwas anderes ist. Prätorius verwechselt auch Hohlflöte mit der von ihr verschiedenen Rohrflöte (Abbildg. der letzteren *Syntagma* II. Tafel 38). Als Quintstimme führt sie den Namen

Hohlquint oder Quintflöt und wird als solche von 5⅓, 2⅔ und 1⅓ Fuss (vorzugsweise von 2⅔ Fuss und zwar im Pedal als Hohlquintenbass) gefunden.

Hohlschelle, ein alter, übrigens nur seltener Name der Quintatön, s. daselbst.

Holz, als Material für Orgelpfeifen, s. Orgel I E 1. — Für andere Blasinstrumente, Holzblasinstrumente, s. Instrument II A 5; die gegenwärtig gebräuchlichen III 3 C *aa α*.

Homoeoptoton, bei den Griechen eine Generalpause, die nicht bei Gelegenheit eines Tonschlusses gemacht wurde; *Homoeoteleuton*, eine, die auf einen Tonschluss folgte (Koch, a. L.).

Homophonie, homophonische Setzart. *a*) Bei den alten Griechen, das Zusammensingen zweier oder mehrerer Stimmen im Einklange; denn *Homophoni soni* sind Klänge von gleicher Tonhöhe, Einklänge, *qui nec gravitate nec acumine inter se differunt* (Gaudentius). — *b*) Dem neueren Begriffe nach diejenige Schreibart, in welcher im wesentlichen nur eine melodieführende Hauptstimme vorkommt, die übrigen Stimmen Begleitstimmen sind; oder auch mehrere Stimmen die Selbständigkeit von Hauptstimmen gewinnen, aber nur zeitweilig, ohne continuirlich festgehalten und durchgeführt zu werden, wie in der polyphonen Schreibart (s. Hauptstimmen). Hieher gehören die Lieder, Arien, Instrumentalsoli mit und ohne Begleitung, Phantasien, ferner auch die Sonate, Symphonie, überhaupt alle Instrumental- und Vocalformen (falls sie nicht polyphon gearbeitet sind). Die Vielstimmigkeit ist es nach heutigem Begriffe von der Polyphonie nicht, was den Unterschied zwischen ihr und der Homophonie ausmacht, sondern die Selbständigkeit der Stimmen. Nun sind zwar, auch in homophon genannten Tonstücken, die der Hauptmelodie untergeordneten Stimmen, wenn der Satz überhaupt Ansprüche auf Tüchtigkeit erheben will, stets sorgfältig durchbildet, melodisch und rhythmisch bestimmt, sprechend und den Character des Ganzen verdeutlichend, oft mit Anwendung künstlicher Contrapunkte gearbeitet, so dass denn auch zeitweilig einzelne Nebenstimmen zu Hauptstimmen sich erheben. Doch wenn dies auch geschieht, zeitweilig auch in homophonen Sätzen mehrere gegen einander contrapunktirende Stimmen von

gleicher selbständiger Bedeutung vorhanden sind, so werden sie doch nicht, als eine von vorneherein gegebene bestimmte Anzahl von Hauptstimmen, das ganze Stück hindurch ununterbrochen festgehalten, sondern sie werden wieder verlassen, sobald sie das Ihrige zum bestimmten und bedeutungsvollen Ausdrucke der einen oder andern Periode gethan haben, während in der Polyphonie alle Stimmen von vorneherein als Hauptstimmen auftreten und das ganze Stück hindurch ihren Character als solche nicht aufgeben.

Homophonus, *unisonus*, *aequisonus*, der Einklang.

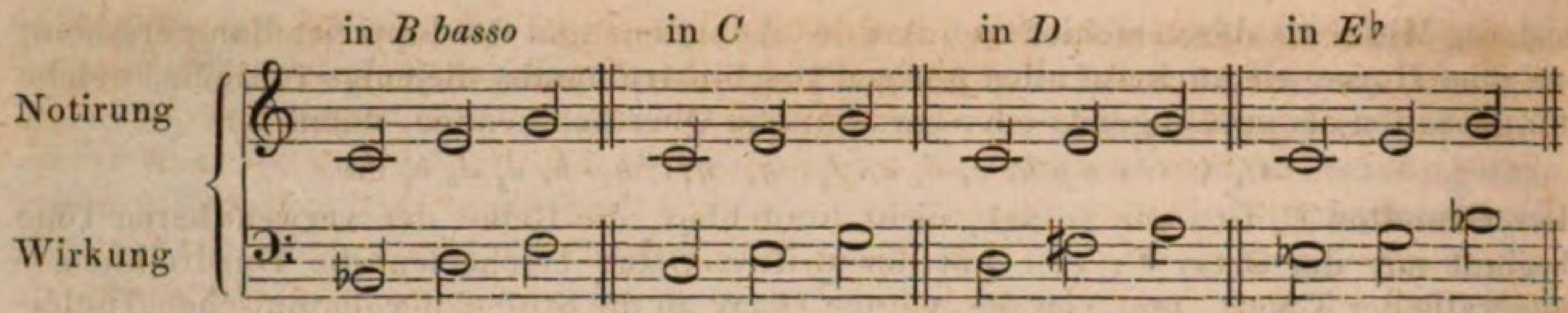
Horae canonicae, — *regulares*, — *officii divini*, Tagzeiten; die täglichen sieben bestimmten Bet- und Singezeiten oder -Stunden (Horen, Horas) für die Geistlichen in Klöstern, Stifts- und Domkirchen. Die erste Einrichtung derselben stammt aus dem 4. Jahrh., von Hieronymus, der auch im Auftrage des Papstes Damasus das Psalterium in sieben Theile, nach den sieben Tagen der Woche eintheilte, so dass jedem Tage eine bestimmte Anzahl Psalmen zufielen. Gregor verordnete für die einzelnen Stunden als Präfation den Anfang des David'schen Psalmes: *Deus in adjutorium meum intende; Domine ad adjuvandum me festina*, und Urban II. bestimmte, dass in diesen Horen auch Gebete an die heilige Jungfrau gerichtet werden sollten.

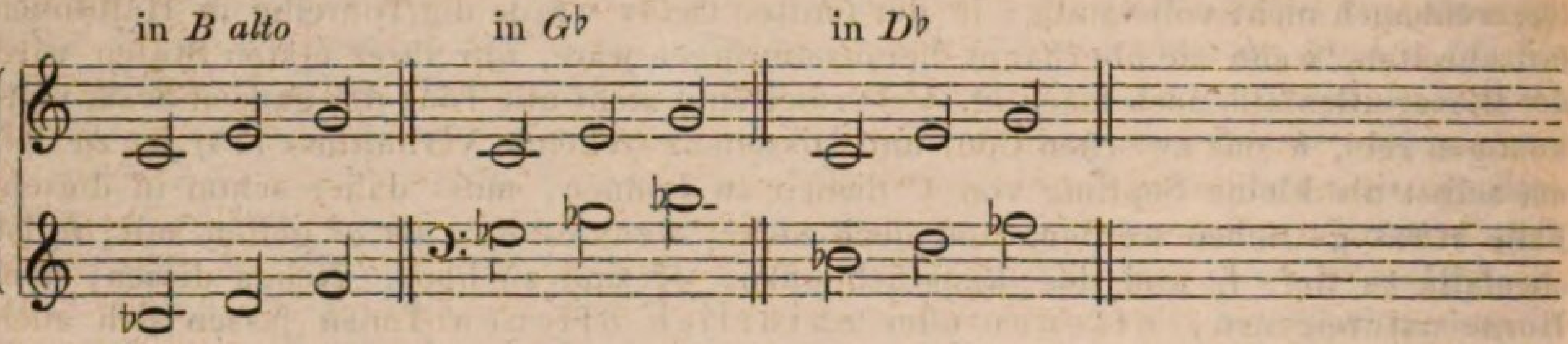
Horn, *corno*; bekanntes Blasinstrument, bestehend aus einer messingnen, inwendig verzinnten Röhre, die am einen Ende ein Mundstück hat, am andern in einen Schalltrichter, Becher oder Stürze genannt, ausläuft; sie ist in Form eines Cirkels mehrfach zusammengewunden und, damit die nebeneinanderliegenden Theile nicht aus ihrer Richtung weichen und sich verbiegen können, verlöthet. Man unterscheidet zwei Arten von Hörnern, das einfache Natur-, Wald- oder Jagdhorn und das Ventilhorn, welche darin von einander abweichen, dass ihre Mannigfaltigkeit von Tönen auf dem Naturhorn nur mittels der Lippenstellung und Art des Anblasens, auf dem Ventilhorn jedoch unter Mitwirkung einer mechanischen Vorrichtung hervorgebracht wird. —— *A.* Das Naturhorn, Wald- oder Jagdhorn, *corno da caccia*, *cor de chasse*. Die Röhre ist durchaus ohne Tonlöcher, die Verschiedenheit der Töne wird allein durch verschiedene Stellung und Schwingung der Lippen, die man den Ansatz nennt, bewirkt. Intonirt wird das Horn durch ein kesselartig ausgetieftes Mundstück von Messing (hie und da auch von Silber); die Lippen werden in der Weise an das Mundstück gelegt, dass sie nur eine sehr enge Spalte, welche je nach Erforderniss der Tonbildung durch die dazwischen geschobene Zungenspitze noch verengert werden kann, für den Durchgang eines sehr dünnen Luftstrahles offen lassen. Die Lippen selbst gerathen beim Blasen in Vibration, das Heraustreten der Luft aus denselben erfolgt stossweise, und bei Erzeugung der verschiedenen Töne handelt es sich darum, sogleich die richtige Schnelligkeit der Lippen- und Luftschwingungen, welche dem betreffenden Tone zukommen, — den richtigen Ansatz — zu finden. Durch stärkeres Blasen und straffere Spannung der dichter geschlossenen Lippenränder kann man den Ton etwas in die Höhe treiben, durch schwächeres Blasen bei schlafferen und weiter geöffneten Lippen etwas sinken lassen. Zur Hervorbringung hoher Tonlagen ist erforderlich, dass der Kessel des Mundstückes flacher, für die tiefen Töne hingegen, dass er mehr ausgetieft sei. Ein enges Mundstück erleichtert gleichfalls die Ansprache der höheren Töne, doch wird der Klang etwas dünner. Die Röhre ist nicht von durchgehend gleicher Weite, sondern hat am Mundstücke etwa ein Drittheil Zoll Durchmesser, erweitert sich von da allmälig bis auf einen halben Zoll, läuft in dieser Weite fort bis ungefähr 3 Fuss vor dem Rande der Stürze, von wo ab ihr Durchmesser anfängt nach und nach bis zum Ansatze der Stürze sehr merklich zu wachsen; die Stürze selbst nimmt dann sehr schnell bis auf etwa 12 Zoll Durchmesser an ihrem Rande zu. Die Röhrenlänge beträgt beim *C*-Horne 19 Fuss, ihr Grundton ist das 16-füssige C_1 der Orgel; die sehr starke Verjüngung nach dem Mundstücke hin mag die Ursache sein, dass die Körperlänge um 3 Fuss über das Tonmaass hinausreicht. Der eigentliche Grundton des Instrumentes aber ist musikalisch nicht brauchbar, indem er, bei der im Verhältnisse zur grossen Länge ausserordentlich engen Mensur der Röhre, entweder garnicht, oder nur sehr unruhig und flatternd (daher Flatterton, bei der Trompete Flattergrob genannt) anspricht und stets in die höhere Octav überblasen will. Dieselben Umstände aber, welche die Ansprache des Grundtones verhindern, begünstigen die Bildung der harmonischen Obertöne, und zwar erfolgt die erste Ueberblasung wie bei offenen Orgelpfeifen, in die Octav, die zweite in die Duodecime etc. Ohne Anwendung

anderer Mittel als der verschiedenen Art des Anblasens und der Lippenstellung erscheint auf dem Horne wie auch auf allen übrigen Blechinstrumenten diejenige Tonreihe, welche wir an Saiten als mitklingende oder harmonische Obertöne kennen, nämlich:

$$C_1\ C\ G\ c\ e\ g\ b^{-}\ c_1\ d_1\ e_1\ f_1{+}\ g_1\ (g_1^{\sharp}{+})\ b_1{-}h_1\ c_2\ d_2\ e_2 \text{ etc.}$$

Der Grundton C_1 ist, wie gesagt, nicht brauchbar, die Reihe der verwendbaren Töne beginnt mit der Octav C; erst mit der dritten Octav erscheinen die Durdreiklangsintervalle der Tonart, und von der vierten Octav an die Stufen der diatonischen Tonleiter, wennauch nicht vollständig; in der fünften Octav würde die Tonreihe in Halbtönen fortschreiten, wenn sie überhaupt herauszubringen wäre, nur ihrer ersten Stufen wird der Bläser allenfalls noch mächtig. Ueberdies sind nicht alle Töne der ganzen Scala vollkommen rein, b (das zwischen Con- und Dissonanz stehende Verhältniss 7:4) ist zu tief, um selbst als kleine Septime von C dienen zu können, muss daher schon in diesem Falle etwas getrieben werden, und noch mehr, wenn es etwa als $a^{\sharp}$ gelten soll; b_1 ist ebenfalls zu tief; f_1 und das (künstlich offene) $g_1^{\sharp}$ sind zu hoch. Neben diesen, dem Horne natureigenen, offenen oder natürlich offenen Tönen lassen sich auch noch andere erzeugen; und zwar entweder durch blossen Lippendruck: künstlich offene; oder indem der Schallbecher mehr oder weniger, für gewisse Töne nur um die Hälfte, ein Drittel, ein Viertel, für andere wiederum ganz mit der Hand verschlossen (gestopft) wird: Stopftöne. Es ist bekannt, dass der Ton einer offenen Röhre tiefer wird, wenn man ihre Mündung ganz oder theilweise deckt. Am besten sind die einen halben Ton unter den natürlichen Tönen liegenden, von diesen aus erzeugten halbgestopften Töne; je enger der beim Stopfen offen gelassene Theil des Schallbechers ist, desto rauher und dumpfer wird der Klang. Sämmtliche Stopftöne aber unterscheiden sich sehr merklich von den offenen durch eine gepresste, dumpfe Intonation, machen daher eine völlig gleichmässig gefärbte chromatische Scala über den ganzen Umfang des Instrumentes auch für den geübtesten Bläser unmöglich; im einzelnen und an richtiger Stelle verwendet, sind sie jedoch von bedeutend characteristischer Wirkung. Frei eintreten, oder eine Melodie oder Figur beginnen lässt man sie im Orchester nicht gerne; am besten gehen ihnen die natürlichen Töne, aus denen sie erzeugt werden, entweder unmittelbar oder doch wenigstens kurze Zeit voraus. Indem nun aber das Horn nur den Durdreiklang und diatonische Stufen eines Grundtones enthält, und die Stopftöne nicht ersetzen können, was zu einer vollständigen chromatischen Scala gehört, ist man genöthigt, in Tonstücken, die in verschiedenen Tonarten stehen oder andauernd in verschiedene Tonarten moduliren, auch Hörner von entsprechend verschiedenen Grundtönen (da der Grundton durch die Länge des Rohres bedingt wird, Hörner von verschiedenen Dimensionen) zu gebrauchen. Das C-Horn z. B. ist wohl in C, F und G dur, auch in A moll, nicht aber in E♭, A♭, A dur etc. zu verwenden, weil seine Scala diesen letzteren Tonarten nicht entspricht, denn für jede Tonart sind Hörner von demselben oder einem naheliegenden Grundtone erforderlich. In Folge dessen fertigt man das Horn in einer Anzahl verschiedener Stimmungen, deren gewöhnlichsten die in tief *B*, *C*, *D*, *E♭*, *E*, *F*, *G* und *A♭*, ferner in hoch *A*, *B* und *C* sind. Die Scala jeder dieser Stimmungen kann durch Anschiebung eines Bogens oder Setzstückes (Inventionshörner, s. weiter unten), wodurch die Röhre verlängert wird und mittels dessen man auch sonst kleine Differenzen in der Gabelhöhe ausgleichen kann, um einen halben Ton tiefer gemacht werden, woraus dann die noch fehlenden Tonarten sich ergeben. Soll in einem und demselben Tonsatze die Hornstimmung sich ändern, so muss dem Spieler zum Wechseln des Instrumentes oder zum Anschieben oder Abziehen eines Bogens hinlänglich Zeit gelassen werden. Sämmtliche Stimmungen werden, von dem Normalinstrument in *C* ausgehend, in C dur, ohne Vorzeichnung am Schlüssel notirt, und zwar stets im Violinschlüssel, nur bei wenigen der tiefsten Töne bringt man den Bassschlüssel in Anwendung. Da die für ein Tonstück erforderliche Stimmung nicht aus der Notirung zu erkennen ist, wird sie ausdrücklich angemerkt, z. B. *Corno in F, E, B alto, B basso* etc. Das Horn in *C alto* ist das einzige, dessen Tonhöhe mit der Notirung übereinkommt, alle übrigen klingen tiefer als die Notenschrift, und zwar die Hörner in *B* und *C basso* um eine None und Octav, die in *D*, *E♭*, *E*, *F*, *G* und *A♭* um eine kleine Septime, grosse und kleine Sext, Quint, Quart und grosse Terz; die Hörner in *A* und *B alto* um eine kleine Terz und grosse Secund. Beispielsweise folgen einige Transpositionen:





Auf den Hörnern in tieferen Stimmungen sprechen die höheren Töne, und umgekehrt, auf den in höheren Stimmungen die tieferen Töne leichter an; die Hörner in *C* und *B basso*, *D* und *E♭* erreichen ganz gut das dreigestrichene *c* (der Notirung nach), die beiden ersteren sogar d_3 und e_3, wennauch schwerer und seltener. Alle höheren Stimmungen hingegen erreichen nur b_2, g_2 und e_2. Ausserdem ist zu beachten, dass Hornisten, welche in tieferen Tonlagen geübter sind und weiterer Mundstücke sich bedienen, die höheren Töne schwerer und weniger gut herausbringen, weshalb denn in Orchestern die geforderte Hornstimmung an zwei Spieler so vertheilt wird, dass dem ersten die höheren, dem zweiten die tieferen Partien zukommen. Aus dem erwähnten Grunde muss man sich hüten, die Lagen zu wechseln, das zweite Horn etwa mehr in der Höhe, das erste mehr in der Tiefe sich bewegen zu lassen. Die tiefer stehenden Hörner lassen überdies schnellere Tonfolgen schwerer zu als die höheren, weil ihre längere Luftsäule nicht so schnell in Schwingungen gebracht werden, daher der Ton nicht so leicht und präcis ansprechen kann. Melodien und ausgedehntere Gänge, die nicht allein in natürlich offenen Tönen sich bewegen sondern auch der gestopften bedürfen, müssen doch soviel irgend möglich offene Töne enthalten. — Im Orchester werden die Hörner entweder zweifach oder vierfach (selten dreifach) besetzt. Wählt man nur ein Paar, so entspricht die Stimmung gewöhnlich der Tonika oder, wenn die Haupttonart eine Molltonart ist, der Durparallele. Wendet man zwei Paare an, so pflegt eines in der Haupttonart, das andere in einer verwandten Nebentonart, deren Tonfolgen im Verlaufe besonders häufig sind, zu stehen. So kann man z. B. in C moll am besten Hörner in *C* und *E♭*, aber auch in *E♭* und *B* verwenden. Jedes Paar ist durch einen ersten und einen zweiten Bläser besetzt. Soll mitten im Satze die Stimmung gewechselt werden, so wird dieses eine Strecke vor Eintritt der neuen durch das Wort *muta* (*muta in E♭*, *in B basso* etc.) angezeigt. —— Erfunden ist das Waldhorn gegen 1680 in Paris, von wo aus es der Graf Spörken kurz darauf nach Böhmen einführte; wahrscheinlich aber war diese Erfindung nichts anderes als eine Umbildung und Verbesserung eines vorher schon gebräuchlichen Instrumentes, welches Prätorius (*Syntagma* II. Tafel 8, Fig. 11) abgebildet hat und Jägertrompete nennt. Aehnlich unserem Horne, nur anscheinend bedeutend kleiner, ist es mehrfach im Cirkel zusammengewunden und macht ausserdem oben am Mundstück eine dem Krummbogen ähnliche kreisförmige Windung. Anfangs aber war das Horn nur im Walde und Felde zu gebrauchen, für den Saal war sein Klang zu rauh und noch keineswegs »lieblich pompeuse«, wie Mattheson ihn 30 Jahre später (I. Orch. 1713, S. 267) beschreibt. Allmälig kam es dann zuerst in die Militairmusik, in die Oper im ersten Viertel des 18. Jahrh. Die ersten Hörner standen in *E♭*, nach und nach kamen die Stimmungen *G*, *B* und *F*, endlich noch *A*, *D*, *C alto* und *B* und *C basso* hinzu. Mit Hülfe der Krummbogen[1]) (s. daselbst), welche dem Instrumente gleich unterhalb des Mundstückes angeschoben wurden und seine Röhre um so viel verlängerten, als zur Vertiefung der Scala um einen ganzen (grosser) oder halben Ton (kleiner

1) Uebrigens war der Krummbügel schon zu Prätorius' Zeit bekannt, wenngleich man gemeinhin annimmt, er sei erst um ein Jahrhundert später erfunden.

Krummbogen) erforderlich war, stellte man die anderen Stimmungen her, musste daneben aber noch kleine Setzstücke in Anwendung bringen, wenn das Instrument dem angenommenen Stimmtone nicht vollkommen entsprach. Diese sehr mangelhafte Einrichtung, welche namentlich in Betreff der Reinheit sehr viel zu wünschen übrig liess, wurde verdrängt durch das Inventionshorn, 1748 von A. J. Hampel zu Dresden erfunden und zuerst vom Waldhornmacher Joh. Werner daselbst in den Jahren 1753—55, später auch von Körner in Wien vortrefflich gearbeitet. Es ist so construirt, dass man zu verschiedenen Tonarten nur eines einzigen Hornes bedarf, indem man besondere grössere oder kleinere Krummbogen oder Setzstücke, deren Länge durch die Grundtöne der verschiedenen Tonarten bestimmt ist, in die Mitte der Röhre einschieben, sonach das Instrument in verschiedene Tonarten stimmen kann. Indem diese Krummbogen, durch welche der Grundton des Hornes bestimmt und verändert werden kann, so eingerichtet sind, dass sie gleichsam wie in einer Scheide merklich weiter in die Hauptröhre hinein- oder aus ihr sich herausbewegen lassen, hat man dadurch zugleich den vorhin bereits erwähnten Vortheil, dass das Instrument ohne Anwendung noch weiterer Setzstücke genau auf den Gabelton des Orchesters gerichtet werden kann. Doch benutzt man die Invention nur im Orchester, oder überhaupt da, wo die Tonart mehrfach wechseln soll; die Solospieler bedienen sich meistentheils nur des einfachen Naturhornes. — Noch einige andere Versuche sind gemacht worden, um die Scala des Instrumentes zu vervollständigen; ihrer Unwichtigkeit wegen genügt kurz vorübergehende Nennung. So bemühte sich Kölbel, ein Petersburger Künstler, um 1760 durch Klappen und Stürzen auf dem Schalltrichter dem Horne Chromatik zu ertheilen und seinen Klang sanfter zu machen. Er nannte sein so construirtes Horn Amor-Schall. Clagget in London verband, nachdem wohl schon früher Maräsch in Petersburg eine ähnliche Idee gefasst hatte, zwei verschiedene Hörner mit einander, welche mittels eines gemeinsamen Mundstückes angeblasen wurden; durch eine Klappe konnte der Spieler beliebig dem einen oder anderen Horne die Luft zuführen. Aus der Combination eines *D*-Hornes mit einem *E*♭-Horne ergab sich demnach vom siebenten Obertone an folgende chromatische Scala:

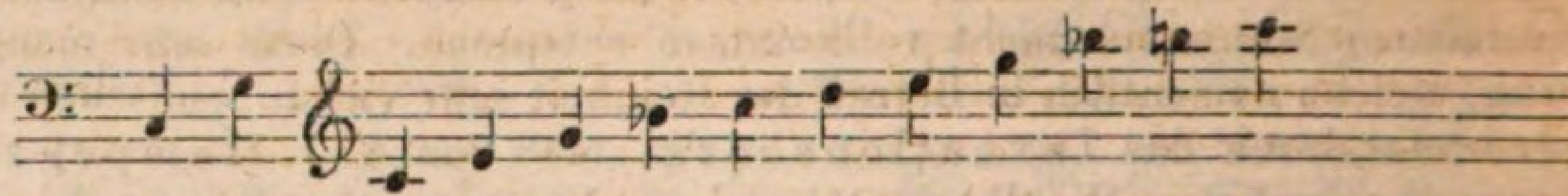
$d \cdot e \cdot f^{\sharp} \cdot g^{+} \cdot a \cdot a^{\sharp}_{+} \cdot c^{-}_{1} \cdot c^{\sharp}_{1} \cdot d_{1}$

$e^{\flat} \cdot f \cdot g \cdot a^{\flat}_{+} \cdot b \cdot h^{+} \cdot d^{\flat}_{\overline{1}} \cdot d_{1} \cdot e^{\flat}_{1}$

Die Unreinheiten der Scala mussten durch Treiben und Sinkenlassen der betreffenden Töne corrigirt werden. — Einer vollständigen Chromatik aber wurden die Blechinstrumente überhaupt, mithin auch das Horn, erst nach Erfindung der Ventile durch Stölzel im Jahre 1814 mächtig. —— *B.* Das Ventilhorn, *Corno cromatico*, giebt alle Töne der chromatischen Scala offen, ohne Beihülfe des Stopfens, indem der Gebrauch eines oder mehrer seiner Ventile etwa ein *F*-Horn in ein *E*-, *E*♭- oder *D*-Horn umwandelt und die Tonstufen dieser Stimmungen alsdann zur chromatischen Scala sich ergänzen. Stölzel brachte zwei Ventile an (und zwar zuerst am Waldhorne, von wo aus sie auf die übrigen Blechinstrumente sich übertrugen); das eine derselben erniedrigt den Ton um eine halbe, das andere um eine ganze, beide zugleich angewendet um anderthalb Stufen, wodurch die dritte und vierte Octav chromatische Tonfolge erhalten. C. A. Müller zu Mainz fügte 1830 noch ein drittes Ventil hinzu, welches allein angewendet den Ton um anderthalb, mit dem ersten zugleich gebraucht, um zwei ganze Töne erniedrigt, und in letzterer Verwendung auch die noch zwischen g und c_1 befindliche Lücke (den Ton $a^{\flat}$) ausfüllt, wodurch dann eine vollständige chromatische Scala von g bis c_3 (nach der Notirung) ohne Anwendung von Stopftönen gegeben ist. Uebrigens können die Stopftöne, wenn man ihrer bedarf, auf Ventilinstrumenten ebensogut wie auf Naturinstrumenten erzeugt werden; man braucht überhaupt nur die Ventile ausser Thätigkeit zu lassen, um das Ventilhorn in ein Naturhorn zu verwandeln. Ganz unbeeinträchtigt bleibt der Character des Naturhornes durch Anbringung von Ventilen freilich nicht, wodurch feinempfindende Künstler mit vollem Rechte hinlänglich sich veranlasst sehen, den Naturhörnern, trotz der unvollkommenen Scala, vor Ventilhörnern noch heutigen Tages den Vorzug zu geben. Die mittleren Hornstimmungen sind für Anwendung von Ventilen die geeignetsten, Ventilhörner in *F* die gebräuchlichsten, demnächst in *E* und *E*♭. Notirt wird auch das Ventilhorn stets in Cdur. — Es folgt noch eine Uebersicht der durch

Oeffnung und Combination der verschiedenen Ventile entstehenden Transpositionen der natürlichen Scala des Hornes. Wir nehmen ein Horn in *C* an:

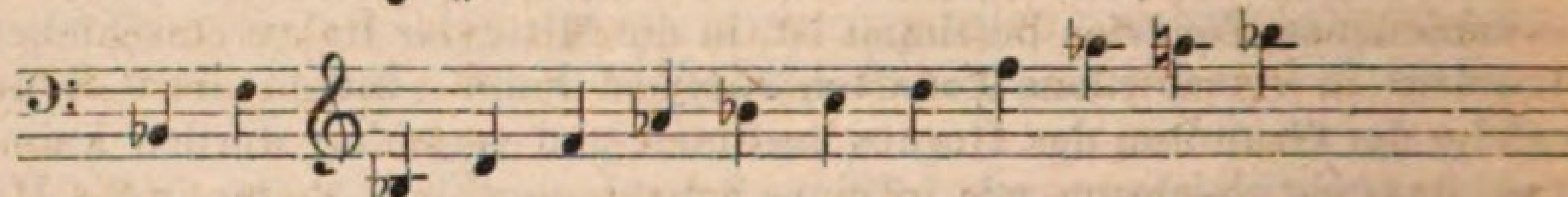
Alle Ventile geschlossen



Geöffnet: Ventil II



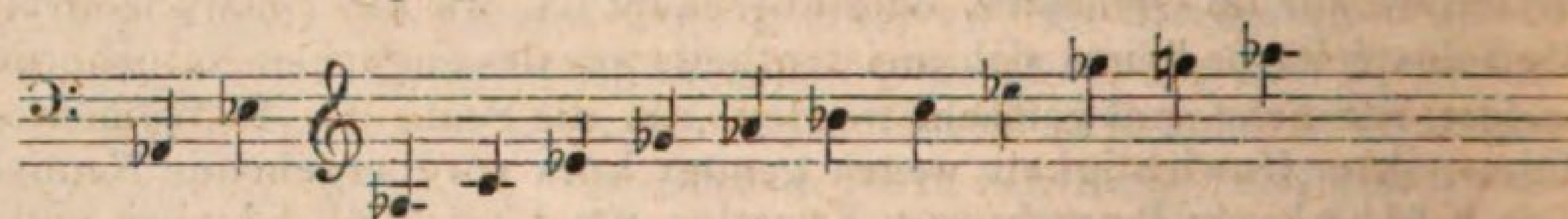
Ventil I



Ventil I und II, oder III



Ventil III und II



Ventil I und III



Ventil I, II u. III



Also wird mit Hülfe der Ventile auf dem *C*-Horn die ganze chromatische Scala nachfolgender Gestalt möglich; die Zahlen zeigen die Ventile an:



Horn in der Orgel, einerlei mit *Sesquialtera*.

Hornbässlein, Orgelstimme, nach Prätorius *Syntagma* II. 186 ein Flötenwerk 2 Fuss, auf Hornart intonirt.

Hornpipe. *a*) Ein schottischer Tanz, s. Angloisen *c*. — *b*) Eine in Wales gebräuchliche hölzerne Pfeife mit einem Horn an jedem Ende; das eine dient als Mundstück, das andere bildet die Mündung.

Hornquinten. Gewisse verdeckte Quinten, welche entstehen, wenn von zweien Stimmen die obere zwischen der Octav und Decime stufenweis auf- und absteigt und dabei von der unteren mit der Terz, Quint und Octav des Dreiklanges secundirt wird:



Ausser im strengen zweistimmigen Vocalcontrapunkte sind sie jederzeit gestattet. Hornquinten heissen sie, weil sie in Horn- und Trompetenbicinien sehr häufig sind, die in dem Beispiel gezeigte Fortschreitung, in der sie entstehen, eine diesen Instrumenten besonders eigenthümliche Figur ist.

Hornwerk. *a*) Eigentlich Terminus der älteren Orgelbauer, eine gemischte Stimme mit besonders hervorstechender grosser Terz, wahrscheinlich eine Art Cornett. — *b*) Eine

besondere Art selbständiger orgelartiger Pfeifenwerke, wie dergleichen eines auf der Höhe des fürstlichen Schlosses zu Salzburg, gegen die Stadt zu hervorragend, sich befand oder möglicherweise noch befindet. Es besteht aus einer grossen, aus Subbass und Principal, Octav, Quint und Superoctav combinirten Mixtur und wird durch ein Walzenwerk getrieben. Früher wenigstens soll es alle Morgen und Abende sich haben hören lassen, aber seit undenklichen Zeiten hat es nur ein einziges Stück gespielt, bis ihm bei Gelegenheit einer Hauptreparatur noch eilf andere Stücke hinzugefügt worden sind. Ob es gegenwärtig noch existirt, ist mir nicht bekannt.

Hülfstöne, Nebentöne oder -noten, sind die in den Spielmanieren die melodische Hauptnote abwechselnden Töne. Also z. B. beim Triller die nächst über, beim Mordent die nächst unter dem Haupttone liegende Stufe, welche den Hauptton ablöst. S. Manieren.

Human, bei Orgelregistern, lieblich, sanft; Humangedackt ist gleich Lieblichgedackt.

Hummel, Hümmelchen. *a*) Eine kleine Gattung der Sackpfeife, mit zwei beständig fortklingenden Pfeifen (sogenannte Stimmer) in f_1 und c_2. — *b*) Benennung der Balalaika (russisches Nationalinstrument, s. daselbst), wahrscheinlich ihrer einen ebenfalls stets in demselben Tone fortschnurrenden Saite wegen, wie auch — *c*) der beiden auf der Bauernleyer neben dem Kasten mit den Claves liegenden und auf ähnliche Art beständig im Einklange fortsummenden Saiten.

Hut, *pileus*, *pileum*, der bewegliche Deckel auf dem gedeckten zinnernen Pfeifenwerke der Orgel. S. Orgel I E *γ* 1 *d*.

Hyacinthien, Feste der Griechen, zu Amyklae im lacedämonischen Gebiete, dem Apollo zu Ehren, mit Hymnen in Begleitung von Flöten oder einigen Saiteninstrumenten alljährlich gefeiert.

Hydraulos, hydraulische Orgel, die Wasserorgel, s. daselbst.

Hymaeos, auch Epimylion, bei den alten Griechen ein Müllerlied.

Hymenaeon, auch Epithalamion, bei den alten Griechen ein Hochzeitslied.

Hymnus, Hymne, ital. *Inno*. Eine Gattung der Ode, Lobgesang auf eine Gottheit. Der darin herrschende Affect ist andachts- und bewunderungsvolle Anbetung, sowohl im Zustande der freudigsten Begeisterung als auch der Demuth und Trauer, des Schmerzes und aller anderen Gefühle, welche den Menschen drängen, vor der Gottheit sein Herz auszugiessen; daher ist der Ausdruck jenachdem enthusiastisch oder gemessener und ruhiger, stets aber feierlich, sehr häufig mit lobpreisender Aufzählung und Beschreibung der Eigenschaften und Werke des göttlichen Wesens durchflochten. Der Hymnengesang ist uralt und bei allen Völkern, die eine ausgebildetere Gottesverehrung hatten, ein integrirender Theil derselben gewesen; die herrlichsten Muster dieser Gattung religiöser Poesie liefern die Psalmen, sie waren auch der Boden, aus dem der Hymnus in der christlichen Kirche emporblühte. Aber sowohl die Psalmen selbst als auch die ihnen nachgebildeten testamentalischen Hymnen konnten zum Ausdrucke aller durch das Christenthum erweckten Gefühle nicht hinreichen; schon der von diesen Gesängen ausgehende und durch den täglichen Gebrauch derselben geweckte Geist der Andacht und frommen Freude hätte (nach Rambach's Ausspruch) »unter so erregbaren Völkern nothwendig manchen antreiben müssen dem Herrn ein neues Lied zu singen; und in der That unbegreiflich würde es sein, wenn dies nicht zu einer Zeit geschehen wäre, wo bei dem frischen Andenken an den Stifter des Christenthums und die grossen Thatsachen seiner Geschichte, auch der Eindruck, den diese hervorbrachten, um so stärker und lebhafter sein musste, wo gerade der Druck, unter welchem die Christen mehr oder weniger überall sich befanden, auf der einen Seite eine innigere Anhänglichkeit an ihre Religion zur Folge hatte, auf der anderen das Bedürfniss kräftigerer Stärkungen, Ermunterungen und Tröstungen erzeugte, wie sie nur das aus eigenem Gefühle hervorgegangene Lied zu gewähren vermag«. In der griechischen Kirche soll Bischof Hierotheus die ersten Lobgesänge gedichtet haben, in der lateinischen der Bischof Hilarius von Poitiers, um Mitte des 4. Jahrh.; doch wird die Aechtheit seiner Hymnensammlung, mit Ausnahme des *Hymnus matutinus: Lucis largitor splendide*, bezweifelt. Ihm folgte Ambrosius von Mailand, dessen Ansehen als Hymnendichter so gross war, dass man neben den von ihm selbst verfertigten auch die hinsichts des Silbenmaasses ihnen nachgebil-

deten Hymnen anderer Autoren Ambrosianische Hymnen nannte, und der Ausdruck *Ambrosianus* zuweilen als gleichbedeutend mit *Hymnus* gebraucht wurde. Auch das *Te deum laudamus* heisst *Hymnus Ambrosianus*, wiewohl es nicht von Ambrosius verfasst ist (s. Ambrosianischer Lobgesang). Ihm zugeschriebene Hymnen sind: 1) *Aeterne rerum conditor;* 2) *Deus creator omnium;* 3) *Veni redemtor gentium;* 4) *Splendor paternae gloriae;* 5) *O lux beata Trinitas.* — Gegen Mitte des 4. Jahrh. blühte auch Aurel. Prudentius Clemens als Hymnendichter. Die Kirche hat 14 Hymnen von ihm aufgenommen, darunter sind die vorzüglichsten: 1) *Ales dici nuntius;* 2) *Lux ecce surgit aurea;* 3) *Corde natus ex parentis;* 4) *Salvete flores martyrum;* 5) *Jam moesta quaerela.* — In der ersten Hälfte des 5. Jahrh. Coelius Sedulius, Hymnus: *Tu solus ortus cardine.* — Um 600 Fortunatus; Passionslieder: *Pange lingua gloriosi; Proelium certaminis; Vexilla regis prodeunt;* — Weihnachtslied: *Agnoscat omne saeculum;* — Osterlied: *Salve festa dies.* — Gregor der Grosse, Papst von 591—604; unter seinen 9 Hymnen sind die gebräuchlichsten: 1) *Primo dierum omnium;* 2) *Ecce jam noctis;* 3) *Aude benigne conditor;* 4) *Rex Christe factor;* 5) *Te lucis ante terminum.* — Beda venerabilis, geb. in England 672; ein Hymnus von ihm: *Hymnum canamus gloriae* ist noch im 14. Jahrh. am Himmelfahrtstage gesungen worden. — Paulus Diaconus (Paul Winfried), † um 800; seine beiden berühmtesten Hymnen sind: 1) *Ut quaeant laxis;* 2) *Fratres alacri pectore.* — Notger Balbulus, † 912 zu St. Gallen; gab der Sequenz (eine Hymnengattung, s. daselbst) entwickeltere Form. Eine erhebliche Anzahl herrlicher Dichtungen dieser Gattung hat er hinterlassen, darunter von einigen auch die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* ihm zugeschrieben wird. — Robert, 997 König von Frankreich, angeblich Verfasser der (auch dem Hermanus Contractus zugeschriebenen) Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus.* — Petrus Damiani, † 1072: 1) *Paschalis festi gaudium;* 2) *Ad perennis vitae fontem.* — Bernard von Clairvaux, 1091—1153; seine vorzüglichsten Gesänge: *Prosa de nativ. Dom.: Laetabundus* | *Exultet fidelis Chorus* | *Alleluja; Jubilus rhytm. de nom. Jesu: Jesus dulcis memoria* | *Dans vera cordis gaudia.* Verfasser des Hymnus *Ave maris stella* soll er nicht sein, wenngleich man ihn gewöhnlich dafür hält. — Thomas von Aquino, 1224—1274; berühmte Frohnleichnamssequenz: *Lauda Sion salvatorem.* — Thomas von Celano, um 1250; die berühmte Sequenz beim Todtenamte: *Dies irae, dies illa.* — Jacobus de Benedictis (Jacoponus), † 1306; die herrliche Sequenz vom Feste der sieben Schmerzen Mariä: *Stabat mater dolorosa.* — Das *Breviarium Romanum* enthält bis zur Revision unter Papst Urban VIII., 1629, 96 Hymnen (s. Antony, Lehrb. des Gregorianischen Kirchengesanges, S. 138 ff.). Die allerältesten Hymnen sind in Prosa, sehr bald aber werden sie in verschiedenen Versarten gedichtet und auch der Reim findet Aufnahme. Nicht alle aber haben ein bestimmtes Versmaass, wie z. B. der bekannte schöne Hymnus *Ave maris stella*; den übrigen liegen vier Versarten zu Grunde: 1) die Sapphische; 2) Archilochisch-Jambische; 3) Alkmanisch-Trochäische, und 4) Choriambische (s. Maslon, Lehrb. des Gregor. Ges., S. 129 f.). — Täglich gesungen werden in der katholischen Kirche die 3 *Cantica majora* aus dem Evangelium Lucae, der Lobgesang Mariae: *Magnificat anima mea* (Cap. 1, V. 46. 55); Zachariae: *Benedictus dominus* (1, 68. 79); Simeonis: *Nunc dimittis* (2, 29. 32); der erste in der Vesper, der zweite in der Metten und der dritte in der *Completorium* genannten Betstunde. Die sieben aus dem alten Testament stammenden kleineren Hymnen oder *Cantica minora* werden auf die sieben Tage der Woche vertheilt. Sonst noch sehr bekannte und vielfach componirte Hymnen sind: *Salve Regina; Ave Maria; O salutaris Hostia; Veni creator; Laudate pueri; Regina coeli: Laudetur Jesus Christus; Ave verum corpus* (15. Jahrh.), und viele andere mehr. — Das *Gloria in excelsis* (grosse Doxologie) heisst *Hymnus angelicus* oder *evangelicus;* das *Trisagium*, in der griechischen und lateinischen Kirche am Charfreitage gebräuchlich, *Hymnus Trinitatis;* das *Sanctus*, *Hymnus triumphalis;* der von den Kirchenvätern den Psalmen angehängte Vers *Gloria patri et filio* (kleine Doxologie) wird auch *Hymnus Glorificationis* genannt. *Hymni Epistolici* sind die vor der Epistel, und *Hymni Evangelici* die nach der Epistel angestimmten Lobgesänge. Der Vortrag der Hymnen ist langsam und feierlich.

Hypate heisst der tiefste Ton in den beiden tieferen Tetrachorden des sogenannten vollkommenen etc. Systems der Griechen. Nämlich: *Hypate Hypaton* (lat. *Princi-*

palis principalium), der Ton *H* im Tetrachord *Hypaton*, tiefster Ton des Tetrachordsystems; *Hypate meson* (*Principalis mediarum*), der Ton *e* im Tetrachord *Meson*, s. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Hypatoides (*Melopoeia*), die tragische, in tieferen Tonlagen sich bewegende Stilart der griechischen Melopöie.

Hypaton, Name des ersten (untersten) Tetrachordes *H*—*e* des griechischen Tonsystems, s. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Hypaton diatonos, andere Benennung des Tones *Lichanos hypaton d*; s. Tetrachord I C, Anm. 3, Beisp. 3.

Hyper, griech. Präposition, über, darüber; von den Griechen *a*) zuweilen den Intervallnamen vorgesetzt, um die aufwärts gezählten Intervalle (Oberintervalle) von den herunterwärts gerechneten (Unterintervalle) zu unterscheiden; z. B. *Hyperditonus*, Oberterz; *Hyperdiapason*, Oberoctav; doch nur in Fällen, wo eine solche nähere Bestimmung nothwendig erschien, sonst sagt man einfach *Ditonus, Diapason*, ebenwie wir unter Terz, Octav, auch ohne Hinzufügung von Ober-, schon die Oberterz und -Octav verstehen, und sie nur dann näher bezeichnen, wenn man möglicherweise auch das gleichnamige Unterintervall annehmen könnte. In Verbindung mit den Intervallnamen gebraucht man für *Hyper* auch *epi*; demnach ist *Epidiapente*, gleichbedeutend mit *Hyperdiapente*, die Oberquint. — *b*) Den Namen der Tonarten vorgesetzt, wenn sie nicht auf dem Grundtone selbst sondern um eine Quart höher transponirt ausgeübt wurden. So wurde die Tonart d—d_2 dorisch, um eine Quart höher auf g—g_2 versetzt, hyperdorisch genannt.

Hyperäolisch. *a*) Bei den Griechen die 14. Transposition der Mollscala in die Octav b—b_2, nur eine um eine Octav höhere Wiederholung von B—b_1 hypoionisch, s. Tetrachord III B, Beisp. 6. — *b*) In christlicher Zeit die Octavgattung *h⌢c d e⌢f g a h* authentisch, im Glareanischen System zwar aufgeführt aber nicht mitgezählt, weil nicht gebräuchlich gewesen, s. Tonart III, Beisp. 3.

Hyperbolaeon, Name des fünften (höchsten) Tetrachordes e_1—a_1 des griechischen Tonsystems, s. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Hyperbolaeon diatonos, andere Benennung des Tones *Paranete hyperbolaeon* g_1 bei den Griechen, s. Tetrachord I C, Anm. 3, Beisp. 3.

Hyperbolisch nannten die Griechen in übertriebenem und schwülstigem Stile geschriebene Dichtungen und Gesänge.

Hyperdiazeuxis, bei den Griechen die Trennung zweier Tetrachorde durch den Raum einer dazwischenliegenden Octav, welche bei den Tetrachorden *Hypaton* und *Hyperbolaeon* stattfindet, s. Tetrachord, Beisp. 4.

Hyperdorisch (oder mixolydisch), bei den Griechen 1) als Octavgattung *h⌢c d e⌢f g a h*, s. Tetrachord III A, Beisp. 5; — 2) als Tonart die auf g—g_2 transponirte Mollscala, s. ebd. III B, Beisp. 6, 7.

Hyperionisch, bei den Griechen die 12. Transposition der A moll Scala auf die Octaven $g^{\sharp}$—$g_2^{\sharp}$, auch höheres Mixolydisch genannt.

Hyperlydisch, bei den Griechen 1) als Octavgattung *g a h⌢c d e⌢f g* (mit der hypophrygischen oder ionischen zusammenfallend), s. Tetrachord III A, Beisp. 5; — 2) als Tonart die 15., auf h—h_2 transponirte Mollscala, um eine Octav höhere Wiederholung von H—h_1 hypophrygisch (oder ionisch), erst in späterer Zeit hinzugekommen, s. ebd. III B, Beisp. 6.

Hypermixolydisch, bei den Griechen die auf a—a_2 transponirte Mollscala (hyperphrygisch), s. Tetrachord III B, Beisp. 6.

Hyperphrygisch. *a*) Bei den Griechen 1) als Octavgattung *a h⌢c d e⌢f g a*, mit der hypodorischen (äolischen) zusammenfallend, s. Tetrachord III A, Beisp. 5; 2) als 13. Tonart (auch hypermixolydisch genannt) die auf a—a_2 transponirte Mollscala, um eine Octav höhere Wiederholung von A—a_1 hypodorisch. — *b*) In christlicher Zeit, die Glareanische Octavgattung *f g a h⌢c d e⌢f* plagalisch, Nebenton von *h c d e f g a h* hyperäolisch authentisch, aber gleichwie ihr Hauptton niemals in kirchlichem Gebrauche gewesen, s. Tonart III, Beisp. 3.

Hypo, griech. Präp., unter, darunter. *a*) Von den Griechen und Schriftstellern des Mittelalters den Namen der abwärts gerechneten Intervalle vorgesetzt, um sie von den aufwärts gerechneten zu unterscheiden; z. B. *Hypoditonus*, Unterterz; *Hypodiatessaron*

oder -*diapente*, Unterquart oder -Quint. — *b*) Von den Griechen den Namen der fünf um eine Quart tiefer als ihre gleichnamigen Haupttonarten transponirten Nebentonarten beigegeben; also z. B. d—d_2 ist dorisch, A—a_1 hypodorisch. S. Tetrachord, Beisp. 6. Ueber die Anwendung dieser Präposition auf die 2., 5. u. 8. Octavgattung s. ebd. Beisp. 5. — *c*) In den Kirchentönen und Tonarten des 16. Jahrh. Unterscheidung der plagalischen Nebentöne von ihren authentischen Haupttönen, auf deren Unterquart ihr Ambitus beginnt. Der plagalische Nebenton der dorischen Tonart heisst hypodorisch, der der phrygischen hypophrygisch etc. S. Tonart II und III; Authentisch, Plagalisch.

Hypoäolisch. *a*) Bei den Griechen die 4. Transposition der A moll Scala auf c — c_2, ursprünglich tieferes Hypolydisch genannt, s. Tetrachord III B, Beisp. 6. — *b*) In christlicher Zeit die 10. Octavgattung des Glareanischen Systems *e⌒f g a h⌒c d e*, Plagale von äolisch; im alten System der acht Tonarten gleich ihrer authentischen Tonart noch nicht vorhanden, s. Tonart III, Beisp. 3. Von Choralmelodien bis um 1600 stehen ursprünglich in diesem Tone: Allein zu Dir Herr Jesu Christ; Wär Gott nicht mit uns diese Zeit; Wo Gott der Herr nicht bei uns hält; Vater unser, der Du bist; *Kyrie eleison.*

Hypodiazeuxis, bei den Griechen die Trennung der Grundtöne zweier Tetrachorde, zwischen denen ein drittes liegt, um eine Quint. So macht die tiefste Saite des Tetrachordes *Meson* (*Hypate Meson*, unser *e*) gegen den tiefsten Ton des Tetrachordes *Diezeugmenon* (*Paramesos*, unser *h*) das Intervall einer Quint aus, während beide Tetrachorde durch das dazwischenliegende Tetrachord *Synemmenon* getrennt sind.

Meson — *Diezeugmenon*

e f g a b c_1 d_1 h c_1 d_1 e_1

Synemmenon.

Hypodorisch. *a*) Bei den Griechen 1) als Octavgattung (auch äolisch genannt) *a h⌒c d e⌒f g a*, s. Tetrachord III A, Beisp. 5; 2) als Tonart die auf A—a_1 transponirte Mollscala, s. ebd. III B, Beisp. 6, 7. — *b*) In christlicher Zeit als Octavgattung *a h⌒c d e⌒f g a* plagalisch, s. Tonart II, Beisp. 2, unter dem Namen *Tonus secundus* oder *Plagis proti.* In den Tonarten des 16. Jahrh. ebenfalls die zweite, s. ebd. III, Beisp. 3. Folgende Choräle bis 1600 stehen ursprünglich in der hypodorischen Tonart (doch nur im *Systema transpos.*): Nun komm der Heiden Heiland; Helft mir Gottes Güte preisen; *Puer natus in Bethlehem; Surrexit Christus hodie;* Christe der Du bist Tag und Licht; Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn; Was mein Gott will; Von Gott will ich nicht lassen; Hilf Gott, dass mir gelinge. — Calvisius, *Exercit. duae* etc. I. 21.

Hypoiastisch, oder

Hypoionisch. *a*) Bei den Griechen die 2. Transposition der A moll Scala auf die Octaven B—b_1, auch tieferes Hypophrygisch genannt, s. Tetrachord III B, Beisp. 6. — *b*) In christlicher Zeit die 12. Octavgattung des Glareanischen Systems, *g a h⌒c d e⌒f g*, Plagale des Haupttones ionisch *c*—*c*; im alten Gregorianischen System der acht Töne noch nicht vorhanden, s. Tonart III, Beisp. 3. Folgende Choräle bis 1600 stehen ursprünglich in der hypoionischen Tonart (*Systema regul.*): Herzlich lieb hab ich Dich o Herr; (*Syst. transp.*): Ein Kindelein so löbelich; *In dulci jubilo;* Komm heiliger Geist, Herre Gott; Nun bitten wir den heil'gen Geist; Allein Gott in der Höh' sei Ehr; Herr Gott Dich loben alle wir; Hilf Gott wie geht das immer zu; Es spricht der Unweisen Mund wol; In Dich hab ich gehoffet Herr; Nun lob mein Seel den Herren; An Wasserflüssen Babylon; Nun freut euch lieben Christen gmein; Herr Christ der einig Gottes Sohn; Sie ist mir lieb die werthe Magd; O Herre Gott Dein göttlichs Wort; Ich dank Dir lieber Herre; Nun schlaf mein liebes Kindelein; Danket dem Herrn heut und allezeit; Nun lasst uns Gott den Herrn; Ach wie elend ist unser Zeit; Wenn wir in höchsten Nöthen sein; Wer Gott vertraut, hat wohlgebaut; Wenn mein Stündlein vorhanden ist; Es ist gewisslich an der Zeit; O Lamm Gottes unschuldig; *Jam moesta quiesce querela; Dicimus grates tibi.* — Calvisius, *Exercit. Mus. duae*, 1600; *Exercit. prior*, S. 17.

Hypokritika, bei den alten Griechen, die Kunst der rhythmischen Bewegungen und ausdrucksvollen Gebehrden (*Orchesis*, Orchestik), womit der Schauspieler seine Reden und Gesänge begleitete. Declamation und Action wurden auch getrennt, der eine

Schauspieler declamirte und ein anderer, der aber mit ihm nur eine und dieselbe Person ausmachte, führte die Gebehrden dazu aus. Man findet die Hypokritik auch als Wissenschaft der Handgebehrden (Chironomie) erklärt, doch umfasst sie mehr als diese, indem sie die Stellungen und Bewegungen des ganzen Körpers, überhaupt alles was zur körperlichen Action gehört, in sich begreift. Und diese Gebehrdenkunst war bei den Alten eine ausgebildete Wissenschaft, deren Studium ein jeder, der öffentlich auftrat, aufs Gewissenhafteste sich angelegen sein liess. Den Schauspielern wurden die Gebehrden vorgeschrieben und von ihnen, ähnlich wie Dichtung und Gesang, auswendig gelernt. Nach Aristides Quintilianus' Eintheilung der Musik gehört die Hypokritik neben der organischen (Instrumental-) und odischen (Vocal-) Musik zu demjenigen Theile der practischen Musik, der die Gegenstände welche die Ausführung und Darstellung betreffen, umfasst.

Hypolydisch. *a*) Bei den Griechen 1) als Octavgattung *f g a h⌒c d e⌒f*, s. Tetrachord III A, Beisp. 5; 2) als Tonart die auf $c^{\sharp}$—$c_1^{\sharp}$ transponirte Mollscala, s. ebd. III B, Beisp. 6, 7. — *b*) In christlicher Zeit die Octavgattung *c d e f g a h c* plagalisch, Nebenton von *f*—*f* lydisch, s. Tonart III, Beisp. 3; unter dem Namen *Tonus sextus* oder *Plagis triti* ebd. II, Beisp. 2. Von Chorälen in dieser Tonart giebt es bis 1600 nur ein Beispiel (im *Systema transpositum*): *Ex legis observantia.*

Hypomixolydisch, die Octavgattung *d e⌒f g a h⌒c d* plagalisch, Nebenton von *G*—*g* mixolydisch authentisch, s. Tonart III, Beisp. 3. Unter dem Namen *Octavus tonus* oder *Plagis tetrardi* ebd. II, Beisp. 2. Von Choralmelodien bis 1600 stehen folgende ursprünglich in diesem Tone: Gelobet seist Du Jesu Christ; Danksagen wir alle; *Festum nunc celebre;* Dies sind die heilgen zehn Gebot; Gott sei gelobt und gebenedeit.

Hypophrygisch. *a*) Bei den Griechen 1) als Octavgattung *g a h⌒c d e⌒f g* (auch ionisch genannt), s. Tetrachord III A, Beisp. 5; 2) als 3. Tonart die auf *H*—h_1 transponirte Mollscala, s. ebd. III B, Beisp. 6. — *b*) In christlicher Zeit die Octavgattung *h⌒c d e⌒f g a h* plagalisch, Nebenton von *E*—*e* phrygisch authentisch, s. Tonart III, Beisp. 3; unter dem Namen *Quartus tonus* oder *Plagis deuteri* s. ebd. II, Beisp. 2. Folgende Choralmelodien des 16. Jahrh. stehen ursprünglich in der hypophrygischen Tonart (*Systema regul.*): Herr Gott Dich loben wir; Erbarm Dich mein o Herre Gott; Die Welt ist nichts zu unsrer Zeit; Mitten wir im Leben sind; Also heilig ist der Tag; (*Systema transp.*): Nun lasst uns den Leib begraben.

Hypo synaphe, in der griechischen Musik, die Trennung zweier Tetrachorde durch ein drittes, welches aber mit jedem der beiden getrennten Tetrachorde verbunden ist, wobei die gleichen (d. h. die ersten, zweiten etc.) Saiten dieser letzteren stets eine kleine Septime ausmachen. Dieser Fall findet statt bei den beiden Tetrachorden *Hypaton* und *Synemmenon*, welche durch das Tetrachord *Meson* getrennt sind, während dieses Tetrachord mit jedem jener beiden verbunden ist:

Hypaton *Synemmenon*

H c d e f g a b c_1 d_1

Meson.

Die Intervalle *H a*, *c b*, *d* c_1 und *e* d_1 sind, wie man sieht, kleine Septimen.

Hypoproslambanomenos (*superassumtus sc. tonus*), der noch unter dem *Proslambanomenos* des griechischen Tonumfanges (unserem heutigen *A*) befindliche Ton *G*; heisst auch *Epiproslambanomenos*, s. daselbst.

Hyporchemata waren bei den alten Griechen eine Gattung lyrischer Dichtungen, die singend vorgetragen und von Instrumenten und Tanz begleitet wurden. Nach dem Athenaeus soll das *Hyporchema* viel Aehnlichkeit mit einem, *Cordax* genannten, komischen Tanze gehabt haben; nach Menander's Angabe hingegen, gleichwie der Päan, dem Apollo gewidmet gewesen sein, woraus man denn mit ziemlicher Sicherheit auf einen ernsteren Character schliessen kann. Ausgeführt wurde dieser Singetanz um den Altar herum, während das Opfer vom Feuer verzehrt wurde. S. Marpurg, Krit. Einl. in die Gesch. u. Lehrs. d. Mus., 1759, S. 40, 41.

I. J.

I. *a*) Buchstabenname, den Kirnberger der zu kleinen natürlichen Septime 7:4 beilegte, indem er sie, als consonirendes Intervall betrachtet, in die practische Musik einzuführen und einen consonirenden Vierklang *c e g i* aufzustellen versuchte. Näheres s. Septime A *b*. — *b*) In der Lautentabulatur stellen *i* und *ii* die Töne $\overline{f\sharp}$ und $\overline{h}$ (auf der Clainsancksait) vor.

Jägertrommet, Jägerhorn, Benennung des alten Waldhornes im 16. und 17. Jahrh., von Wirdung und Prätorius abgebildet; bei letzterem (1619) mit mehreren immer kleiner werdenden Windungen und einer Art Krummbügel dicht unter dem Mundstücke, auch bei Wirdung (1511) schon mehrfach zusammengewunden. Interessant als Beweis dafür, dass man schon zu Anfang des 16. Jahrh. verstanden hat, mit Zinn oder Blei ausgegossene Metallröhren in ziemlich kleine Kreise zu biegen.

Jagdhorn, *Corno da caccia*, Waldhorn, s. Horn.

Jalousieschweller, am Echowerke der Orgel; diejenige Art der Vorrichtung zum An- und Abschwellen des Tones, bei welcher die Seitenwände des Schrankes, worin die Stimmen des Echowerkes sich befinden, von Jalousieläden gebildet werden, welche der Spieler von seinem Sitze aus mittels eines Fusstrittes nach Willkür öffnen und schliessen kann. Jenachdem sie weiter geöffnet oder mehr geschlossen werden, entsteht ein *Crescendo* und *Decrescendo* des Tones. Erfunden ist der Jalousie- (wie auch der Dach- oder Kasten-) schweller von Grenié im Jahre 1811. S. Echo 3.

Jambicon, einer der fünf Theile des den Sieg des Apollo über den Drachen Python verherrlichenden Lobgesanges, mit welchem die Sänger bei den zu Delphi abgehaltenen pythischen Spielen um den Preis stritten.

Jambus, metrischer Fuss, die Folge einer Länge auf eine Kürze, | ⏑ – |, der umgekehrte Trochäus. S. Metrum II *a*, *γ* 4.

Janitscharenmusik, die türkische Kriegsmusik, bestehend aus melodieführenden Blasinstrumenten, welche von starkklingenden Schlaginstrumenten (als Becken, grosse und kleine Trommel, Triangel, Rossschweif mit Glocken), die den Rhythmus recht fühlbar markiren, begleitet werden; sie ist roh und lärmend. — Man hat den Namen auch bei uns vorzugsweise auf die Gruppe der Schlaginstrumente in Orchestern übertragen, im ferneren auch auf solche Militairorchester, die ebenfalls nur aus Blasinstrumenten (Harmoniemusik) und den genannten, eine sehr wichtige Rolle darin spielenden Schlaginstrumenten bestehen. Die Italiener gebrauchen dafür den Ausdruck *Banda*.

Jarabe, spanischer Nationaltanz, aus zwei Theilen, von denen der eine gespielt, der andere gesungen wird, bestehend.

Iastius modus, oder iastisch, dasselbe wie *Ionicus modus*, oder ionisch (s. Cassiodori *Instit. mus.*, Gerbert, *Script.* I. 17). Zuerst von Aristoxen für die sonst ionisch genannte griechische Tonart gebraucht. — *Hypo-* und *Hyperiastius* ist gleich *Hypo-* und *Hyperionicus*.

Jeu, franz. Terminus *a*) bei der Orgel. *Petit jeu*, kleines Werk (d. h. kleine Registrirung); *Grand jeu*, *plein jeu*, grosses Werk, volles Werk. — *b*) Bei anderen Instrumenten: *Jeu de Hautbois*, ein Akkord oder Stimmwerk Oboen etc.

Il tempo crescendo, Vortragsbez., in wachsendem, d. h. schneller werdendem Zeitmaasse.

Imbroglio (Verwirrung). Eine besondere irreguläre Art der Accentuation, bei welcher in verschiedenen gleichzeitigen Stimmen die accentuirten und accentlosen Takttheile so mit einander verwechselt, in einander geschoben oder gegen einander gestellt werden, dass eine Vermischung der geraden und ungeraden Taktart entsteht, ungeachtet alle Stimmen in der nämlichen Taktart notirt sind. Als Beispiel folge die Menuett eines Quartetts von Haydn (Leipz. Ausg. Cah. XVI. Nr. 1):

Alla Zingarese. Minuetto Allegretto.



Imitatio, Imitazione, die Nachahmung, s. daselbst. *Imitatio aequalis motus*, Nachahmung in der ähnlichen Bewegung, die nachahmende Stimme beantwortet aufsteigende Intervalle mit aufsteigenden und absteigende mit absteigenden; — *cancrizans, retrograda, per motum retrogradum*, in der rückgängigen oder krebsgängigen Bewegung; — *cancrizans motu contrario*, in der rückgängigen Gegenbewegung, verkehrt rückgängigen Bewegung; — *canonica, totalis, legata*, gebundene, canonische; — *homophona, in unisono*, im Einklange; — *inaequalis motus*, in der unähnlichen (verkehrten, Gegen-)Bewegung; die steigenden Schritte des Thema werden durch fallende und umgekehrt beantwortet; — *in heptachordo superiori* oder *inferiori*, in der Ober- oder Unterseptime; — *in hyper-* oder *hypoditono*, in der Ober- oder Unterterz; — *in hyper-* oder *hypodiatessaron*, in der Ober- oder Unterquart; — *in hyper-* oder *hypodiapente*, in der Ober- oder Unterquint; — *in secunda superiori vel inferiori*, in der Ober- oder Untersecund; — *interrupta*, unterbrochene, die nachahmende Stimme wird durch Pausen unterbrochen; — *invertibilis*, umkehrungsfähige; — *motu contrario, al rovescio, alla riversa, in contrario simplici*, in der freien Gegenbewegung; — *partialis, periodica*, theilweise, periodische, freie; die nachahmende Stimme beantwortet nur einen Theil des Thema; — *per augmentationem*, in der Vermehrung, Vergrösserung (des Zeitwerthes der Noten); — *per diminutionem*, in der Verminderung, Verkleinerung (des Zeitwerthes der Noten); — *per motum contrarium stricte reversum, al contrario riverso*, in der strengen Gegenbewegung; — *per thesin et arsin, in contrario tempore*, im vermischten Takttheile; — *simplex, semplice, sciolta, libera*, freie Nachahmung.

Immerwährender oder unendlicher Canon, *Canon perpetuus, infinitus*, s. Canon A *d*.

Immutabilis (*Accentus*), s. Accentus ecclesiasticus.

Imperfect, auf die Mensur des Taktes bezüglich, das zweitheilige Maass der vier grösseren Notengattungen in der Mensuralmusik, s. Mensuralnotenschrift I A. — Imperfection perfecter Noten in der Mensuralmusik, a. a. O. I G.

Improvisatori, Stegreifdichter, vorzugsweise in Italien heimisch, auch hin und wieder in Deutschland und anderen Ländern auftauchend. Sie haben die Begabung über jedes beliebige ihnen aufgegebene Thema ohne alle Vorbereitung sofort in Versen zu declamiren, oder, wie es in Italien am gewöhnlichsten geschieht, im Recitativstile zu singen, wozu sie auf einer Guitarre oder Mandoline sich selbst begleiten. Zuweilen dialogisiren auch zwei Improvisatori über einen Gegenstand. Lebhafte Einbildungskraft, Formtalent und Gewalt über die Sprache und den dichterischen Ausdruck besitzen sie insgemein, aber von höherem poetischem Werthe kann bei solchen Producten einer momentan erregten Stimmung für gewöhnlich nicht die Rede sein; ohne Zweifel waren es auch mehr nur einzelne geniale Züge, wodurch diese Stegreifdichter und ihre Poesien ausserhalb Italien einen grösseren Ruf erlangten, als sie, wenigstens unter den gebildeten Ständen, in Italien selbst besitzen. Meist sind sie reine Naturalisten, Leute aus geringeren Volksklassen, Fischer, Gondolieri etc.

Improvisiren nennt man in der Musik die Begabung und Fertigkeit über ein gegebenes oder selbstgewähltes Thema ohne Vorbereitung frei zu phantasiren. Die musikalische Improvisation setzt, neben der Anlage dazu, tüchtige Studien und völlig freie

Handhabung der Mittel des kunstgemässen Ausdruckes, der Harmonie, des Contrapunktes, Periodenbaues, überhaupt alles dessen was zur Composition gehört, voraus, wenn sie mehr als nur momentanen Werth haben, nicht bloss ungeregelter augenblicklicher Erguss sein soll. Die grössten Meister, wie Bach, Händel, Beethoven, haben diese Kunst mit Vorliebe gepflegt und, wie alle Zeitgenossen bezeugen, in einer die höchste Bewunderung erregenden Vollendung ausgeübt. Uebrigens soll ein jeder Musiker im freien Phantasiren sich üben, aber mit strenger Einhaltung der Gesetze des bestimmten Ausdruckes und der logischen Entwickelung; man gewinnt dadurch bedeutend an Fertigkeit im schnellen und präcisen Gestalten der Gedanken, ausserdem wird die Erfindung angeregt und mancher gute, der Ausbildung und Verwendung in einem Werke werthe Einfall kommt zu Tage. Es pflegen auch sehr viele Componisten ihre Phantasie, bevor sie an die Arbeit gehen, durch Improvisation zu beleben.

In corpo, das Enthaltensein verschiedener Stimmen in einer. *Canone in corpo*, der geschlossene (in einer Stimmzeile notirte) Canon. S. Canon A *f*.

Index, der *Custos*, s. daselbst.

Infibulatio, *Ankteriasmos*, s. Castrat, Anm. 1.

Infinitus Canon, unendlicher Canon, s. Canon.

Inflatilia (*sc. instrumenta*), Blasinstrumente.

Infra-Bass, der Subbass 16 Fuss im Pedal der Orgel.

Inganno, *Cadenza d' inganno*, der Trugschluss, s. daselbst.

Inno, ital. der Hymnus, s. daselbst.

Innocentamente, *innocente*, Vortragsbez., unschuldig, mit natürlichem ungekünsteltem Ausdrucke. Als Ueberschrift eines Tonstückes zugleich eine mässig langsame Bewegung anzeigend.

In partito, in Partitur, s. daselbst. — *Canone in partito*, der offene Canon, s. Canon A *e*.

Instrument, *Instrumentum*, ital. *Stromento*, griech. *Organon*. Ein Mechanismus zur Erzeugung musikalischer Töne. Die Luft wird entweder unmittelbar, durch Anblasen; oder mittels Erzitterung von Körpern, welche durch eigene Steifigkeit oder durch Spannung elastisch sind, in Schwingungen gesetzt. Die verschiedene Anzahl dieser Schwingungen in einer Zeiteinheit für die verschiedenen Tonhöhen bestimmt das Instrument theils selbst, theils überlässt es die Bestimmung derselben dem Spieler. —— I. Versuche, manchen Körpern durch Anblasen, Reissen oder Schlagen Schalle und Klänge zu entlocken, gehören unzweifelhaft zu den allerersten Bethätigungen des menschlichen Geistes. Eine austragende Geschichte der musikalischen Instrumente von ihrem ersten Ursprunge an durch die verschiedenen Grade des Wachsthums und allmäliger Vervollkommnung hindurch bis auf unsere Zeit, fehlt bis jetzt noch, ungeachtet sie den Denker überhaupt ebenso interessiren müsste als den speciellen Fachmann. Denn auch sie würde ein wichtiger Beitrag sein zur Geschichte der Entwickelung des menschlichen Geistes und seiner Vervollkommnungsfähigkeit auch auf Gebieten, die, ausserhalb der physischen Bedürfnisse liegend, der Entfaltung des inneren und namentlich des Gefühlslebens sowie dem Streben nach mannigfachem Ausdruck für dasselbe angehören. Es kann hier nicht untersucht werden, wie weit und wie bald man bei dem Mangel so vieler nothwendigen Nachrichten zu einer vollständigen Geschichte der Instrumente sich Hoffnung machen darf; doch bleibt der Versuch zu zeigen, wie nach und nach einige zwischen zwei Stier- oder Widderhörner gespannte Fäden zur Harfe, Merkur's Schildkrötenschale mit trockenen Sehnen zur Laute, ein Stückchen Rohr dem der Hirte mühselig einige Töne abnöthigte, zur Flöte und Oboe, die Panspfeife zur Orgel etc. sich ausgebildet haben, immerhin eine sehr dankbare Aufgabe. — Die in vorliegendem Werke gegebenen Nachrichten von älteren und neueren Instrumenten gründen sich auf Seb. Wirdung, Musika getutscht und ausgezogen etc., Basel 1511 (welches sehr seltene Werk ich jedoch nicht selbst in Händen gehabt habe, sondern nur aus Nachrichten von Prätorius und anderen Schriftstellern kenne). Mart. Agricola, *Musica instrumentalis* deudsch, Wittemberg bei Rhaw, 1529; 2. verm. Ausg. ebend., 1545. Prätorius, *Syntagma musicum*, T. I. Wittemb. 1615, T. II und III. Wolffenbüttel 1619. Mersenne, *Harmonicorum libri* XII, 1635, Th. II. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650. W. C. Printz, Histor. Beschr. der edlen Sing- und Klingkunst, Dresden 1690. Bo-

nanni, *Gabinetto armonico*, Rom 1722. Dom. Mar. Manni, *de Florentinis inventis*, Ferrara 1731. Maier, *Museum musicum theoretico practicum*, Neueröffneter Musiksaal etc., 1732. Aug. Friedr. Pfeiffer, über die Musik der alten Hebräer, Erlangen 1779. La Borde, *Essai sur la Musique*, Paris 1780, Bd. I. Forkel's Geschichte der Musik; die Lexika von Walther und Gerber; Allgem. Mus. Zeitung; Speiersche Real-Zeitung; ein guter Aufsatz von G. Nottebohm in der Wiener deutschen Musikzeitung (Red. S. Bagge) 1861, Nr. 34 ff.; eine Abhandlung von Kiesewetter, Cäcilia Bd. 22, über Instrumente und Instrumentalmusik etc. u. a. m. Besondere Angaben sind stets bei den betreffenden Instrumenten gemacht. — Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass die natürliche menschliche Stimme vor allen künstlichen Instrumenten stets den Vorrang behaupten muss, besonders wo es weniger auf schildernde Darstellung als auf unmittelbaren Erguss der Gefühle in Melodie ankommt. Sie bleibt daher als der erste und ursprüngliche musikalische Tonapparat immer eine natürliche Norm, nach welcher man die Vollkommenheit künstlicher Klangwerkzeuge bemessen wird. Instrumente, welche hinsichts der Andauer, gefügigen Biegsamkeit und Gesangfülle des Klanges ihr am nächsten kommen, werden stets einen hohen Rang überhaupt einnehmen, und den höchsten Rang insbesondere da, wo es vorzugsweise eben um melodischen Ausdruck sich handelt. Doch wird der Vollkommenheitsgrad der Instrumente auch noch durch einen anderen, für die Tonkunst nicht minder wichtigen Umstand bestimmt, durch die Fähigkeit, neben der Melodie auch zugleich die vollstimmige Harmonie darzustellen. Hinsichts ihrer specifischen Befähigung überwiegend für Melodie oder für Harmonie; und ferner in Betreff ihrer Bestimmung zur rhythmischen Accentuation, zerfallen alle Instrumente in drei Hauptabtheilungen: *a*) monodische, einstimmige, melodische; *b*) polyphone, mehrstimmige, harmonische; und *c*) rhythmische. Monodische Instrumente dienen ausschliesslich oder doch im wesentlichen zur Ausführung einstimmiger Tonfolgen oder Melodien. So alle Blasinstrumente des Orchesters, die nicht mehr als einen Ton auf einmal hervorbringen können. Die Bogeninstrumente ebenfalls; wenngleich auf letzteren auch Doppelgriffe, Akkorde und mehrstimmige Sätze sich herausbringen lassen, so liegt ein vollständiges harmonisches Spiel doch nicht in ihrer Art und Construction. Harmonische Instrumente hingegen haben die vollständige Harmonie, möge sie als blosse Akkordfolge oder als wirkliche Polyphonie, als eine Anzahl gleichzeitiger selbständig geführter Melodien erscheinen. Rhythmische Instrumente, welche zum Theil nur einen Schall ohne bestimmbare Tonhöhe geben, dienen zur Markirung der Accente und Rhythmen. Unter den melodischen Instrumenten stehen wiederum diejenigen an sich am höchsten, die eine vollständige chromatische Scala von möglichst grossem und einheitlich gefärbtem Umfange und dabei sonore Fülle und characteristische Schönheit des Klanges besitzen, ausserdem den feinsten Nüancirungen im Seelenausdrucke durch Gesang zugänglich, sowie hinsichts der Technik wohl organisirt und entwickelt sind. So unter den Saiteninstrumenten Violine, Viola, Violoncell; unter den Blasinstrumenten Clarinette, Oboe, Fagott. Andere werden wiederum durch ihre Individualität werthvoll, ungeachtet sie jene Vollkommenheiten nicht alle besitzen, wie das edle romantische Horn, die prächtige Trompete, feierliche Posaune etc. Von den rhythmischen Instrumenten sind ebenfalls einzelne hierher zu rechnen, wie wir in manchen Tonstücken die markigen Accente der Pauke keineswegs würden entbehren wollen. Unter den harmonischen Instrumenten steht zweifelsohne die Orgel obenan, weil sie über die grösste Fülle nicht nur an Harmonie, sondern auch zugleich an Klangfärbungen und Mischungen, ausserdem über eine Schallkraft von elementarer Gewalt gebietet. Durch das beliebig lange andauernde Fortklingen ihres Tones wird sie dem Claviere auch hinsichts des Vortrages polyphoner Sätze beiweitem überlegen; doch folgen die verschiedenen Grade ihrer Klangstärke wiederum nicht den Nüancirungen eines leisen oder energischen Anschlages der Tasten, weshalb sie hinsichts dessen was man gefühlvollen Vortrag nennt, vom Claviere übertroffen wird. Letzteres aber leidet an einem sehr schnellen Verhallen seiner Klänge; um diesem Mangel abzuhelfen hat man im vorigen Jahrhundert und auch schon früher vielfach versucht, Bogenstrich und Tastenmechanismus zu vereinigen, indem nicht Hammeranschlag, sondern Geigenbogen oder umlaufende Scheiben auf die Saiten wirkten, wie bei den mannigfachen Arten von Geigenwerken und Bogenflügeln. Doch stellten sich hierbei wiederum unüberwindliche Unvollkommenheiten

anderer und noch nachtheiligerer Art ein. — Alle harmonischen Saiteninstrumente, deren Saiten gerissen oder geschnellt werden (Harfe, Laute, Theorbe, Guitarre, Zither), sind — so viel sie auch als Soloinstrumente gedient haben oder noch dienen und ungeachtet der grossen Vorzüge, über die manche unter ihnen (besonders die Harfe) gebieten — im wesentlichen doch nur Begleit- und Füllinstrumente; denn der klimpernde Ton der meisten ist noch weniger fortklingend als der des Clavieres, und im Vergleiche zu dem der Bogen- und Blasinstrumente gar nur dürftig, daher ihr ganzes Wesen zum Theil wenigstens trocken und kalt. Die Klangfülle der Harfe ist in neuester Zeit allerdings ziemlich mächtig und kommt der eines Flügels beinahe gleich, auch hat das Rauschen ihrer mit keiner Dämpfung versehenen Saiten seinen eigenen Reiz. Uebrigens gewinnt durch den Ort, die characteristische Verwendung und andere Umstände bald dieses bald jenes Instrument einen Vorzug. So sind für eine Musik im Freien die mehr in die Ferne tragenden Blasinstrumente vor den Saiteninstrumenten im Vortheil; im Felde wird die Trompete von keinem anderen Instrumente an Nützlichkeit übertroffen, während sie in engem geschlossenem Raume unsere Gehörnerven bis zur Unerträglichkeit erschüttert; die Oboe wird in der Kirche stets ihren Vorrang vor der leidenschaftlich gefärbten Clarinette behaupten. Doch kann hier der Ort nicht sein auf eine specielle Characteristik der Instrumente einzugehen; der Instrumentalcomponist aber hat die Eigenthümlichkeiten und Wirkungen, sowohl eines jeden Instrumentes für sich allein als auch in seinen Verbindungen mit verschiedenen anderen, aufs sorgfältigste zu studiren, damit er den Vortheil, den es in jedem besonderen Falle ihm gewähren kann, völlig frei in die Hand bekomme, ausserdem seine Leistungsfähigkeit genau kennen lerne, um ihm nicht etwas ausserhalb derselben Liegendes abzuverlangen. —— II. Schon die Alten theilten die Instrumente in drei, durch Construction, Klangmaterial und Art der Klangerzeugung geschiedene Classen, nämlich in Blas-, Saiten-, und Schlag- oder Klinginstrumente, und wir folgen im wesentlichen noch heutzutage dieser Eintheilung, wennauch sehr zahlreiche Arten von Instrumenten untergegangen, andere vollständig umgebildet, und viele neu erfunden sind. Auch haben wir in neuerer und neuester Zeit durch Verwendung schwingender Metallzungen (Physharmonika) sowie Scheiben, Röhren und Glocken von Glas (Harmonika, Euphon, Clavicylinder) noch einzelne Gattungen hinzubekommen, von denen wenigstens die letzteren in jene drei Classen nicht gut sich einreihen lassen; diese werden dann für sich besonders genannt, im übrigen reicht die alte Eintheilung für eine allgemeine Uebersicht hin. —— *A.* Blasinstrumente, *Inflatilia, Pneumatica, Instrumens à vent, Stromenti da fiato, da vento.* Der Klang entsteht, indem eine in einer festen Röhre von Holz, Metall oder anderem widerstandsfähigem Material befindliche Luftsäule durch Anblasen in Schwingungen gesetzt wird. 1) Das Anblasen geschieht auf zweierlei Weise: *a*) mit dem Munde, wie bei allen Blasinstrumenten des Orchesters; *b*) durch Einführung mittels eines Blasbalges aufgesogener und comprimirter Luft in die Röhre, wie bei allen Orgelpfeifen. — Der Theil des Instrumentes, durch den die Luft in die Röhre hineingeblasen wird, heisst 2) Mundstück. Bei den Blasinstrumenten ist es entweder *a*) ein einfaches Loch, Mundloch (Flöte); oder *b*) ein aus zwei beim Anblasen oscillirenden Rohrblättchen bestehendes Röhrchen, doppeltes Rohrblattmundstück genannt (Oboe, Fagott), bei älteren Instrumenten (z. B. Schalmey) in einer Kapsel mit Mundloch eingeschlossen; *c*) ein Mundstück mit fester Oberlippe und einfachem Rohrblatt, Schnabel genannt (Familie der Clarinette); *d*) ein kesselartig ausgetieftes Metall, Kessel genannt (Hörner, Trompeten etc.); *e*) ein gedrehtes Röhrchen (Zinke, Serpent). Bei den *f*) Orgelpfeifen tritt der Wind entweder nur durch eine einfache Oeffnung in den unteren Theil der Pfeife (Fuss), entweicht dann theils durch den Aufschnitt, und setzt theils die im Körper befindliche Luftsäule in Schwingungen (Flötenwerke); oder bringt, indem er durch den Stiefel und das Mundstück in den Pfeifenkörper dringt, eine im Mundstücke eingefügte Metallzunge in Oscillation (Rohrwerke). — 3) Die Röhre der Blasinstrumente ist bestimmt entweder *a*) stets nur einen und denselben Ton (ihren Grundton) zu geben, wie die Pfeifen der Panspfeife und Orgel (Regale, Positive), deren Mannigfaltigkeit an Tönen durch eine entsprechende Anzahl Pfeifen (für jeden Ton eine Pfeife) hervorgebracht wird; oder es werden in ihr *b*) mannigfaltig verschiedene Töne erzeugt, wie bei allen Orchesterblasinstrumenten. — 4) Tonlöcher. Sämmtliche Röhren, welche stets nur denselben Ton geben, haben keine Tonlöcher; die

zur Erzeugung mehrerer Töne bestimmten, theils ebenfalls keine, theils sind sie mit solchen versehen. An Blasinstrumenten *a*) ohne Tonlöcher wird die Tonverschiedenheit entweder durch Verschiedenheit der Lippenschwingungen beim Anblasen allein (Natur-Horn, -Trompete); oder unter Beihülfe von Zügen (Posaune) und Ventilen (Ventilhörner, -Trompeten), welche die Länge der Röhre verändern, hervorgebracht. An Blasinstrumenten *b*) mit Tonlöchern (Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott) wird durch Oeffnung derselben die Röhre verkürzt, folglich der Ton erhöht; ausserdem entstehen die höheren Octaven durch Ueberblasung. Die Tonlöcher sind theils offen, theils mit Klappen gedeckt. — 5) Das Material woraus die Orchesterinstrumente gearbeitet sind, ist theils Holz (Holzblasinstrumente), theils Metall, Messing (Blech- oder Messinginstrumente). Die Orgelpfeifen bestehen theils aus Holz, theils aus reinem, und theils aus mit Blei legirtem Zinn (Orgelmetall). Auf die Klangfarbe sowohl der Blasinstrumente als Orgelpfeifen ist das Material von mitwirkendem Einflusse, hauptsächlich durch seine härtere oder weichere Beschaffenheit. Holz befördert einen sanfteren, Metall einen schärferen und durchdringenderen Klang, und die verschiedenen Abstufungen der Härte und Weichheit des Holzes und Metalles ziehen ähnliche Klangunterschiede der daraus gefertigten Röhren nach sich. Auch die innere Oberfläche der Röhre hat Einwirkung auf die Klangfarbe; je glatter sie ist, desto unbehinderter die Luftschwingung und desto reiner und schärfer der Klang, während hingegen eine rauhe Oberfläche die Schwingungen hemmt und die Reinheit und Helligkeit des Klanges beeinträchtigt. — 6) Der Form nach ist die Röhre sehr verschieden, gerade, im Winkel zusammengesetzt (gekröpft), einfach, doppelt, bei den Blechinstrumenten mehrfach im Cirkel zusammengewunden oder in anderen Formen vielfach durcheinandergeschlungen. Bei den meisten Orchesterblasinstrumenten erweitert sie sich an der Mündung zu einem Schallbecher (Stürze), der besonders bei den Blechinstrumenten breit ausladet, ein wesentlich resonanzgebender Theil, und auf die Klangfarbe von Einfluss ist. Orgelpfeifen sind an Form cylindrisch (prismatisch), oder nach der Mündung conisch sich erweiternd, oder oben enger als am Aufschnitte; ferner an der Mündung ganz offen, ganz gedeckt oder halboffen (halbgedeckt). — 7) Mittels einer Claviatur gespielt werden von Blasinstrumenten nur Orgel, Positiv, Regal; ausserdem auch die Physharmonika, welche man, wenngleich ihre Töne nicht in Röhren sondern nur durch freischwingende Zungen entstehen, doch zu den Blasinstrumenten rechnen muss, da ihre Zungen ebenfalls durch einen Luftstrom intonirt werden. —— *B.* Saiteninstrumente, *Instrumenta enchorda, Fidicinia, Stromenti da corde* (*per la tensione*), *Instrumens à cordes.* Der Klang entsteht indem durch Schlagen, Streichen oder Reissen in Vibration gesetzte Saiten die Luft zu ähnlichen Schwingungen veranlassen; der Resonanzkörper des Instrumentes verstärkt den an sich fast unhörbaren Saitenklang. Sie zerfallen 1) nach der Art ihrer Tonbestimmung in Instrumente *a*) mit Griffbrett; der Spieler bestimmt den Ton, indem er die Saite mit einem Finger der linken Hand fest gegen das Griffbrett drückt und einen dem gewünschten Tone entsprechenden Theil derselben abgrenzt (Violine, Laute, Guitarre etc.); *b*) ohne Griffbrett, die Saiten erklingen stets nur ihrer ganzen Länge nach, es wird nur von ihrem Grundtone Gebrauch gemacht (Hackebrett, Pianoforte). — 2) Nach der Art wie ihre Saiten in Schwingungen gesetzt werden, in mehrere Classen. Die Saiten werden *a*) mit einem Bogen gestrichen, Bogen- oder Streichinstrumente, *Stromenti d'arco*; dahin gehören alle Arten der Geige (s. daselbst), ferner auch die mit Streichmechanismus und Claviatur versehenen Bogenflügel und Geigenclaviere. *b*) Mit den Fingern oder einem Plectrum gerissen oder geschnellt, wie bei der Laute, Harfe, Cither und ihren Arten; ferner beim (jetzt nicht mehr gebräuchlichen) bekielten Flügel. *c*) Durch einen Schlag mit einem festen Körper zum Klingen gebracht (Krustische Saiteninstrumente, *krusis*, *pulsatio*). Und zwar mittels Tangenten (Clavichord), eines Hammerwerkes (Pianoforte oder Hammerclavier), oder Klöppel (Hackbrett, Pantaleon). Tangenten und Hämmer beim Clavichord und Pianoforte werden durch einen Claviaturmechanismus von unten gegen die Saiten geschnellt, die Klöppel beim Pantaleon und Hackbrett mit der freien Hand geführt, der Schlag erfolgt von oben. Beim Flügel mit Anschlag von oben, sowie beim Pianino wirkt der Hammer ebenfalls senkrecht gegen den Steg. *d*) Durch einen natürlichen oder künstlichen Luftstrom in Oscillation versetzt (Aeolsharfe, *Animo-chorde*), und endlich *e*) mittels eines, Bogen- und Hammerwerk gleichzeitig in sich vereinigenden Me-

chanismus intonirt (Bogenhammerclavier). —— *C.* Schlaginstrumente, *Instrumenta percussa, pulsatilia, Stromenti per la percussione (da percossa), Instrumens à percussion.* Stäbe (Triangel, Holzharmonika, Stahlspiel); Platten, Becken, Glocken von Metall und Glas; über hohle Körper oder Ringe gespannte Membrane (Pauken und Trommel, Tambourin), werden durch Schlagen mit einem Hammer oder Klöppel zum Klingen gebracht. Die Becken werden zusammengeschlagen, bei anderen Percussionsinstrumenten wird auch ein Theil mit dem anderen in schnelle und kräftige Berührung gebracht (Castagnetten, die Ringe des Sistrum und Schellenstabes durch Rütteln). Die meisten Schlaginstrumente mit Ausnahme der Pauken, gestimmten Platten, Glocken, Gläser u. dergl. erzeugen nur unbestimmte dröhnende, klirrende, klappernde u. dergl. Schalle, nicht messbare Töne, ihre Verwendung kann daher meist nur eine rhythmische sein. Die Pauken hingegen haben bestimmbare Töne, und andere, wie die Glocken-, Stahl- und Glasspiele sowie die Strohfiedel haben vollständige Tonleiter, gestatten daher Ausführung von Melodien und Zusammenklängen. —— *D.* Schliesslich bleibt noch jene Gattung von Instrumenten zu erwähnen, welche von den voranstehend genannten in der Klangerzeugungsart abweichen, ungeachtet ihre Klangkörper dem Wesen nach unter diesen schon vorkommen. Ihre Töne werden an Scheiben, Glocken, Cylinder oder Röhren von Glas, jedoch nicht durch Schlagen oder Blasen, sondern durch Friction, Streichen mit dem benetzten Finger oder einem dessen Stelle vertretenden Mechanismus hervorgebracht. Dahin gehören Harmonika, Euphon und Clavicylinder, von denen übrigens die letzteren beiden niemals weiter verbreitet gewesen und gegenwärtig fast vergessen sind; nur die Harmonika ist hier und da noch zu finden, aber auch ziemlich selten. — Die einzelnen Instrumente sind, soweit Nachrichten darüber mir zugänglich waren und je nach Maassgabe ihrer Bedeutung und des zu Gebote stehenden Raumes, unter ihren eigenen Namen kürzer oder ausführlicher erklärt. Ausgeschlossen von nachstehender Tabelle und diesem Werke überhaupt sind alle Instrumente der noch auf niederer Culturstufe stehenden Völker, deren Musik in der ersten Kindheit liegt. Von den Instrumenten mancher anderen Völker, deren Musik zwar höher steht, doch ohne zu bedeutenderen Kunstresultaten in unserem Sinne gelangt zu sein (als Chinesen, Inder u. A.), sind die wichtigeren und einigermassen durch sichere Nachrichten verbürgt scheinenden aufgenommen.

III. Uebersicht der Instrumente,

welche in vorliegendem Werke beschrieben oder erwähnt sind.

1) Instrumente der alten Culturvölker.

A. Aegypter.

a) Blasinstrumente.

1. *Photinx*, gebogene Flöte.
2. *Tibia multisonans*, starktönende Flöte.
3. *Tuba*, Trompete, von den Priestern bei den Opfern gebraucht.

b) Saiteninstrumente.

1. *Lyra*, anfangs mit nur 3, später mit 4 Saiten.
2. *Lyra triangularis*, dreieckige Lyra.
3. *Dichord*, zweisaitig, dem Colascione ähnlich.
4. *Arpa Thebaica*, Thebanische Harfe.

c) Schlaginstrumente.

1. *Tympanum bellicum*, Heertrommel, Pauke.
2. *Sistrum*.
3. Verschiedene andere Kling- und Klapperinstrumente.

B. Hebräer.

a) Blasinstrumente (*Nechiloth*).

1. *Chalil*, eine kleinere; und
2. *Nekabhim*, eine grössere Flötenart.
3. *Keren*.
4. *Schophar* oder *Takoa*, Hörner.
5. *Abub* oder *Abhub*, Zincken.
6. *Chasosra* (Asosra, Chatzotzeroth), Salpinx, eine Trompete.
7. *Sumphoneia*, Sackpfeife.
8. *Maschrokita*, und
9. *Migrepha* oder *Ugabh* (letzteres Wort eigentlich nur Instrument im allgemeinen bedeutend), orgelartige Pfeifenwerke.

b) Saiteninstrumente (*Neginoth*).

1. *Kinnor*, Cinnor, Chinnor.
2. *Asor*, Nebel-Nassor.
3. *Nebel*, Nablium.
4. *Minnim*.
5. *Michol*, Machol.
6. *Schalischim*.

c) Schlaginstrumente.
1. *Toph*, Adufe, und
2. *Maanim*, mit ihren Arten, sind Trommeln.
3. *Paukencymbeln*, halbkugelförmige Becken.
4. *Tseltselim*, Schellencymbeln.
5. *Methsiloth*, Glockencymbeln.

C. Griechen und Lateiner.

a) Blasinstrumente.

aa) **Aulos, Tibia, Flöte; unterschieden als**
1. *Monaulos*, einfache;
2. *Diaulos*, Doppelflöte; letztere wiederum als rechte und linke, dextrae und sinistrae.
3. *Dorische, Phrygische, Lydische* etc., nach den Provinzen in denen sie besonders heimisch, oder nach den Tonarten in denen sie gestimmt waren.
4. *Jungfrauen-, Knaben-, Männerflöten*, nach ihrem mit verschiedenen Gattungen der menschlichen Stimme übereinkommenden Umfange.

ab) **Pfeifen, Schalmeyen.**
5. *Syrinx, Fistula, Calamos*, die Rohrpfeife; — *Plagiaulos*, krumme Pfeife; — *Hippophorbos*, Lockpfeife.
6. *Syringa Panos*, Siebenpfeife, Panspfeife.
7. *Bombyx, Calamos*, Schalmey.

ac) **Zincken und Trompeten.**
8. *Keras*, Horn, eine Zinckenart.
9. *Salpinx*, Tuba, Buccina, auch Lituus (Zincken), Trompete. Arten: *α*) *Argivische* oder gerade; *β*) *Aegyptische*, krumme; *γ*) *Celtische*, Carnyx; *δ*) *Paphlagonische*, *ε*) *Medische*, von Schilfrohr; *ζ*) *Tyrrhenische*, wahrscheinlich einerlei mit der gleichnamigen Flöte.

ad) **Pfeifenwerke.**
10. *Hydraulos*, Organum hydraulicum, die Wasserorgel.

b) Saiteninstrumente.
1. *Lyra*.
2. *Chelys, Testudo*, Laute.
3. *Kithara, Cithara*, Cither.
4. *Psalterion, Psalterium*, Psalter.
5. *Pectis*.
6. *Phorminx*.
7. *Monochordum*, einerlei mit
8. *Magas, Magadis*.
9. *Simicon, Simicum*.
10. *Epigonion, Epigonium*.
11. *Nabla, Nablium*, ähnlich dem hebräischen Nebel.
12. *Trigonon*.
13. *Barbitos*, wie man glaubt, einerlei mit
14. *Sambuca*.

c) Schlaginstrumente.
1. *Tympanon, Tympanum*, Pauke.
2. *Tympanion, Tympanulum*, kleine Pauke.
3. *Kymbalum, Cymbalum*, Cymbeln, becken- und castagnettenartig.
4. *Krotalon, Crotalum*, ein Klapperinstrument.
5. *Acetabulum* (Oxibaphon musiken oder armonion).
6. *Sistrum*. — *Tintinnabulum*.

2) Instrumente der Chinesen, Inder, Aegypter, Araber, Türken und Russen.

A. Chinesen.

a) Blasinstrumente.
1. *Hiüen*, eiförmiges Gefäss von Thon, mit 5 Tonlöchern.
2. *Ty*, Bambusflöte.
3. *Yo*, Bambusflöte mit 6 Seitenlöchern.
4. *Tsché*, Bambusflöte mit dem Mundloche in der Mitte und geschlossenen Enden.
5. *Siao*, eine Art Panspfeife aus 16 Bambusröhren.
6. *Cheng*, Bambusflötenreihe mit einem Kürbis als Windlade; orgelartig.

b) Saiteninstrumente.
1. *Ché* und
2. *Kin*, beide mit Saiten von Seide.

c) Schlag- Kling- und Klapperinstrumente.
1. *King*, mit Steinplatten.
2. *Fanghiang*, mit Holzplatten.
3. *Tschou*, ein Rasselkasten.
4. *Tschoung-tou*, Klapper aus 12 Brettchen.
5. *Ou*, der Tieger mit gekerbtem Rücken, Rasselinstrument.
6. *Kou*, kolossale Trommel.
7. *Glocken*.

B. Inder.

a) Blasinstrumente.
1. *Suling*, Flöte; — *Garinding*, $^5/_4$ F. lange Bambusflöte mit Zungenmundstück.
2. Eine Art *Trompete*.

b) Saiteninstrumente.
1. *Vina*.
2. Eine Art viersaitiger *Laute* oder *Guitarre*.
3. *Ravanastron*, zweisaitiges Bogeninstrument.
4. *Galempung* (Java), ähnlich dem chinesischen Kin, aber mit nur 10—15 Saiten.
5. *Rebab* (Java), Bogeninstrument mit 2 Saiten.
6. *Patola* (Birmanen), und
7. *Takkag* (Siamesen), guitarrenartige Instrumente mit zwei seidenen und einer kupfernen Saite.

c) Schlaginstrumente.
1. *Gambang* (Java).
2. *Gender*.
3. *Saron*.
4. *Damong*.
5. *Selantam*.
6. *Gambang-Kayu*, mit 15 klingenden Holzplatten.
7. *Gong*, *Tam-tam*.
8. *Kumpul*, grosse freihängende Metallscheibe.
9. Verschiedene Arten *Trommeln*.

C. Aegypter und Abyssinier.

a) Blasinstrumente.
1. *Kwetz* oder *Agada*, eine Flöte.
2. *Meleket*, Trompete.

b) Saiteninstrumente.
1. *Lyra*, Harfe.

c) Schlaginstrumente.
1. *Nagareet*, eine Art Kesselpauke.
2. *Kabaro*, kleine Trommel.
3. *Systrum*.

D. Araber und Türken.

a) Blasinstrumente.
1. *Sumara*, eine Doppelflöte mit ungleich langen Röhren.
2. *Sumara el Kurbe*, eine Art Sackpfeife.
3. *Salamanie* (türkisch), eine Flötenart.
4. *Surme*, eine Oboenart.
5. Eine Trompete, ähnlich unseren langen alten Trompeten; nach La Borde von den Aegyptern ebenfalls *Surme* genannt.
6. *Eraquich*, eine Art Clarinette mit in Drittheilstönen fortschreitender Scala.
7. *Nei*
8. *Mescal* } türkisch.
9. *Zurna*

b) Saiteninstrumente.
1. *Tambura* (arabisch, *Icitali*, türkisch), eine Art Calissoncini, zweisaitig.
2. *Sewuri*, mit fünf,
3. *Baglama*, mit drei Metallsaiten, und
4. *Oud* oder *Eud*, sind Gattungen der Laute.
5. *Rebab*, *Rebec*, *Erbeb*, zweisaitiges Bogeninstrument, Vorläufer unserer Violine, das erste und älteste aller in Europa vorkommenden Streichinstrumente.
6. *Marabba*, Bogeninstrumente mit einer Saite; der Resonanzkörper oben und unten mit Thierhaut bespannt, dient zugleich als Trommel.
7. *Kemangeh*, und
8. *Kemangeh-roumy*, arabische Bogeninstrumente, letzteres sowie auch
9. *Sine-Keman* bei den Türken, eine Art Viola d'amore mit Resonanzsaiten.
10. *Ajahli-Keman*.
11. *Kussir* (bei den Türken, bei den Arabern auch Tambura), sowie
12. *Canun*, mit Darmsaiten, und
13. *Santir*, mit Metallsaiten; 3 türkische Hackebrette.

c) Schlaginstrumente.
1. *Tabbel*, grosse Trommel.
2. *Doff*, *Doeff*, Handpauke, Baskische Trommel.
3. *Durbekke*, kleine Handpauke mit Stiel.
4. *Cymbeln*, und
5. *Castagnetten*.

E. Russen.

a) Blasinstrumente.
1. *Walinka*, Walnika, sehr einfache Art Cornamusa oder Dudelsack.
2. *Dutka* oder Schweran.

b) Saiteninstrumente.
1. *Balalaika*.
2. *Guddok*, Violine mit 3 Saiten.
3. *Gussel*, *Gusli*, eine Art Zither.
4. *Pandure*, eine Art Laute.
5. *Rilek*, Rileh, Rilok, Rilka, eine Bauernleyer.

c) Schlaginstrumente.
1. *Trommel*.
2. *Torropil*, ein Brummeisen.

3) Instrumente der europäisch-abendländischen Musik.

A. Alte, schon vor 1700 oder kurz nachher erfundene und im Gebrauche gewesene, jetzt aber, mit vereinzelten Ausnahmen, entweder ganz abgekommene, oder wesentlich verbesserte und umgestaltete Instrumente.

a) Blasinstrumente.

aa) **Mit dem Munde angeblasen.**
1. *Block- Bloch-* oder *Plockflöte*, in 8 Grössen: Grossbassflöt; Bassflöt; Basset; Tenorflöt; Altflöt; 2 Discant; »klein Exilent«.
2. *Flûte à bec*, *Flûte douce*, eine Art Blockflöte.
3. *Dolzflöte*, deutsche Flöte.
4. *Traversa*, Querflöte alter Art, in 4 Grössen: Bass, Tenor, Alt und Cant.
5. *Schweizerpfeiff*, Querflöte.
6. *Stamentienpfeiff*, Schwägel, Schwiegel; 2 Grössen: Bass und Discant.
7. *Calandrone*, bei den italienischen Landleuten.
8. *Cornetti*, *Zincken*: Cornon, Cornetto torto, Grosser Zinck; — Chor- und

klein Discant-Zinck; — Gerader Zinck mit Mundstück; — Stiller Zinck, Cornetto muto.
9. *Schalmey* (Piffaro, Gingrina), 2 Grössen: Discant und »klein Exilent«.
10. *Oboe. Oboe da caccia* (englisch Horn), beide noch heute in vervollkommneter Gestalt gebräuchlich. *Oboe d'amore.*
11. *Cornamusa,* in 5 Grössen: Bass, 2 Tenor, Alt, Cant.
12. *Dolciano, Dolce suono, Fagotto.* In 4 Grössen: Doppel- oder Quint-Fagott; — Gross- oder Quart-Fagott; — Chorist-Fagott, Corthol oder Doppel-Corthol; — Fagotto piccolo oder Singel Corthol.
13. *Sordoni, Sordunen;* in 5 Grössen: Gross Bass; — Bass; — Tenor und Alt; — Cant; — Kortinstrument.
14. *Doppioni, Bassanelli,* in 3 Grössen: Bass; — Tenor und Alt; — Cant.
15. *Krummhorn, Cornamuto torto, Storto,* in 5 Grössen: Gross Bass; — Bass Chorist; — Tenor und Alt; — Cant; — »klein Exilent«.
16. *Raketto, Racket, Ranket,* in 4 Grössen: Gross Bass; — Bass; — Tenor und Alt; — Cant.
17. *Schryari,* in 4 Grössen: Bass; — Tenor; — Alt; — Cant.
18. *Bomharden, Pommern, Bombyces,* in 4 Grössen: Gross Bass; — Bass; — Basset oder Nicolo; — klein Alt.
19. *Sackpfeife,* ital. *Cornamusa, Musetta,* 5 Arten: Gross Bock; — Bock; — Schaper-Pfeiff; — Hummelchen; — Dudey. Auch führt eine Sackpfeifenart den Namen Loure (La Borde).
20. *Jägertrommet.*
21. *Feldtrummet.*
22. *Gerade hölzerne Trommet.*
23. *Jägerhorn,* Corno da caccia.
24. *Türmerhorn.*
25. *Clareta.*
26. *Busaun* (Posaune), in 4 Grössen.
27. *Chorus.*
28. *Frestele,* Fretiau (Menetriers des 12. und 13. Jahrh., eine Art Panspfeife).

ab) **Mit Blasbälgen und Claviatur.**

1. *Organum hydraulicum,* die Wasserorgel (bis 800).
2. *Organum pneumaticum,* Windorgel, nach alter Art, Mixturorgel, mit ungetheiltem Hintersatz, bis Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrh.
3. *Regal, Bibelregal.*
4. *Positiv.*

b) Saiteninstrumente.

ba) **Die Saiten werden mit den Fingern gerissen.**

1. *Monochordum,* Magas, Einsaiter.
2. *Crwth, Crowde* oder *Rotta,* uraltes keltisches citherartiges Instrument.
3. *Harpe, Gigue, Rote,* drei harfen- lauten- und citherartige Instrumente der franz. Menetriers im 12. u. 13. Jahrh.
4. *Psalterium,* Psalter, von verschiedener Gestalt und Saitenzahl.
5. *Arpa,* Harfe: Einfache; Irländische; Doppelharfe.
6. *Consonante,* Harfenart.
7. *Laute, Liuto, Chelys, Testudo, Oud;* zu verschiedenen Zeiten hinsichts der Saitenzahl verschieden. — Testudo Theorbata, Laute mit langem Theorbenkragen (mit Abzügen), Archileuto, Gross-Basslaute.
8. *Quinterna,* Lautenart.
9. *Pandora,* Bandoer; Lautenart.
10. *Pandurina,* Mandürichen.
11. *Calichon,* Lautenart.
12. *Angelique,* Lautenart.
13. *Theorba,* lange romanische (Chitaronne); Paduanische.
14. *Apollon,* Theorbenart.
15. *Cithara,* Cetera, Cither. Französische; Gemeine italienische; Altitalienische; Deutsche (Cetera Tedesca); Fünfchörige; Sechschörig, gross und klein; Zwölfchörig; Klein Englisch Zitterlein. — Guitarre.
16. *Penorcon,* und
17. *Orpheoreon,* Citherarten.
18. *Turlurette,* und
19. *Cheorette,* Guitarrenarten.
20. *Colascione.*
21. *Calissoncini.*
22. *Scheitholt.*
23. *Armonie,* (?) bei den Menetriers im 12. Jahrh.

bb) **Mit Hämmern geschlagen.**

1. *Hackbrett,* deutscher Psalter, Cymbal.
2. *Pantaleon.*
3. *Alto-Basso.*

bc) **Mit Claviatur.**

1. *Clavichordium, Clavier;* achtfüssig auch vierfüssig (Octavinstrumentlein); zuweilen auch mit unterschiedenen Semitonien ($c^{\sharp}$ $d^{\flat}$ etc.).
2. *Spinetta,* franz. *Epinette,* in Deutschland *Spinett,* auch *Instrument in specie;* bei den Niederländern *Virginal.*
3. *Clavicymbalum, Cembalo, Clavessin, Flügel,* bekielter Flügel (instrumentum pennatum) mit Docken und Rabenkielen.
4. *Clavicytherium, Clavierharfe,* aufrechtstehend.
5. *Cembalo onnicordo* oder Proteus, und
6. *Clavicymbalum universale* seu perfectum; beide mit unterschiedenen Semitonien.
7. *Arcicembalo.*
8. *Pentecontachordon.*
9. *Arpichord.*
10. *Claviorganum,* Saiten mit Flötenwerk verbunden.
11. *Nürnbergisch Geigen-* oder *Gambenwerk* von Hans Heyden.

12. *Claviergambe.*
13. *Bauernleyer, Lyra tedesca, Vielle.*

bd) **Bogeninstrumente.**

1. *Rebec, Rebeb, Erbeb.*
2. *Rebeccino, Violetta piccola, Discantgeig, Violino.*
3. *Pochetto,* klein Posche, Taschengeige, Brettgeige, klein Exilent.
4. *Viola de Braccio,* Armgeige, Gross Quintbass, Bass, Tenorgeige, unsere heutige Viola.
5. *Viola da Gamba,* Gross Bass, sechssaitig; Klein Bass, Tenor, Alt, Cant.
6. *Viol Bastarda.*
7. *Lira da Gamba.*
8. *Lira da Braccio.*
9. *Lirone perfetto,* Arce violira, Arce viola telire.
10. *Gross Contrabass-Geig,* fünfsaitig.
11. *Altobasso.*
12. *Accordo.*
13. *Lira Barberina,* Amphicordum.
14. *Deutscher Bass.*
15. *Baryton,* Viola di Bordone.
16. *Viola di Spala.*
17. *Viola d'amore,* Liebesgeige, mit Resonanz-Drathsaiten.
18. *Englisch Violet,* eine Art Viola d'amore.
19. *Tromba Marina,* Meertrompete, Trompetengeige.
20. *Schlüsselfiedel.*

be) **Mittels eines natürlichen Luftstromes intonirt.**

1. *Aeolsharfe.*

c) Schlaginstrumente.

1. *Campana, Glocke.*
2. *Organo di Campane,* Glockenspiel mit Claviatur.
3. *Carillon,* ein kleines Glockenspiel mit Claviatur.
4. *Verrillon,* Glasspiel.
5. *Strohfiedel,* Holzharmonika, Claquebois.
6. *Acetabulum.*
7. *Adufe.*
8. *Altambor,* spanische Pauke.
9. *Anacara,* Heerpauke.
10. *Grosse Soldatentrummel.*
11. *Bedon de Biscaye,* Tambourin, Tambour basque, Schellenpauke, Handpauke.
12. *Ringelpauke.*
13. *Tintinnabulum,* Crepitaculum.
14. *Surdastrum.*
15. *Mohrenpauklin,* eine Art Tambourin.
16. *Triangel,* Triangolo.
17. *Rappel.*
18. *Cymbeln, Schellen, Castagnetten* und andere Klinginstrumente.
19. *Chiphonie,* Cyfoine, bei den Menetriers des 12. und 13. Jahrh., eine Art Pauke (?).

B. Im 18. Jahrhundert und später erfundene oder vervollkommnete, gegenwärtig theils noch gebräuchliche, theils ausser Gebrauch gekommene Instrumente.

a) Blasinstrumente.

1. *Clarinette* (1700).
2. *Clarinettenbass* (1793).
3. *Oboe da caccia* (Corno inglese, Englisch Horn).
4. *Amorschall* (1760).
5. *Inventionshorn.*
6. *Basshorn* (1800).
7. *Tuba hercotectonica,* Umwandlung des russischen Jagdhornes in Hörner von verschiedenen Dimensionen, zur russischen Jagdmusik.
8. *Orchestrion* (mit Blasbälgen).
9. *Melodica* (mit Blasbälgen u. Claviatur).
10. *Apollo-Lyra, Psalmmelodicon* (1828).

b) Saiteninstrumente.

ba) **Bogeninstrumente.**

1. *Viola pomposa* (J. S. Bach).
2. *Violoncello* (zur heutigen Vollkommenheit gebracht durch Tardieu).

bb) **Mit Claviatur.**

1. *Animo-Corde,* Anemochord; die Saiten werden durch einen künstlichen Luftstrom zum Klingen gebracht.
2. *Apollonion* (1800).
3. *Bogenflügel* von verschiedener Art und Construction.
4. *Bogenhammerclavier.*
5. *Lautenclavicymbel.*
6. *Theorbenflügel.*
7. *Cembal d'amour.*
8. *Clavecin royal.*
9. *Orphica.*
10. *Clavecin électrique.*
11. *Clavecin harmonieux.*
12. *Clavecin harmonique,* Orchestrine (1801).
13. *Clavecin acoustique.*
14. *Clavecin à peau de buffle.*
15. *Melodion.*
16. *Tangentenflügel.*
17. *Fortepiano* (Pianoforte), Hammerclavier und Fortbien.
18. *Saitenharmonika.*
19. *Glas-Chord.*
20. *Vis à vis,* Doppelflügel.
21. *Teliochord.*
22. *Dittanaclasis,* Dittaleloclange.
23. *Xaenorphica* (1801).
24. *Crescendo.*
25. *Royal Crescendo.*
26. *Cölestine.*
27. *Hierochord.*

bc) **Von vermischtem Tractament.**

1. *Harmonicello.*
2. *Polychord.*
3. *Pianofort-Guitarre.*
4. *Bissex.*
5. *Pedalharfe.*
6. *Lyra-Guitarre.*

7. *Guitarre d'amour.*
8. *Guitarrencello.*
9. *Bogenguitarre* (von Birnbach).
10. *Triphon.*

c) Verschiedene andere Instrumente.

1. *Harmonika* und *Harmonikon.*
2. *Glasstabharmonika* (Glasplättchen, die mit Hämmern geschlagen werden).
3. *Glasspiel.*
4. *Clavicylinder.*
5. *Euphon.*
6. *Nagelclavier.*
7. *Melodicon.*
8. *Nagelgeige*, Eisenvioline, Nagelharmonika.
9. *Meteorologische Harmonika* (eine Art Aeolsharfe).
10. *Metallorgel.*
11. *Aeoline.*
12. *Aeolodion*, und
13. *Aeolodicon*, der späteren Physharmonika ähnliche Instrumente.
14. *Clavecin ouculaire*, Farbenclavier.

C. Gegenwärtig gebräuchliche Instrumente.

a) Blasinstrumente.

aa) **Mit dem Munde angeblasen.**

aaα) Von Holz.

1. *Flauto* (traverso), *Flöte*, in C.
2. *Flauto piccolo*, Octavflöte.
3. *Clarinetto*, *Clarinette* in verschiedenen Stimmungen.
4. *Clarinetto alto*, Altclarinette, in C u. B.
5. *Clarinetto basso*, Bassclarinette, in C und B.
6. *Corno bassetto*, Bassethorn.
7. *Oboe.*
8. *Oboe da caccia*, Corno inglese, Englisch Horn.
9. *Fagotto.*
10. *Fagotto di Tenore*, Quint- oder Tenorfagott.
11. *Contrafagotto.*
12. *Serpent*, Schlangenrohr.
13. *Corno basso*, Basshorn, eine Art Serpent.

aaβ) Von Metall.

aaβα) Naturinstrumente.

1. *Corno*, *Horn*, *Naturhorn*, *Waldhorn*. In verschiedenen Stimmungen.
2. *Tromba*, *Clarino*, *Trompete*. In verschiedenen Stimmungen.

aaββ) Mit Zügen.

1. *Trombone*, *Posaune*. In 3 Arten: Bass, Tenor, Alt. Discantposaune ist nicht mehr gebräuchlich.

aaβγ) Mit Ventilen und Klappen.

1. *Ventilhorn*, meist in E♭, E und besonders F.
2. *Ventiltrompete*, in D, E♭, E und F.
3. *Cornett*, *Flügelhorn*, in B alto und E♭.
4. *Cornet à pistons.*
5. *Corno di Tenore*, Corno cromatico di Tenore, chromatisches Tenorhorn, Tenorhorn.
6. *Tenorbass.*
7. *Basstuba.*
8. *Contrabasstuba.*
9. *Buglehorn*, Kenthorn, Klappenhorn, in C, B und E♭.
10. *Alttrompete* (mit Ventilen) in B.
11. *Tenortrompete* (mit Ventilen).
12. *Basstrompete* (mit Ventilen).
13. *Ventilposaune.*
14. *Ophicleide.* Alt- und Contrabass-Ophicleide in Deutschland selten.
15. *Batyphon.*
16. *Bombardon*, der Basstuba ähnlich.
17. *Mundharmonika.*

ab) **Mit Blasbälgen.**

abα) Mit Claviatur.

1. *Organum pneumaticum*, *Windorgel.*
2. *Positiv.*
3. *Physharmonika*, Harmonium.

abβ) Ohne Claviatur.

1. *Orchestrion.*
2. *Ziehharmonika*, Accordion.
3. *Drehorgel*, *Serinette*, *Flötenwerke*, welche statt der Kurbel Gewichte haben.

b) Saiteninstrumente.

ba) **Bogeninstrumente.**

1. *Violino*, Violine, Discantgeige.
2. *Viola da braccio*, *Viola*, *Bratsche*, Tenor- und Alt-Geige.
3. *Violoncello*, kleine Bassgeige.
4. *Violone*, Contraviolon, Contrabasso, Contrabass.

bb) **Die Saiten werden mit den Fingern gerissen.**

1. *Harfe*, *Arpa*, einfache, Pedalharfe, Doppel-Pedalharfe (à double mouvement).
2. *Guitarre.*
3. *Mandoline.*
4. *Colascione.*
5. *Zither*, *Schlagzither*; die Sangsaiten werden mit einem Schlagringe gespielt.

bc) **Mit Claviermechanismus.**

1. *Pianoforte*, *Hammerclavier*; in Flügel-, Tafel- u. aufrechtstehender (Pianino) Form.

bd) **Mit Hämmerchen geschlagen.**

1. *Hackbrett*, deutscher Psalter, Cymbal.

be) **Durch natürlichen Luftstrom intonirt.**

1. *Aeolsharfe.*

c) Schlaginstrumente.

1. *Tympana*, Pauken.
2. *Gran Tamburo*, grosse (türk.) Trommel.
3. *Tamburo rolante*, Rolltrommel.
4. *Tamburo militare*, Militairtrommel.
5. *Tambour basque*, Tambourin.
6. *Piatti*, Cinelli, Becken.
7. *Triangolo*, Triangel.
8. *Castañuelas*, Castagnetten.
9. *Gong* und *Tamtam.*
10. *Glockenspiele*, klein, mit Handklöppeln zu schlagen.
11. *Organo di Campane*, grosses Glockenspiel mit Claviatur auf Thürmen.

12. *Stahlspiel*, Stahlstäbchen, die mit Klöppeln geschlagen werden.
13. *Halbmond* mit Glöckchen.
14. *Strohfiedel*, Holzharmonika.
15. *Glasstabharmonika*.
16. *Brummeisen*, Maultrommel.

d) Glasglocken und Scheiben, die mit den Fingern gestrichen werden.

1. *Harmonika*.

e) Instrumente zu akustischen Zwecken.

1. *Monochord*.
2. *Stimmpfeife*.
3. *Stimmgabel*.
4. *Sirene*, *Doppelsirene*.
5. *Trevelyan*, Wackler.

Instrumenta, *Stromenti*, *Instrumens* — *cruomena*, *à batterie*, krustische, Claviatur-Saiteninstrumente; — *empneusta*, *pneumatica*, *inflatilia*, *per fiato*, *da vento*, *à vent*, Blasinstrumente; — *enchorda*, *fidicinia*, *da corde*, *à cordes*, Saiteninstrumente; — *d'arco*, *à archet*, Bogeninstrumente; — *pennata*, bekielte (der alte Flügel); — *percussa*, *pulsatilia*, *per la percussione*, *da percossa*, *à percussion*, Schlaginstrumente.

Instrumentalmusik. Eine Musik, welche zur Ausführung mittels derjenigen künstlichen Klangwerkzeuge, die wir musikalische Instrumente nennen, verfasst und bestimmt ist. Entweder ist sie selbständig, oder dient als Begleitung des Gesanges. Nur von jener ist in diesem Artikel die Rede; das Allgemeine, was in diesem Werke über Begleitung gegeben werden kann, findet man in der gleichn. Abhandlg. —— *A*. Im Art. Musik ist darauf hingewiesen, dass die Art des Klangorganes, ob Stimme oder Instrument, nothwendigerweise erheblichen Einfluss auf die Beschaffenheit nicht nur der Ausdrucksweise und äusseren Formumrisse, sondern auch auf die ganze Art der Ausgestaltung des Inhaltes der Tonwerke ausüben muss, wenngleich sowohl Vocal- als Instrumentalwerke schliesslich den nämlichen ästhetischen Zweck, Versinnlichung eines Gefühls- und Ideenganges durch den Ton, verfolgen. Das erste und ursprüngliche Tonorgan, die Stimme, ein Theil des menschlichen Organismus selbst, theilt das auszudrückende Gefühl unmittelbar mit; das Instrument, eine mechanische, erst durch die Hand oder den Hauch des Spielers belebte Vorrichtung, dient zwar dem Gefühlsausdrucke ebenfalls, doch nicht so unmittelbar als die Stimme; der beabsichtigte Ausdruck muss ihm erst abgewonnen werden: Der Sänger ist mit seinem Kunstorgane eins, er giebt direct aus sich heraus; der Spieler stellt seine Partie mittels eines ausser ihm befindlichen Kunstorganes dar, er bildet ab[1]), wobei ganz gleichgültig, ob jener sowohl als dieser Producte ihrer eigenen Phantasie und Empfindung geben, oder Producte Anderer, denen sie jedoch sich identificirt haben. Ferner ist im Art. Instrument bemerkt, dass man den Werth eines solchen, da, wo es um Gefühlsausdruck durch Gesang sich handelt, stets nach seiner Annäherung an die menschliche Stimme; und wiederum da, wo es auf Darstellung und Schilderung von Bildern der Phantasie und des Seelenlebens ankommt, nach seiner characteristischen und technischen Vollkommenheit zu bemessen pflegt. Die Vocalmusik drückt im wesentlichen unmittelbar durch einfache oder mehrfache gesangvolle Melodie aus; die Instrumentalmusik beiweitem weniger ausschliesslich, sondern sie bildet ab, zeichnet, malt und schildert durch ihre mannigfachen Combinationen von Figuren, Rhythmen, Klangfarben etc. sehr häufig auch ausser aller Darstellungsmöglichkeit durch reine Melodie und Gesang liegende Dinge[2]). Jener gehört mehr der Umkreis des Gefühlsausdruckes, dieser mehr der Bereich der Phantasiegebilde an, was man nicht missverstehen wird, da bekannt ist, dass Gefühl und Phantasie in der Kunst untrennbar sind, jene Bemerkung also im wesentlichen nur auf Durchbildung und Ausdrucksweise sich beziehen

1) Im Grunde ist übrigens auf diese Unterscheidung von Stimme und Instrument, als natürliches und künstliches Organ, kein besonderer Werth zu legen. Denn die Stimme bedarf, um als wirkliches Kunstorgan dienen zu können, der künstlichen Entwickelung und Ausbildung, wird mithin zum ebenfalls künstlichen Organe. Das Instrument höherer Gattung giebt in den Händen eines fertigen Spielers alle Biegungen und Nüancen des Ausdruckes so willig und mit solcher zwanglosen Vollkommenheit wieder, dass wir an seine mechanische oder künstliche Einrichtung durchaus nicht erinnert werden; es dient dem Spieler wie dem Sänger seine Stimme.

2) Mit dieser Characterisirung der Vocal- und Instrumentalmusik als Ausdruck und Darstellung ist allerdings nur eine ganz allgemeine Unterscheidung versucht. Denn dass der Gesang schildernd und darstellend in weitem Umfange verfahren kann, beweisen insbesondere Chöre in Händel'schen Oratorien, worin der Gesang Situationen, Zustände und Ereignisse im höchsten dramatischen Sinne und mit einer Eindringlichkeit und Plastik schildert, wie die Instrumentalmusik deren irgend nur mächtig ist:

kann. Die beiweitem mannigfaltigeren Ton- und Klangbilder der Instrumentalmusik haben ebensogut Veranschaulichung eines Gefühlsinhaltes zur Aufgabe, als die Vocalmusik der gestaltenden Phantasie bedarf. Doch erscheint letztere (die Vocalmusik) in ihrer ganzen Darstellung beiweitem weniger phantastisch als jene; in ihr ordnet sich die Phantasie dem Gefühle und dessen directer Aussprache durch Melodie unter, während sie in der Instrumentalmusik in reicherem und wechselvollerem Auf- und Abwogen der Gebilde freieren Spielraum hat, so dass das Grundgefühl hier keineswegs immer zum unmittelbaren Ausdrucke durch reine Melodie gelangt, sondern häufig in die mannigfaltigsten, über die Melodie hinausgreifenden Tongestaltungen eingeht und durch diese in erster Reihe auf die Vorstellung und Phantasie des Hörers einwirkt. Die im Verhältnisse auch zur grössten Gesangvirtuosität doch immerhin noch beiweitem grössere technische Beweglichkeit mancher Instrumente, die individuelle Klangfärbung, mächtige Kraft und Tiefe oder ausserordentliche Höhe anderer, der beiweitem grössere, aus Combination der verschiedenen Instrumentengattungen sich ergebende Reichthum an Klangmischungen etc., müssen nothwendigerweise auf die Vorstellung des Künstlers, mithin auf seine Gestaltung der Tongedanken im Einzelnen sowie auf die Beschaffenheit der Kunstform im Grossen einen sehr wesentlichen Einfluss üben. Fester und geschlossener Formen aber bedarf die Instrumentalmusik, das ist wohl keinem Zweifel unterworfen; sie bedarf deren fast noch mehr als der Gesang, weil sie weit mehr noch als dieser der Gefahr, ins Nebelhafte sich zu verflüchtigen, ausgesetzt ist. Im Gesange ist die Musik zwar ebensogut selbständige Kunst als in der Instrumentalmusik, nicht etwa bloss Dienerin und Begleiterin des Wortes; aber der Wortbegriff trägt doch zu ihrer Verdeutlichung bei und der Redesatz mit Gliedern und Theilen bietet doch irgend einen Anhalt bei Bildung einer Form überhaupt, wennauch von solcher an der Rede hängenden Form bis zur frei und selbständig ausgebildeten Tonkunstform noch immer ein unendlich weiter Weg ist, der Gesang auf der höchsten und freiesten Stufe seiner Entwickelung die Form der ihm zu Grunde liegenden Rede sogar völlig abwirft, überhaupt nur seinen eigenen Gesetzen folgt. Die Instrumentalmusik hingegen entbehrt eines jeden anderen Vorbildes als dasjenige, welches die Tonkunst überhaupt aus dem Studium der Leidenschaften und der Beobachtung innerer Zustände gewann. Von irgend welchen Anfängen selbständiger Entwickelung der Instrumentalmusik konnte daher unmöglich die Rede sein, bevor man nicht auch im Gesange auf bestimmtere Analogisirung der Seelenbewegungen durch Tonbewegung, also auf bestimmteren Ausdruck hinzuarbeiten begonnen hatte. Und in der That fällt auch das erste Aufkeimen einer eigenen Instrumentalmusik nicht lange nach Entstehung der Monodie, des dramatisirenden Einzelgesanges, in welchem man den Ausdruck der Worte mehr zu berücksichtigen sich bestrebte als vordem in der Polyphonie möglich geworden war; also in die erste Hälfte des 17. Jahrh. Der Gesang war der Instrumentalmusik weit vorausgeeilt, daher ganz natürlich, dass diese jenem fürs erste durchaus sich anschloss, an Form und Ausdrucksweise ihm völlig ähnlich war; es dauerte auch geraume Zeit, bis sie aufhörte Nachahmung des Gesanges zu sein und anfing ihre eigenen Wege ausfindig zu machen, auf denen sie dahin gelangte, ohne Anschluss an eine Dichtung, allein durch ihre eigenen Mittel und in ganz selbständiger Weise, doch dem Gesange ähnliche Resultate, die Darstellung und Erweckung von Gefühlen und Vorstellungen, zu erreichen. Dass die Instrumentalmusik vom Gesange sich ablösen musste und dies auch gethan hat, um zu einer eigenen Selbständigkeit zu gelangen, liegt in der Natur der Sache; nichtsdestoweniger wird der Gesang doch stets Grundlage aller Musik bleiben müssen, wenn sie im Gebrauch der technischen Mittel nicht ausarten und dem Inhalte nach nicht in Dunst und Nebel sich auflösen soll. Wiederbelebung des Chorgesanges ist das wirksamste Mittel, die gegenwärtige Instrumentalunzucht in die richtigen Grenzen zurückzuweisen, und einen an sich überaus herrlichen Kunstzweig vor Herabsetzung zu einem Gegenstande des Spottes denkender Köpfe zu bewahren. —— *B.* Vor 1500 ist von einer Instrumentalmusik, die mit der späteren verglichen werden könnte, keine Rede. Die wenigen damals überhaupt vorhandenen Instrumente lagen meist noch in der Kindheit, manche kennen wir nur dem Namen nach, andere aus Abbildungen in Manuscripten und auf Denkmälern (vergl. Kiesewetter, Instrumente und Instrumentalmusik, Cäcilia Bd. 22. — La Borde, *Essai* I.). Am meisten vorgeschritten war die Orgel, seit 1470 mit Pedal versehen; ausserdem dienten *uni-*

sono mit den Stimmen gehende *Cornetti* (Zinken), Posaunen, auch Trompeten zur Unterstützung des Chorgesanges oder zur Hervorhebung eines *Cantus firmus* oder Tenores. Geige (Rebec), Viola, Violon, Bettlerleyer, Trumbscheit, waren in den Händen der herumziehenden Spielleute; das Clavier war noch sehr unvollkommen. Die ältesten Instrumentalstücke, welche wir besitzen, reichen nach Winterfeld nicht höher hinauf als in die ersten dreissig Jahre des 16. Jahrh. Es sind französische Tänze, 1529 zu Paris gedruckt. Die einzelnen Instrumente finden sich nicht angegeben und, vom rhythmischen Bau der Tanzformen abgesehen, sind Tonsatz und Behandlung der einzelnen Stimmen ganz nach Art der damaligen Gesangstücke. Manche Instrumente und ihre Behandlung hatten um die eben angeführte Zeit schon wesentliche Fortschritte gemacht; ausser den vorhin genannten, waren Flöten, Schalmeyen, Bombarde oder Pommern, Zithern, Lauten und Harfen im Gebrauche, Clavier und Orgel schon um vieles weiter entwickelt als im 15. Jahrh. Die Instrumententabulaturen waren bereits eingerichtet, die Instrumentisten vereinigten sich zu Zünften (Stadt- oder Kunstpfeifer, Thürmer), standen aber, mit Ausnahme der Organisten, dem Range nach unter den eigentlichen gelehrten Musikern, den Sängern. Da es aber an fertigen Instrumentalformen noch gänzlich gebrach, wählten die Spielleute aus vorhandenen Vocalsätzen solche, die für den Vortrag besonders auf Blasinstrumenten wohl geeignet schienen. Bei vielen geistlichen und weltlichen Tonstücken bis Ende des 16. Jahrh. findet sich die Bemerkung, dass sie ebensogut für Instrumente als für Gesang dienen könnten, theilweise auch wohl für Gesang und Instrumente zugleich auszuführen seien. Doch sind den damals gedruckten geistlichen Gesängen keine besonderen Stimmen für Instrumente beigegeben; letztere verdoppelten nur die Singstimmen, man theilte auch wohl das ganze Stück unter Sänger und Spieler. Die Begleitung des Einzelgesanges auf der Laute, Zither oder dem Clavier beschränkte sich entweder auf Erfindung einer zweiten, gegen den Gesang contrapunktirenden Stimme, oder hielt sich zu ihm wesentlich im Einklange mit einzelnen consonirenden Zusammenklängen untermischt. Von mehrstimmig gesetzten Vocalstücken (Madrigalen u. dergl.) sang man wohl eine Stimme und spielte die anderen auf einem harmonischen Instrumente dazu. Auch das ganze 16. Jahrh. hindurch war das Instrumentenspiel wesentlich nur Nachklang des Gesanges, wennauch Johannes Gabrieli, seit 1584 Organist an St. Marcus in Venedig, bereits anfing, nicht nur jenes mit diesem zu verbinden, und zwar so, dass beide bestimmt auseinandergehalten sind, sondern auch für Instrumente allein selbständige Tonstücke zu setzen. Die auftauchende Sonate, Canzone, Symphonie etc., kleine Instrumentalstücke ohne feste Form, waren oft sehr vielstimmig, und dann, nach Art der Mitte des 16. Jahrh. aufgekommenen vielstimmigen Vocalsätze, ebenfalls in mehrere Chöre getheilt. Von bedeutendem Einfluss auf Ausbildung der begleitenden sowohl, als in Ritornellen, Zwischenspielen, kurzen Einleitungen selbständiger hintretenden Instrumentalmusik wurden die Oper und die Kammercantate. Indem das musikalische Drama die Schilderung von Characteren und leidenschaftlich bewegten Hergängen sich zur Aufgabe stellte, und zur Verdeutlichung der Situation localer Färbungen bedurfte, zeigte sich die Mithülfe der Instrumente als unentbehrlich. Der musikalisch-declamatorische Einzelgesang (Monodie, Recitativ) entstand um 1600 und wirkte, wenngleich noch für lange steif und unbeholfen, doch auch mit an der Befreiung des Instrumentalsatzes aus der unbedingten Stimmenmehrheit eines nur auf Instrumenten gespielten Madrigales oder anderen polyphonen Stückes. Der Begleitung wurde allmälig die Aufgabe, die Stimme zu tragen, einzelne ihrer declamatorischen Wendungen betonen zu helfen, und der Schritt zu einer eigenen Instrumentalcharacteristik war, wennauch noch sehr weit, so doch nicht mehr ganz unvorbereitet. Carissimi liess in seinen Kammercantaten die Instrumente schon in selbständigen Ritornellen und Zwischenspielen concertirend auftreten. Die Orchester waren schon ziemlich reich besetzt[3]), auch mussten die Instrumente nothwendig sich gebessert haben, um Aufnahme in die Oper zu finden. Die Streichinstrumente namentlich erreichten schon von Beginn des 17. Jahrh. an die höchste

3) Das Orchester in dem Oratorium *L'anima e corpo* von Emilio de' Cavalieri, 1600, bestand aus *Lira doppia*, *Clavicembalo*, *Chitarrone* (lange Theorbe), 2 *Flauti* oder *Tibie all' antica*. Monteverde's Orchester war bereits grösser: 2 *Gravicembani* (Clavicymbeln), 2 *Contrabassi da Viola*, 10 *Viole da brazzo*, 1 *Arpia doppia*, 2 *Violini piccoli alla Francese*, 2 *Chitarroni*, 2 *Organi di legno*, 3 *Bassi da gamba*, 4 *Tromboni*, 1 *Regal*, 2 *Cornetti* (Zinken), 1 *Flautino alla vigesima seconda* (dritte Octav, eine Art Flageolet), 1 *Clarino* mit 3 *Trombe sordine*. Kiesewetter, Gesch. der abendl. Mus., S. 77.

Vollkommenheit[4]), da man ihnen, als zur Begleitung vorzüglich brauchbar, alle Aufmerksamkeit zuzuwenden anfing. Mit dem Aufkommen des *Stile concertate* in der Kirche, zur Zeit des Carissimi, wurden sie auch in die Kirche mit herübergenommen, woselbst man vorher nur der Orgel und Blasinstrumente (Zinken, Posaunen etc.) sich bedient hatte. Auch die Kammer eröffnete dem Instrumentenspiel ein weites Gebiet, auf dem später, zu Ende des 17. und anfangs des 18. Jahrh. Corelli, Geminiani und Vivaldi durch Composition von Violinsolo's, Trio's, Quartetten und Concerten insbesondere sich hervorthaten. Die Ouvertüre gewann in Frankreich durch Lully (französische Ouvertüre) geordnete Form; eine von dieser abweichende in Italien später durch Scarlatti (italienische Ouvertüre). Die Entstehung der Suite fällt wahrscheinlich um oder schon vor Mitte des 17. Jahrh.; sie sowohl als ganz besonders die Sonate Kuhnau's (1695) halfen der modernen Sonate und Symphonie die Wege bahnen. Tonstücke unter letzteren beiden Namen sind vorhin bereits erwähnt worden und kommen schon frühe vor (unter dem Namen Symphonie auch Gesangstücke), doch ohne auch nur entfernt an das, was wir heutzutage darunter begreifen, zu erinnern. Ausserdem gab es manche Arten kleinerer Tonstücke, als *Toccate; Fughe; Ricercate;* die verschiedenen Tänze, ebensowohl einzeln als in der Suite, Partie und in Balleten vereinigt; Spielarien, meist mit Variationen (*Doubles*); *Intrate* und andere Arten von Einleitungssätzen zu grösseren Tonwerken; *Concerti grossi, da camera* etc., welche sämmtlich in eigenen Artikeln beschrieben sind. —— *C.* Die gegenwärtig herrschenden Instrumentalstücke lassen auf zwei Arten sich eintheilen: 1) Nach Beschaffenheit ihrer Form im allgemeinen, in Stücke *a*) ohne typische Form, als: Fantasie, *Toccata, Capriccio*, Opernouvertüre (die aus blosser Aneinanderreihung von Melodien bestehende), Präludium und kurze Einleitung in grössere Tonsätze, Nachspiel, Interludium, welche aber, wenngleich sie einem der vorhandenen Formtypen auch nicht sich anschliessen, doch einer Form überhaupt darum noch keineswegs entbehren (s. Fantasie). — *b*) von bestimmter typischer Form, aber aus nur einem Satze bestehend (einsätzige Formen), als: die unter *a* genannten, wenn sie bestimmte Form annehmen; ferner Fuge, Ouvertüre (Kunstouvertüre, in Form des ersten Sonatensatzes), die ältere einsätzige (z. B. Scarlatti'sche) Sonate; Stücke in zweitheiliger Arien- und Liedform, als Concertstücke, das moderne Lied ohne Worte, Clavierstücke, Etüde; die Tänze mit und ohne Trio. — *c*) aus mehreren Sätzen, von denen jeder für sich bestimmt geschlossene Form hat, bestehend, cyclische oder mehrsätzige Formen[5]), als: die Gattungen der Sonate, nämlich: Clavier-, Orgel-, Violin- etc. Sonate, Duo, Trio, Quatuor, Quintuor etc., Concert (einfaches, Doppel-, Tripel-Concert), Symphonie. — 2) Nach der Verwendung der Instrumente, in Tonstücke *a*) für ein Soloinstrument allein; *b*) für mehrere Soloinstrumente allein (Duo, Trio, Quartett etc.); *c*) für ein oder mehrere Soloinstrumente mit Begleitung; *d*) für einen Instrumentenchor, ein Orchester (Grosses, Kleines Orchester, Streichorchester, Harmoniemusik, s. Orchester). — Die einzelnen Gattungen dieser beiden Hauptklassen durchkreuzen sich, Solo- sowohl als Orchesterstücke können von einsätziger, auch mehrsätziger Form sein etc., nur die fantasieartigen Tonstücke sind nicht anders als für ein Soloinstrument denkbar. Beschrieben sind auch die modernen Instrumentalformen in eigenen Artikeln, daher nur noch einige allgemeine Bemerkungen. Die Unterschiede zwischen Solo- und mit verschiedenen Instrumenten besetzten Tonstücken sind nicht nur äusserlich oder rein formal, sondern auch innerer Art, letzteres auch da, wo die nämlichen Formumrisse vorhanden sind. Claviersonate und Orchestersymphonie haben die nämlichen Formumrisse, weichen ihrem allgemeinen inneren Wesen nach aber doch erheblich von einander ab; denn in Solostücken hat die Subjectivität des Componisten beiweitem freieren Spielraum als in grossen Orchesterwerken, deren Inhalt stets ein allgemeinerer sein wird, ähnlich wie im Vocalchore im Verhältniss zu den Sologesangformen. Immerhin aber bleiben Tongedanken und Darstellung auch in den Soloformen durch die Individualität des gewählten Instrumentes beeinflusst, sofern der Tonsetzer aus dem innersten Wesen desselben heraus zu schreiben und seine Technik zu berücksichtigen genöthigt ist. Was z. B. für Clavier gesetzt wird, muss claviermässig gedacht und der

4) Geige E.

5) Ueber den innern Verhalt dieser Sätze zu einander findet man unter Cyclische Formen, über ihre Umrisse im Einzelnen unter Sonate nähere Angaben.

Claviertechnik entsprechend ausgebildet sein; ebenso stellt jedes andere Instrument seine bestimmten Forderungen an den Componisten. Im ferneren kommt es darauf an, ob das Instrument ein monodisches (einstimmiges: Blasinstrument, Geige) ist, also ausschliesslich oder doch im wesentlichen nur über Melodie gebietet, der Harmonie aber entbehrt; oder ob es ein harmonisches ist, eine gleichzeitige Mehrheit von Klängen und Stimmen gestattet. Durch jene, die monodischen Instrumente, kann der Tongedanke nicht seinem ganzen Inhalte nach, sondern nur soweit es durch Melodie und Rhythmus möglich ist, zu bestimmtem Ausdrucke kommen; die Harmonie kann nur aus den Wendungen der Melodie, also keineswegs immer mit unzweideutiger Gewissheit, erkannt werden, denn ein und dieselbe Melodie lässt sich häufig sehr verschieden harmonisch behandeln. Entweder ist solche rein melodische Darstellung Absicht des Componisten, wie z. B. in S. Bach's Violin-Solosonaten ohne Begleitung; Hinzufügung einer Begleitung ist in solchem Falle dem Zwecke des Tonsetzers widersprechende Willkür. Oder das Solostück wird sogleich mit Begleitung angelegt; letztere soll dann, wie in Sologesängen, ergänzen, was die Hauptstimme unerledigt gelassen hat. Harmonische Instrumente, Clavier und Orgel, beherrschen ein weiteres Gebiet; gelangt auf beiden auch die Melodie nicht so vollkommen zu ihrem Rechte, indem ihr am Claviere der fortklingende Ton, an der Orgel die feine dynamische Schattirung des ausdrucksvollen Vortrages im Einzelnen fehlt, so wird sie doch hinlänglich deutlich gegeben, um verstanden zu werden, während die Vollstimmigkeit für jene kleine Unvollkommenheit der Melodie reichlich entschädigt. Das Clavier wird auch aus Gründen der bequemen Modification seiner Klangstärke, und der Willigkeit mit der es jedem Stil und jeder Darstellungsart, sofern sie nur claviermässig ist, sich anbequemt, immer ein vom Solospiele ohne Begleitung bevorzugtes Instrument bleiben. Der Character der Orgel ist beiweitem nicht so allgemein, sie hat einen entschiedenen Stil und nöthigt den Spieler, weitaus mehr demselben sich anzubequemen; ihre auch im Heiteren und Glänzenden ernste Grossartigkeit legt der Subjectivität Schranken an, fordert stets einen ihrem Wesen gemässen Ausdruck; ihre nur im Grossen veränderliche Klangstärke bequemt sich dem Finger des Spielers zu jeder kleinen momentanen Ausdrucksmodification nicht an, ihre elementare Kraft widersetzt sich aller kleinlichen Empfindungsweise, nöthigt den Spieler, gross zu denken und zu gestalten oder seine Hände davon zu lassen. Uebrigens ist die Orgel specifisches Soloinstrument; zwar kann sie dem Chore und Orchester sehr wohl zur Ausfüllung und Verstärkung dienen, duldet selbst aber keine Begleitung, wenn sie als Soloinstrument auftritt. Bei den Concertstücken kommt es, neben der kunstgemässen Veranschaulichung eines Inhaltes überhaupt, insbesondere auf Darlegung der characteristischen Eigenschaften und technischen Leistungsfähigkeit des betreffenden Instrumentes an. Dass solches in ästhetischem Zusammenhange mit dem Inhalte und nicht zum Zwecke blosser Befriedigung virtuoser Aeusserlichkeit zu geschehen hat, ist selbstverständlich. Dass endlich in der Symphonie, der grossartigsten aller bis jetzt entstandenen Instrumentalformen, eine Anzahl von Instrumentengattungen versammelt werden, um, ähnlich den Stimmen des Chores, einem dichterischen Inhalte als Ausdrucksorgane zu dienen, ist unter dem Namen dieser Form näher auseinandergesetzt; Begriffserklärung der Instrumentirung sowie Andeutungen über die Wichtigkeit völlig freier Beherrschung derselben für den Instrumentalcomponisten, findet man im Art. Instrumentirung. —— *D.* Die Schreibart in den modernen Instrumentalstücken ist grösserentheils homophon, eine Hauptstimme enthaltend, während die anderen Stimmen Nebenstimmen sind; kleinerentheils polyphon, aus lauter Hauptstimmen, oder aus einigen Haupt- und einigen Begleitstimmen bestehend. Ueberwiegend polyphon sind die Werke für mehrere Soloinstrumente, als z. B. das Streichquartett, worin jede Stimme als Hauptstimme behandelt ist. Ueberwiegend homophon sind die grossen Orchesterwerke, als Symphonie, Ouvertüre, wenngleich auch in ihnen polyphon gearbeitete Perioden, in denen mehrere gegen einander contrapunktirende Stimmen zu Hauptstimmen sich erheben, enthalten sind[6]). In kleineren Tonstücken findet die fugirende und imitirende Schreibart sowohl als die rein melodiöse Anwendung. — Ueber den Unterschied zwischen Kammer- und Concertmusik sind einige Andeutungen im Art. Kammermusik gegeben.

6) Vergl. die Art. Hauptstimme, Homophonie *b*, Polyphonie.

Instrumental-Musikdirector, Director der Instrumentalmusik. Früher der Anführer der Instrumentalmusik in grossen Capellen mit Chor, auch Concertmeister genannt.

Instrumenten-Kammer, Benennung von Sammlungen verschiedener, namentlich alter Instrumente, deren man hier und da in Kirchen, Kunstcabinetten oder an Höfen findet.

Instrumentirung, Instrumentation, die Anordnung der Instrumente in Instrumentalwerken oder Vocalwerken mit Begleitung. Man gebraucht den Ausdruck sowohl in Bezug auf ein einzelnes Instrument, als auch, und zwar vorzugsweise, auf die gleichzeitige Verwendung einer Mehrheit verschiedener Instrumentengattungen. In jenem Wortverstande sagt man auch von einem Solostücke (z. B. einer Claviersonate), es sei gut instrumentirt, wenn Character, Klangwirkungen und die technischen Eigenschaften des Instrumentes in wirkungs- und ausdrucksvoller Weise darin zur Geltung gebracht worden sind, die Partie oder das Stück recht aus der Seele und dem Wesen des Instrumentes heraus geschrieben ist. Die Instrumentirung eines mit verschiedenen Instrumentengattungen besetzten Tonstückes verlangt, neben dieser characteristischen Verwendung jedes einzelnen Instrumentes, ebenso charactervolle als wohlklingende Combinationen aller in dem Stücke vorkommenden Instrumente. Man pflegt die Instrumentirung eines Tonsatzes als eine von der eigentlichen Erfindung und Anlage desselben gesonderte Beschäftigung anzusehen; doch ist sie dies, im wesentlichen wenigstens, nur hinsichts der Ausarbeitung im Einzelnen, denn wirklich erfunden wird sie mit Entstehung und Ausgestaltung der Tongedanken gleichzeitig, sie ist innerer Characterismus derselben, nicht bloss äusserliche Uebertünchung und nach Willkür umgehängte Gewandung. Ebensowenig aber soll sie blosses Klangspiel ohne bedeutenden Toninhalt sein; fehlt dieser, so sind selbst an sich interessante und lebendige Klangbilder doch blosse Schatten. So viele moderne Orchesterwerke (z. B. von Berlioz) bestätigen, dass auf die äusserste Spitze getriebene Virtuosität in der Instrumentirungstechnik keineswegs für Gedankenarmuth entschädigt. — Zur Instrumentirung wird vorausgesetzt: Genaue Kenntniss der specifischen Charactereigenthümlichkeiten, des Umfanges, der Klangfarbe, Technik und Notirungsart eines jeden Instrumentes; natürlich braucht der Orchestercomponist nicht alle Instrumente selbst spielen zu können, doch muss er von allem auch ihre Technik Betreffenden hinlänglich unterrichtet sein, um nichts Unausführbares oder Unpractisches zu schreiben. Ferner sorgfältigstes Studium der aus Mischung verschiedener Instrumentengattungen und Arten hervorgehenden Klangwirkungen; Kenntniss hiervon ist vorzugsweise aus den Partituren der Meisterwerke und, wenn die Umstände es zulassen, aus Vergleichung derselben mit der Wirkung in den Aufführungen zu schöpfen. — Lehrhaft behandeln liesse sich dieser Gegenstand nur mit Hülfe sehr zahlreicher Beispiele, daher Begriffserklärung hier genügen muss. Gute Lehrbücher giebt es verhältnissmässig wenige; zu empfehlen sind Marx, Compositionslehre Bd. III. IV.; Lobe, Compositionslehre Bd. II. Auch Berlioz' *Grand traité d'Instrumentation* (deutsch von Grünbaum, in neuester Zeit auch von Alfred Dörffel), sofern es ziemlich ausführliche Darstellung der Leistungsfähigkeit der einzelnen Instrumente, auch hinsichts mancher Orchestereffecte viel Anregendes enthält; allerdings mit Materiellem und Aeusserlichem untermischt.

Intavolare, in die Tabulatur bringen, in Partitur setzen, absetzen nach dem Kunstausdruck.

Integer valor notarum, in der Mensuralmusik, die eigentliche Zeitdauer der Noten unter dem gewöhnlichen Taktzeichen, von welcher in der *Augmentatio* und *Diminutio* abgewichen wurde. S. Mensuralnotenschrift I C.

Intendant de Musique, Oberaufseher der Musik an Höfen; practische Thätigkeit als Capellmeister oder Componist ist nicht nothwendig damit verbunden.

Interludium, ein Zwischenspiel, s. daselbst.

Intermedium, *Intermezzo*. Ursprünglich Musiken, die in die Zwischenacte der bei Hoffestlichkeiten aufgeführten Comödien eingeschaltet wurden, um die Zuschauer zu unterhalten, während die Schauspieler ausruhten und sich umkleideten; bei den Italienern schon im letzten Viertel des 16. Jahrh. gebräuchlich. Schon damals bestanden sie aus Vocal- und Instrumentalstücken; jene waren Madrigale von verschiedener Stimmenzahl und *Dialoghi* für zwei und mehr Chöre; diese waren Symphonien, kurze an Form den Madrigalen nachgebildete Sätze. Ausserdem wurden die Vocalsätze von In-

strumenten begleitet, und zwar die einchörigen Madrigale von einer kleinen, die mehrchörigen und die *Dialoghi* von der ganzen Capelle. Ebenso wurden auch die Symphonien von allen Instrumenten ausgeführt. In der Folge kamen dann auch Recitativ, Arie, Duett etc. hinzu und die *Intermezzi* wurden zu geschlossenen dramatischen, auch mit Tanz untermischten Scenen, selbst in der ernsten und tragischen Oper meist komischen und possenhaften, selten ernsten Inhaltes. Seit ungefähr einem Jahrhundert sind sie gänzlich wieder verschwunden; denn man musste doch einsehen, auf welch unschickliche und allen Kunstzwecken zuwiderlaufende Art der Gang der Handlung des Hauptstückes durch Einflickereien von Dingen, die in garkeiner Beziehung oder im directen Gegensatze dazu stehen, unterbrochen wird. Uebrigens sind die *Intermezzi* von den Italienern zwar in Deutschland häufig angebracht, doch ohne von den Deutschen nachgeahmt zu werden. S. Allgem. Mus. Ztg. 1800, St. 51.

Interrogativus (*sc. Accentus*), s. Accentus ecclesiasticus.

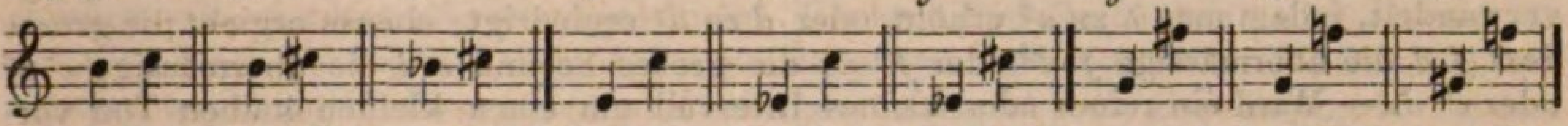
Intervall, *Intervallum* (Zwischenraum, Tonzwischenraum); das Verhältniss zweier Töne von verschiedener Schwingungszahl, oder, anders ausgedrückt, die Vergleichung zweier Tonstufen in Anbetracht ihrer Entfernung von einander[1]). Zwischen dem tiefsten und höchsten in der Musik gebräuchlichen Tone (C_2, 16,5 Schwingungen bis c_5, 4224 Schw.) liegen soviel Intervalle, als Schwingungszahlen mit einander verglichen werden können; von einem grossen Theile derselben macht die Musik jedoch keinen Gebrauch, indem sie alle Tonverhältnisse ausschliesst, welche kleiner sind als der (kleine) halbe Ton. Nur von den in der Praxis als wirkliche Tonstufen vorkommenden Intervallen wird hier die Rede sein; einige kleine, nur in der Canonik bei Berechnung der Tonverhältnisse erscheinende Tonabstände werden nur beiläufig berührt, das Nothwendige darüber ist in den später anzuführenden Artikeln zu finden.

A. Die Abzählung der Intervalle geschieht auf zweierlei Art. In der Regel geht man vom tieferen Tone aus und rechnet gegen den höheren hin, benennt alsdann das geforderte Intervall mit dem lateinischen Namen derjenigen Zahl von diatonischen Tonstufen, welche man durchschreiten muss, um zu dem gesuchten Tone zu gelangen. Der Ausgangston wird jederzeit als erste Stufe mitgezählt. In manchen Fällen nimmt man jedoch den höheren Ton zum Ausgangspunkt und zählt gegen den tieferen hin, beobachtet aber in Betreff der Bestimmung des Zahlnamens das gleiche Verfahren, so dass hier also der Zahlname die Entfernung des tieferen Tones vom höheren abwärts anzeigt. Nennt man nur den einfachen Zahlnamen (Secund, Terz etc.), so ist jederzeit ein aufwärts gerechnetes Intervall darunter zu verstehen; sollen hingegen Intervalle als abwärts gerechnet begriffen werden, so fügt man ihren Zahlnamen die nähere Bestimmung Unter hinzu, nennt sie Unterintervalle (Untersecund, Unterterz etc.). Diese Unterintervalle sind den in gewöhnlicher Weise aufwärts gerechneten an Zahl und Maass innerhalb der Octav entgegengesetzt. So ist z. B. *c d* aufwärts eine grosse Secund, *c D* abwärts aber die kleine Unterseptime; *c f* aufwärts eine Quart, *c F* abwärts eine Unterquint. — Bei Abzählung der Intervalle werden nur die diatonischen Stufen des Liniensystemes — also Linien und Zwischenräume — in Anschlag gebracht. Demnach wird die Entfernung von angenommen *e* bis *c* zu sechs Stufen, *e f g a h c*, berechnet, ohne Beachtung der chromatischen Zwischentöne, welche ja keine eigenen Stellen auf dem Liniensysteme haben, sondern mit ihren diatonischen Tönen an gleichem Orte liegen. Unser Liniensystem ist ursprünglich nur für diatonische Tonstufen eingerichtet; *g c* z. B. macht immer nur vier verschiedene Stufen aus, möge man dieses Intervall vermittelst der diatonischen (*g a h c*) oder der chromatischen (*g g♯ a a♯ h c*) oder auch der enharmonischen Tonleiter (*g g♯ a♭ a a♯ b h c*) durchmessen. Wollte man das Intervall etwa nach seinem chromatischen Toninhalt abzählen, so würde ein Widerspruch zwischen dem ihm nunmehr beizulegenden Zahlnamen und dem Raume, den es in der diatonischen Scala einnimmt, sich äussern. Jene diatonische Quart *g c* würde, chromatisch gerechnet, eine Sext ausmachen; damit wäre aber ihrem diatonischen Stufeninhalt widersprochen. Indem also die Intervalle nur nach ihrer diatonischen Stufenzahl gerechnet werden, ändert sich ihr Zahlname auch nicht, wenn das obere oder untere Intervall, oder auch alle beide, eine chromatische

1) *Intervallum est vocis a voce, seu soni acuti gravisque distantia.* Luc. Lossius, *Erotemata mus. pract.* 1590.

Verengerung oder Erweiterung erfahren. Nachstehende Intervalle unter Beisp. 1 *a*, *b* und *c* sind demnach Secunden, wenngleich das unter *a* nur einen grossen halben Ton, das unter *b* hingegen einen ganzen, und das unter *c* sogar einen ganzen und einen halben Ton enthält. Ebenso sind die Intervalle unter *d*, *e*, *f* Sexten, unter *g*, *h*, *i* Septimen:

1 *a* *b* *c* *d* *e* *f* *g* *h* *i*



Das mit seinem Grundton auf derselben Stufe liegende Intervall heisst Prime; über zwei Stufen liegt die Secund, und im ferneren werden die dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente und achte Tonstufe Terz, Quart, Quint, Sext, Septime und Octav benannt. Diese lateinischen Zahlnamen schreiben sich aus alter Zeit her; an den Instrumenten ohne Griffbretter gebrauchte man nur den Grundton der Saiten, diese erklangen stets nur ihrer ganzen Länge nach, ohne zur Bildung anderer Töne verkürzt zu werden. Sie wurden mit den Namen *prima*, *secunda*, *tertia* etc. *chorda* benannt, und diese verblieben auch in späterer Zeit, da man auf ein- und derselben Saite durch Verkürzen verschiedene Tonverhältnisse bilden konnte, den Intervallen.

B. Die vorhin gezeigte mögliche Verschiedenartigkeit des Toninhaltes bei Intervallen von gleicher Stufenzahl und gleichem Zahlnamen, erfährt nun eine nähere Bestimmung durch die Beiwörter vollkommen oder rein, gross, klein, übermässig und vermindert. —— 1) Mit dem Beinamen vollkommen (*perfectum*) oder rein werden diejenigen consonirenden Intervalle [2]) bezeichnet, welche nur eine einzige consonirende Gattung enthalten, und sogleich die Eigenschaft der Dissonanz annehmen, sobald eines ihrer Glieder um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird [3]). So beschaffen sind die Prime (Einklang) und Quint, und die im Umfange der Octav ihnen entgegengesetzten Intervalle Octav und Quart. Diese vier Intervalle sind die vollkommenen Consonanzen; auch die Quart wird von der Theorie hierzu gerechnet, wenngleich sie in der Praxis häufig, im zweistimmigen Satze sogar jederzeit als Dissonanz behandelt wird [4]). Werden die vollkommenen Intervalle ohne Beiwort, also schlechthin Quint, Quart etc. genannt, so ist darunter jederzeit die vollkommene Gattung derselben zu verstehen. Ueber die Annahme der vollkommenen Prime (des Einklanges) als Intervall s. den Artikel Einklang. —— 2) Die Bezeichnungen gross und klein giebt man *a*) denjenigen Consonanzen, welche um einen (kleinen) halben Ton verschieden sein können, ohne ihre Eigenschaft als Consonanzen zu verlieren. Also den Terzen und Sexten. Die Terz *c e* ist eine grosse, denn sie besteht aus zwei ganzen Tönen; die Terz $c\ e^\flat$ hingegen eine kleine, denn sie enthält nur einen ganzen und einen halben Ton. Beide Gattungen der Terz aber sind, wennauch unvollkommene Consonanzen (*imperfectae*), so doch Consonanzen überhaupt. Ebenso verhält es sich mit den Sexten, z. B. *e c* und $e\ c^\sharp$ (oder $e^\flat\ c$); *e c* ist eine kleine Sext, sie enthält eine reine Quint und einen halben Ton; $e\ c^\sharp$ oder $e^\flat\ c$ sind grosse, denn sie enthalten neben der reinen Quint einen ganzen Ton. Grosse und kleine Sexten sind, gleich den Terzen, unvollkommene Consonanzen. — *b*) Unter den Dissonanzen giebt man die Beinamen gross und klein zweien Gattungen der Secund und Septime (*Dissonantiae per se, quae per se et absolute dissonant*). Die kleine Secund macht einen (kleinen oder grossen) halben Ton aus: *h c*, $c\ d^\flat$; die grosse ist der ganze Ton: *c d*, $e\ f^\sharp$. Die Septime ist klein, wenn sie aus einer grossen Sext und einem halben Ton besteht: *g f*; gross hingegen, wenn ihr Inhalt eine grosse Sext und einen ganzen Ton beträgt: $g\ f^\sharp$.

Es ist gleichgültig, mit welchem Gliede des Intervalles die chromatische Veränderung vorgenommen wird, wenn solches aus einem kleinen in ein grosses etc. verwandelt werden soll. Es kann ebensogut am obern wie am untern Ende geschehen. Aus der kleinen Terz, angenommen $c\ e^\flat$, entsteht eine grosse ebensogut durch Erhöhung des obern Tones, also $c\ e^\natural$, wie durch Erniedrigung des untern, $c^\flat\ e^\flat$. Und ebenso entstehen aus der

2) S. Consonanz und Dissonanz.

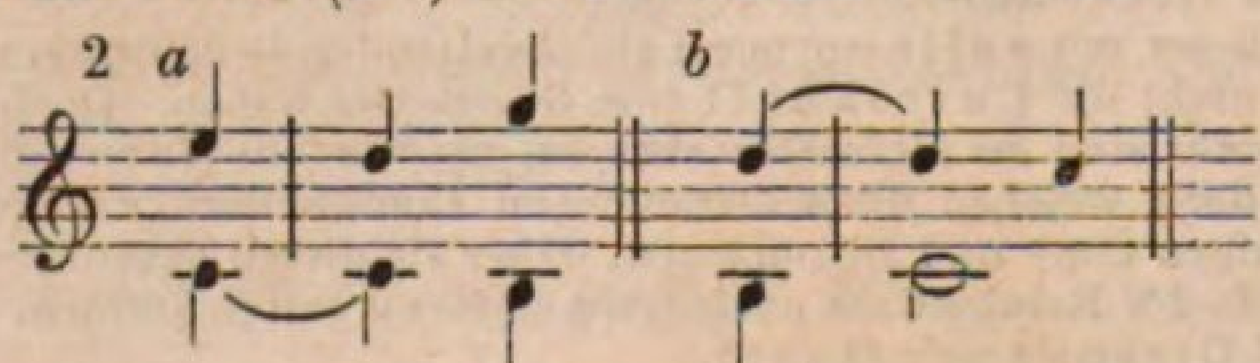
3) Das Wort rein, in dieser mit vollkommen gleichgeltenden Bedeutung, ist hier nicht auf Stimmungsreinheit zu beziehen und soll nicht die Unreinheit zum Gegensatze haben. Doch wäre es auch in letzterem Sinne noch nicht unrichtig; zwar sind im gleichschwebenden System alle Intervalle mit Ausnahme der Prime und Octav nicht völlig rein, doch weichen die vollkommenen Consonanzen weniger von der natürlich reinen Tonbestimmung ab als die übrigen Con- und Dissonanzen, daher sie diesen gegenüber verhältnissmässig noch immer als rein oder wenigstens als der Reinheit am nächsten kommend gelten können. S. Rein *a*.

4) S. Consonanz und Dissonanz; Quart.

grossen Sext, z. B. *e*♭ *c*, oder aus der grossen Septime *c h* die kleine Sext und Septime *e*♮ *c* und *c*♯ *h* durch Erhöhung des untern Tones, wie *e*♭ *c*♭ und *c b* durch Erniedrigung des oberen.

3) Wird ein reines oder ein grosses Intervall um einen (kleinen) halben Ton erweitert (das obere Glied um soviel erhöht, oder das untere Glied um soviel erniedrigt), so entsteht ein übermässiges (*superfluum*). Die reine Quint *d a* wird in eine übermässige verwandelt, indem man *a* zu *a*♯ erhöht oder *d* zu *d*♭ erniedrigt; ebenso ergiebt die grosse Sext *f d* die übermässige *f d*♯ oder *f*♭ *d*; die grosse Secund *c d* die übermässige *c d*♯ oder *c*♭ *d*. — Wird ein reines oder kleines Intervall um einen kleinen halben Ton verengert, indem man das obere Glied um soviel erniedrigt oder das untere um soviel erhöht, so entsteht ein vermindertes (*diminutum*). Die reine Quint, z. B. *d a*, ergiebt eine verminderte, indem entweder *a* zu *a*♭ erniedrigt oder *d* zu *d*♯ erhöht wird. Auf gleiche Weise entstehen aus der kleinen Septime *g f* die verminderten Septimen *g*♯ *f* oder *g f*♭. Dass alle übermässigen und verminderten Intervalle Dissonanzen sind, ist im Art. Consonanz und Dissonanz auseinandergesetzt. Zu erinnern bleibt noch, dass man bei der Intervallenbestimmung die enharmonische Mehrdeutigkeit, welche ein und dieselbe Taste auf Clavierinstrumenten hat, wohl auseinanderhalten muss; *c a*♯ ist jederzeit eine übermässige Sext, *c b* hingegen eine kleine Septime, *c a*♭ eine kleine Sext, *c g*♯ aber eine übermässige Quint, *c*♭ *f* eine übermässige Quart, *h f* eine verminderte Quint. Doch kann man hier in der Benennung nicht fehlen, wenn man sich erinnert, dass jederzeit die Stufenzahl den Zahlnamen des Intervalles bestimmt. Gegenwärtig gilt das Verwechseln enharmonischer Töne mit Recht als orthographischer Fehler; im 17. und 18. Jahrh. nahm man sich hierin noch mehr Freiheiten; so findet man u. A. in Mizler's Uebersetzung von Fux, *Gradus ad parnassum* (S. 57) die Angabe: »Stehet vor *g* ein ♭, so wird es zu *fis*, stehet vor *a* ein ♭, so wird es zu *gis*. So wird *f*, *e*, *d* zu *e*, *dis*, *cis*, wenn ♭ vorstehen«. Man belegte also die durch ein ♭ erniedrigten Töne sprachgebräuchlich mit den Namen der durch ein ♯ erhöhten nächsttieferen. So findet man A♭dur: *gis*, *b*, *c*, *cis*, *dis*, *f*, *g*, *gis*, und den C moll Akkord *c dis g* benannt. S. auch Werckmeister, die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der *Bassus cont.* oder Generalbass wohl könne tractiret werden, zweite Auflage, 1715. Der Gebrauch bestand noch zu Bach's Zeit.

C. In unserm ganzen, acht Octaven umfassenden Tonsystem (vom C_2 der Orgel bis c_5) würden wir, wenn wir alle diatonischen Tonstufen als selbständige Intervalle benennen wollten, deren 56 erhalten (die durch chromatische Veränderung entstehenden ungerechnet). Aber die acht Octaven dieses ganzen Tonsystems sind an Stufeninhalt einander ganz gleich, wennauch an Höhe (örtlich) verschieden, alle Töne einer Octav wiederholen sich in allen übrigen, ein jedes die Octav überschreitende Intervall liegt also von der Octav ebensoweit entfernt, wie das innerhalb der Octav ihm entsprechende vom Grundton: deshalb rechnen wir die Intervalle nur vom Grundton bis zur Octav und betrachten alle über letztere hinausgehenden nur als höhere oder tiefere Wiederholungen der vom Grundton aus gerechneten Stufen. Jene heissen einfache, diese zusammengesetzte oder mehrfache Intervalle. *C G* ist eine einfache Quint, *C g* eine zusammengesetzte oder doppelte (Doppelquint), $C\,g_1$ eine dreifache etc. Die Natur der Intervalle erleidet keine Aenderung, wenn ihre oberen oder unteren Glieder um eine oder mehrere Octaven höher oder tiefer gesetzt werden, *C g* oder $C\,g_1$ haben ebensogut die Eigenschaft der reinen Quint, als wenn sie, wie *C G*, in der wirklichen Entfernung von fünf Stufen stehen. Deshalb nimmt man die einfachen Intervalle, von der Prime bis zur Octav, als allen anderen grundleglich an, und nur einige der zusammengesetzten gewinnen in der Harmonie und im Contrapunkt selbständige Bedeutung als reelle, nicht auf das einfache Verhältniss zum Grundton zu reducirende Intervalle. Namentlich die neunte Stufe vom Grundton aus, die None; denn das aus zwei Stufen bestehende Intervall, z. B. *c d*, wird in der Harmonie auf zwei verschiedene Arten gebraucht, entweder so dass das untere Glied (Beisp. 2 *a*) oder das obere (2 *b*) die Dissonanz ausmacht.



Im ersten Fall, unter *a*, ist das Intervall einfache Secund, im zweiten aber reelle None (Nonenvorhalt). Ebenso werden auch die Undecime, im dissonirenden Undecimenakkord (die Quart der Octav), sowie die Terzdecime im Terzdecimenakkord (die Sext der Octav) als wirkliche Undecime und Terzdecime vom Grundton betrachtet, wenn man diese Akkorde nicht als einfache Dominantharmonie mit dazu angeschlagener Tonika ansehen will, was hier allerdings geschieht. Ferner haben die Decime und Duodecime in den nach ihnen benannten beiden Arten des doppelten Contrapunktes reelle Geltung, wenigstens beziehentlich ihres grösseren Umfanges, wenngleich die Umkehrung in der einfachen Terz oder Quint der Sache nach völlig mit ihnen übereinkommt.

D. Aeltere Theoretiker theilen die vorhin aufgeführten acht Arten einfacher Intervalle in Stamm- und abstammende Intervalle. Jene sind: Grundton, Terz, Quint und Septime; diese die aus jenen durch Umkehrung abgeleiteten Octavcomplemente: Octav, Sext, Quart und Secund. Die Möglichkeit einer Entstehung der Tonleiter aus der Vermischung der abstammenden mit ihren Stammintervallen hier beiseite gesetzt, giebt diese Eintheilung doch Gelegenheit zur Erklärung der eben berührten Umkehrung der Intervalle. Man versteht darunter die Vergleichung eines Intervalles mit der Octav seines Grundtones, statt mit dem Grundton selbst, die Verwandlung desselben in sein Octavcomplement; oder anders ausgedrückt: Ein Intervall umkehren heisst nichts anderes, als das untere Glied desselben um eine Octav höher, oder das obere um eine Octav tiefer setzen. Durch dieses Verfahren wird ein Intervall in das im Umfang der Octav an Zahl und Maass ihm entgegengesetzte umgewandelt. Um das Resultat der Umkehrung zu erfahren, braucht man nur die Zahlen von 1—8 in entgegengesetzter Ordnung unter einander zu schreiben:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Es zeigt sich, dass in der Umkehrung die Prime zur Octav, die Quint zur Quart, die Terz zur Sext, die Septime zur Secund und umgekehrt geworden ist. Die ursprüngliche Intervallenzahl hat sich also in die im Umfange von 8 Stufen ihr entgegengesetzte verwandelt. Ebenso verkehrt sich die Gattung der Intervalle, ob klein, gross, übermässig oder vermindert, mit Ausnahme der reinen, in die entgegengesetzte Grösse. Es ist in Bezug darauf also zu merken: 1) Vollkommene (reine) Intervalle geben in der Umkehrung wiederum vollkommene (reine). Also die vollkommene Prime, Quint, Quart und Octav werden zur vollkommenen Octav, Quart, Quint und Prime. — 2) Grosse Intervalle ergeben in der Umkehrung kleine, kleine demnach grosse. Grosse Secunden, Terzen, Sexten und Septimen haben kleine Septimen, Sexten, Terzen und Secunden; kleine Secunden, Terzen, Sexten und Septimen haben grosse Septimen, Sexten, Terzen und Secunden zu Octavausfüllungen; es werden in der Umkehrung z. B. die grosse Terz *c e* zur kleinen Sext $e\ c_1$, die grosse Septime *c h* zur kleinen Secund $h\ c_1$, die kleine Septime *c b* zur grossen Secund $b\ c_1$ etc. — 3) Uebermässige Intervalle geben verminderte und verminderte geben übermässige. Die übermässige Quint, z. B. *c*—*gis*, ergiebt die verminderte Quart $gis—c_1$, die verminderte Quint *h*—*f* die übermässige Quart *f*—*h*. —— Eine Uebersicht aller in der practischen Musik gebräuchlichen Intervalle, auch ihren Octavcomplementen entgegengesetzt, bietet die weiter unten stehende Tabelle. Nächst diesen giebt es jedoch, wie vorhin bemerkt, noch eine Anzahl kleinerer Tonabstände, welche weder melodisch noch harmonisch verwendet, höchstens, wenn man will, beim melodischen Herüberschleifen oder Durchziehen eines Melodietones zum nächstfolgenden höheren oder tieferen mitberührt werden. Sie kommen in ungleichschwebenden Temperaturen, wie auch in der reinen diatonischen Tonleiter durch Vergleichung der ungleich grossen gebräuchlichen Intervalle, zum Vorschein. Man hat, um hier nur ein Beispiel zu geben, gefunden, dass wenn man das Verhältniss der grossen Terz der reinen diatonischen Tonleiter in zwei Theile theilt, die beiden als ihre Hälften sich ergebenden ganzen Töne nicht von gleicher Grösse sein können. Es kommt durch die Theilung ein grosser und ein kleiner ganzer Ton zum Vorschein, jener dem Verhältniss $^9/_8$, dieser dem $^{10}/_9$ entsprechend. Vergleicht man diese beiden Intervalle, um ihre Differenz zu erhalten (subtrahirt $^{10}/_9$ von $^9/_8$), so findet man dass der Unterschied $^{81}/_{80}$ beträgt. Dieses Intervall, um welches der grosse ganze Ton grösser ist als der kleine, nennt man das syntonische oder grosse Comma (s. Comma 1); besonders merkwürdig ist es, weil es bei

Einrichtung eines Tonsystems nach einer schwebenden Temperatur, die höchste Abweichung von den ursprünglich reinen Verhältnissen ist, welche die Töne überhaupt vertragen, um allenfalls melodisch brauchbare Verbindungen eingehen zu können. In unserem heutigen gleichschwebend temperirten Tonsystem sind alle gleichartigen Intervalle einander gleich, jeder Halbton ist (die Octav zu 1000 angenommen) um $\frac{83\frac{1}{3}}{1000}$ vom nächsthöheren und tieferen entfernt; die durch ein ♯ erhöhten Halbtöne fallen mit den auf der nächsthöheren Stufe liegenden durch ein ♭ erniedrigten auf ein- und derselben Claviertaste zusammen, und es sollen keine anderen Intervalle, als die auf den Clavierinstrumenten befindlichen, von der Praxis angewendet werden. Dass Sänger und Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe nichtsdestoweniger die enharmonischen Intervalle unwillkürlich unterscheiden, indem sie unbewusst der natürlich reinen Quintbestimmung folgen, wird bekannt sein. Doch verbieten manche Tonlehrer dieses sogenannte Commatisiren, als die Reinheit des Zusammenklanges beeinträchtigend, wenn Instrumente mit gleichschwebend temperirter Scala mitwirken. — Jene kleinen, im theoretischen Vortrage gebräuchlichen Intervalle, als neben dem syntonischen Comma das grosse und kleine Limma, die Diesis, das Schisma und Diaschisma findet man, soweit hier überhaupt nöthig erscheint, in eigenen Artikeln erklärt. Imgleichen ist über Tonverhältnisse überhaupt unter Verhältniss, Theilung der Verhältnisse, Vergleichung der Verhältnisse, Temperatur, Addition und Subtraction der Intervalle nachzulesen.

E. Tabelle der in der practischen Musik gebräuchlichen Intervalle [5]).

1. Die Prime ist vollkommen (rein) und übermässig: *a*) Die vollkommene Prime, der Einklang, *Unisonus*, besteht aus zwei Tönen von gleicher Grösse oder Schwingungszahl: *c c*, c_1 c_1. Sie muss jederzeit in dem Verhältniss 1 : 1, das ist, völlig rein, ausgeübt werden. —— *b*) Die übermässige Prime ist der kleine halbe Ton, dessen beide Glieder im Liniensystem auf ein- und derselben Linie oder in ein- und demselben Zwischenraume liegen: *c c*♯, *e*♭ *e*. Ihr Verhältniss in der reinen diatonischen Scala ist $^{25}/_{24}$ (L. 59); in der gleichschwebenden Temperatur, mit der kleinen Secund zusammenfallend, $\frac{83\frac{1}{3}}{1000}$ Stufenweite (die Octav zu 1000 angenommen). — Verminderte Primen giebt es nicht.

2. Die Secund ist klein, gross und übermässig: *a*) Die kleine Secund ist der auf zwei Stufen liegende grosse halbe Ton: *c d*♭, *h c*, *f*♯ *g*. Ihr reines Verhältniss ist $^{16}/_{15}$ (93), in der gleichschwebenden Temperatur $83\frac{1}{3}$. —— *b*) Die grosse Secund enthält einen grossen und einen kleinen halben Ton in zwei Stufen, oder einen ganzen Ton. Es ist schon erinnert worden, dass es in der reinen diatonischen Scala zweierlei ganze Töne giebt: 1) den grossen, im Verhältniss $^{9}/_{8}$ (L. 170); von dieser Beschaffenheit sind die Intervalle *c d*, *f g* und *a h*; 2) den kleinen, im Verhältniss $^{10}/_{9}$ (152); so beschaffen sind *d e* und *g a*. Die Differenz zwischen beiden ergab das syntonische Comma $^{81}/_{80}$ (18). In der gleichschwebenden Temperatur sind alle ganzen Töne einander gleich ($166\frac{2}{3}$); die Abweichung der temperirten grossen Secund von der ursprünglichen reinen beträgt $-3\frac{1}{3}$. —— *c*) Die übermässige Secund enthält einen ganzen und einen kleinen halben Ton: *c d*♯, *d e*♯, *a*♭ *h*. Reines Verhältniss ist $^{75}/_{64}$ (L. 229). — Von der verminderten Secund gilt ein Gleiches wie von der verminderten Prime.

3. Die Terz ist vermindert, klein und gross: *a*) Die verminderte Terz enthält zwei grosse halbe Töne ($^{16}/_{15}$) in drei Stufen: *c*♯ *e*♭, *d*♯ *f*. Reines Verhältniss $^{256}/_{225}$ (186). Wenn auch auf gleichschwebend temperirten Clavierinstrumenten die verminderte Terz mit der grossen Secund auf gleichen Tasten zusammenfällt, so sind doch beide, wie alle enharmonisch zusammenfallenden Intervalle, in der Orthographie von einander zu unter-

5) In älteren Lehrbüchern findet man öfter die Verhältnisse der Intervalle auch nach der Kirnberger'schen ungleichschwebenden Temperatur angegeben. Diese aber hat, wenngleich ihrer Zeit hochangesehen, heute alle Geltung verloren (s. Temperatur), weshalb ihre Zahlenangaben hier fortbleiben. Es sind nur die Verhältnisse aufgeführt, welche nach der von Zarlino aufgestellten sogenannten reinen diatonischen Scala den Intervallen zukommen, ausserdem die einfachen Proportionalzahlen der Logarithmen (die Octav = 1000 angenommen) nach der jetzt gebräuchlichen gleichschwebenden Temperatur.

scheiden: *c♯ e♭* ist eine verminderte Terz; *c♯ d♯* oder *d♭ e♭* sind aber grosse Secunden, weil sie nur zwei Stufen auf dem Liniensystem einnehmen. — Selbstverständlich dissonirt die verminderte Terz wie alle anderen verminderten Intervalle. Einzelne Theoretiker jedoch, welche das Verhältniss 7 der natürlichen Tonreihe (die zu kleine Septime der Hörner und Trompeten) als consonirend annahmen, sprachen auch von einer consonirenden verminderten Terz 7 : 6 (auf dem Horn *g b*). Wir machen von dieser zu kleinen Septime keinen Gebrauch (die Hörner müssen den Ton etwas treiben, um die kleine Septime *b* harmonisch brauchbar zu geben), folglich auch nicht von der angeblich consonirenden verminderten Terz, dessen oberes Glied sie ist. —— *b*) Die kleine Terz enthält einen ganzen und einen grossen halben Ton in drei Stufen: *c e♭*, *c♯ e*, *e g*. Ihr reines Verhältniss ist $^{6}/_{5}$ (263), ihr temperirtes 3.83$^{1}/_{3}$ = 250, demnach beträgt die Abweichung der temperirten kleinen Terz von der reinen — 13, oder etwa $^{2}/_{3}$ des syntonischen Comma. —— *c*) Die grosse Terz besteht aus einem grossen und einem kleinen ganzen Ton in drei Stufen: *c e*, *f♯ a♯*, *e♭ g*. Reines Verhältniss $^{5}/_{4}$ (322); temperirtes 333$^{1}/_{3}$, also um + 11$^{1}/_{3}$ vom reinen abweichend. — Uebermässige Terzen ($^{125}/_{96}$, L. 381) kommen in harmonischen Verhältnissen nicht vor.

4. Die Quart ist vermindert, rein und übermässig: *a*) Die verminderte Quart besteht aus einem ganzen und zwei grossen halben Tönen in vier Stufen, oder aus einer kleinen Terz und einem grossen halben Ton: *c♯ f*, *e a♭*. Ihr reines Verhältniss ist $^{32}/_{25}$ (356). —— *b*) Die reine Quart enthält zwei ganze Töne und einen grossen halben Ton in vier Stufen: *c f*, *f♯ h*. Reines Verhältniss $^{4}/_{3}$ (415), temperirtes 416$^{2}/_{3}$, um + 1$^{2}/_{3}$ vom reinen abweichend. —— *c*) Die übermässige Quart, drei ganze Töne (zwei grosse mit einem kleinen in der Mitte) in vier Stufen enthaltend, daher auch Tritonus genannt: *f h*, *c f♯*. Reines Verhältniss $^{45}/_{32}$ (492), temperirtes 500, als Hälfte der Octav, mit der verminderten Quint auf einer Claviertaste zusammenfallend.

5. Die Quint ist vermindert, rein und übermässig: *a*) Die verminderte Quint enthält zwei ganze und zwei grosse halbe Töne in fünf Stufen: *h f*, *c♯ g*. Reines Verhältniss $^{64}/_{45}$ (508), temperirtes 500, mit der übermässigen Quart zusammenfallend. —— *b*) Die reine Quint besteht aus drei ganzen und einem grossen halben Ton in fünf Stufen: *c g*, *e h*, *e♭ b*. Reines Verhältniss $^{3}/_{2}$ (585); zwölf reine Quinten (= 7020) übersteigen aber sieben Octaven (= 7000), welche sie ausmachen, um das Comma 20. Indem nun die Octav stets nur in völliger Reinheit ausgeübt werden darf und keine Abweichung verträgt, wird jede der 12 Quinten im temperirten System um $^{1}/_{12}$ des Comma 20 tiefer gestimmt (zu 583$^{1}/_{3}$), also von der ursprünglich reinen Quint um — 1$^{2}/_{3}$ abweichend, woraus sich dann die richtige Zahl von 7000 für zwölf Quinten oder sieben Octaven ergiebt. Jene Abweichung ist aber so gering, dass sie der Wahrnehmung des Gehöres durchaus entgeht. —— *c*) Die übermässige Quint ist zusammengesetzt aus vier ganzen Tönen in fünf Stufen, oder aus zwei grossen Terzen: *c g♯*, *b f♯*. Ihr reines Verhältniss ist demnach gleich deren Summe $^{25}/_{16}$ (644), ihr temperirtes 666$^{2}/_{3}$, mit der kleinen Sext zusammenfallend.

6. Die Sext ist klein, gross und übermässig: *a*) Die kleine Sext enthält drei ganze und zwei grosse halbe Töne in sechs Stufen: *e c*, *f♯ d*. Reines Verhältniss $^{8}/_{5}$ (678), temperirtes 666$^{2}/_{3}$, um — 11$^{1}/_{3}$ von jenem abweichend. —— *b*) Die grosse Sext besteht aus vier ganzen Tönen und einem grossen halben Ton in sechs Stufen: *c a*, *e c♯*. Reines Verhältniss $^{5}/_{3}$ (737), temperirtes 750, also um + 13 jenes übersteigend. —— *c*) Die übermässige Sext macht fünf ganze Töne in sechs Stufen aus: *f d♯*, *c a♯*. Reines Verhältniss $^{225}/_{128}$ (778), temperirtes 833$^{1}/_{3}$.

7. Die Septime ist vermindert, klein und gross: *a*) Die verminderte Septime ist aus drei ganzen und drei grossen halben Tönen in sieben Stufen zusammengesetzt: *g♯ f*, *c♯ b*. Reines Verhältniss $^{128}/_{75}$ (771), ihr temperirtes fällt mit der grossen Sext auf eine Taste des Clavieres. —— *b*) Die kleine Septime beträgt vier ganze und zwei grosse halbe Töne auf sieben Stufen: *g f*, *c b*. Reines Verhältniss $^{16}/_{9}$ (830), auch $^{9}/_{5}$ (848), temperirtes 833$^{1}/_{3}$, woraus sich ergiebt, dass die temperirte kleine Septime um 3$^{1}/_{3}$ höher ist als die natürliche. —— *c*) Die grosse Septime, fünf ganze Töne und einen grossen halben Ton in sieben Stufen enthaltend: *c h*, *c♯ h♯*, hat im reinen Verhältniss $^{15}/_{8}$ (907), im temperirten 916$^{2}/_{3}$.

8. Die Octav ist rein und vermindert: *a*) Die reine Octav besteht aus fünf gan-

zen und zwei grossen halben Tönen in acht Stufen. In allen Arten gleich- oder ungleichschwebender Temperaturen wird sie unabänderlich in ihrem ursprünglich reinen Verhältniss 2 ausgeübt. —— *b*) Die verminderte Octav endlich hat vier ganze und drei grosse halbe Töne in acht Stufen: *c♯ c₁*, *d♯ d₁*. Reines Verhältniss $^{48}/_{25}$ (941), temperirtes $916^2/_3$, mit der grossen Septime auf einer Claviertaste. — Uebermässige Octaven und Septimen, desgleichen verminderte Sexten kommen in harmonischen Verhältnissen nicht vor. Nachstehende Uebersicht giebt diese Intervalle noch einmal kurz ihren Octavausfüllungen gegenübergestellt.





Eine Uebersicht der Intervalle mit ihrem Inhalt an grossen und kleinen, ganzen und halben Tönen steht noch unter Ganzer Ton. — Näheres über die Intervallenlehre ist zu finden in: Glarean, *Dodecachordon*, Basel 1547, *Lib.* I. S. 18—28. — Riedt, „Versuch über die musikalischen Intervalle" etc., Berlin 1753. — Riedt, „Beantwortung der in des Herrn Capellmeister Scheibe historisch critischen Vorrede zu seiner Abhandlung von dem Ursprung und Alter der Musik § 9 befindlichen Anmerkung über F. W. Riedt's Versuch über die musikalischen Intervallen"; Marpurg's historisch-kritische Beiträge Bd. I. 5. Stück, Nr. 2. — Riedt, „Zwo musikalische Fragen etc. 1) Ob der vollkommene Unisonus, Einklang oder Prime wirklich ein Intervall sei oder nicht? 2) Ob die verkleinerten und vergrösserten, oder welches einerley, die erniedrigten und erhöhten Unisoni oder Primen in der Musik zuzulassen seynd oder nicht? Marpurg's historisch-kritische Beiträge Bd. III. 5. Stück, Nr. 1. — Joh. Ad. Scheibe, Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern, Hamburg 1739. — G. Phil. Telemann's neues musikalisches System, nebst Schröter's Beurtheilung desselben, in der Mizler'schen Bibliothek, Bd. III. Th. 4, S. 713; auch in Scheibe's Abhandlung von der musikalischen Composition, Leipzig 1773. — J. L. Röllig, Versuch einer musikalischen Intervallentabelle etc., Leipzig 1789. — J. Andr. Sorge, Geschlechtsregister der Intervalle nach Anleitung der Klänge, so das grosse Waldhorn giebt, Hof 1741. — Sulzer, Theorie der schönen Künste, Leipzig 1792, Abhandlung und Tabelle, Bd. II. S. 694. — Walther's Lexikon, verschiedene Worterklärungen.

Intervallum *compositum*, ein zusammengesetztes Intervall; — *incompositum*, ein einfaches. Ueber eine andere Bedeutung der beiden Ausdrücke vergl. Diastema; — *commune*, s. Diastema; — *diminutum*, ein vermindertes; — *superfluum*, ein übermässiges; — *continuum*, ein stufenweis fortschreitendes; — *interruptum*, ein springendes; — *Intervallo vietato*, *Intervalle défendu*, ein verbotenes.

Intonation. *a*) Gleichbedeutend mit Ansprache (des Tones); ferner mit Stimmung; ein Instrument ist auf einen gewissen Ton intonirt, heisst, es ist in diesen Ton gestimmt. S. die Artikel Ansprache und Stimmung. — *b*) Im liturgischen Gesange, der die Antiphonen anhebende, vom Priester allein gesungene Vers, der nachher vom Chore oder der ganzen Gemeinde beantwortet wird; der Vortragsweise nach zum *Accentus* gehörend, d. h. die Mitte zwischen Declamation und wirklicher Melodie haltend; s. Ac-

centus ecclesiasticus. — *c*) Auch eine kurze Einleitung in grössere Instrumentalsätze, »welche am besten mit einigen wenigen vollen Griffen geschieht; wiewohl auch gewisse gebrochene Akkorde, es sei von oben nach unten oder von unten nach oben, Dienste hierbei thun können. Doch muss es, soviel möglich, ungezwungen und ohne Vermerkung des Taktes geschehen«. Mattheson, Capellmeister S. 477.

Intonireisen. Ein bei der Intonation der Orgelpfeifen dienendes Eisen, etwa 10 Zoll lang, am einen Ende meissel-, am anderen degen- oder messerförmig (zum Abschneiden der Pfeifen).

Intoniren, den Ton angeben. S. Angeben, Ansprache.

Intrade, *Entrada*. *a*) Ein kurzes, stark besetztes Instrumentalstück, grösseren Tonwerken weltlichen Stiles als Einleitungssatz dienend, auch in älteren Opern statt der Ouvertüre gebraucht. Die eigentliche Intrade besteht aus zwei Wiederholungstheilen; doch wendet man die Benennung auch auf Instrumentaleinleitungen an, die garkeine bestimmte Form festhalten. Stets aber haben sie ein ernstes pathetisches, »zur Attention bequemendes« Wesen, um Spannung auf das Nachfolgende zu erwecken. Von der Art sind z. B. die kurzen Einleitungen vor dem ersten *Allegro* der modernen Symphonie (s. Sonate I 1 *d*). Vergl. auch Mattheson, Erstes Orchester S. 173; Capellm. S. 233. — *b*) Eine Art Fanfare für Trompeten und Pauken, schmetternd und lärmend, aus dem Stegreife ausgeführt und auf der Dominant schliessend; dient ebenfalls als Vorspiel zu einer Musik, besonders an Freuden- und Gallatagen.

Introductio, *Introduzione*. Aehnlich der Intrade, ein kurzer Einleitungssatz zu grösseren Tonwerken; langsam oder mässig bewegt und von ernster, Aufmerksamkeit und Spannung erweckender Haltung; zuweilen auch von grösserer ouvertürenartiger Form, auch Benennung der Ouvertüre selbst (Opern-Introduction). In der Zauberflöte von Mozart der erste Satz des Singspieles selbst, nach der Ouvertüre.

Introitus, *Antiphona ad Introitum*, in der Ambrosianischen Liturgie *Ingressa*. Ein liturgischer antiphonenartiger Gesang, der Eingang zur heil. Messe; *Introitus* genannt, weil er von den Sängern angestimmt wird, während der Celebrant in die Kirche tritt und von der Sacristei nach dem Altare geht, oder nach anderen, während das Volk zum Messopfer sich versammelt[1]). Die Einführung desselben wird dem Papst Cölestin, die fernere Ordnung Gregor d. Gr. zugeschrieben. Er bestand 1) aus einem Psalm, den man anfangs ganz sang, später aber auf eine oder einige Strophen reducirte, worauf das *Gloria Patri* folgte. Daran reihte sich 2) eine in der Regel ebenfalls einem Psalm, zuweilen auch anderen Büchern der heil. Schrift oder einem Kirchenvater entnommene Antiphonie, welche *regularis* heisst, wenn ihr Text einem Psalm, *irregularis*, wenn er einer anderen Schrift angehört. Bei grossen Feierlichkeiten wurde ehedem der dem *Introitus* folgende Psalm (von dem jetzt nur noch ein Vers übrig ist) von einem Doppelchore wechselweis gesungen und am Ende die Antiphonie vom ganzen Chore gemeinsam noch einmal wiederholt. Seit dem 11. Jahrh. bediente man sich, vorzugsweise an hohen Festen, auch der Tropen im *Introitus*; der Psalmtropus, das *Evovae*, macht denjenigen der 8 Kirchentöne, dem der *Introitus* angehört, kenntlich. Indem letzterer das erste Gebet der Messe und seinem Inhalte nach Vorbereitung auf das Fest und die Bedeutung des Tages ist, benannte man nicht allein mehrere Messen, sondern auch Sonntage nach seinen Anfangsworten. Jenes geschieht auch heute noch bei den Todtenmessen (*Requiem*) und den Votivmessen im Advent, dieses bei den Sonntagen in den Fasten und von Ostern bis Pfingsten (*Esto mihi, Invocavit, Reminiscere, Oculi, Laetare* etc.). Der erste Sonntag in den Fasten z. B. heisst *Invocavit*, weil an demselben der *Introitus* »*Invocavit me, et ego exaudiam eum*« etc. gesungen wird.

Invention, bei Seb. Bach Benennung kleiner zwei- und dreistimmiger, in imitirender Schreibart gesetzter Tonstücke, mehr Erfindungen, Einfälle, die der Moment giebt, als lange überlegte und ausgearbeitete Sätze.

1) *Interim dum populus in Domum Domini introiret, conveniret et congregaretur, ex Psalmis et vaticiniis veteris Testamenti, vel temporis festivitati, vel Epistolicae lectioni accommodatis, plerumque de Introitu Christi in mundum, Prophetis et Sanctis desiderato, quippiam antiphonatim decantare in Ecclesia Latina instituit Celestinus. Hinc eam cantionem Introitum vocarunt* (Polyd.). — *Missarum vero officium constat in Antiphonis, quae Introitus dicuntur. Quae ideo vocantur, quia introeunte populo in basilicam decantantur.* Aurel. Gerb. *script.* I. 60.

Inventions-Horn, s. Horn A; Krummbogen.

Inventions-Trompete. Eine nach Art des Inventionshornes construirte Trompete, auf welcher man, vermöge einer Anzahl verschiedener in die Mitte des Rohres einzuschiebender Setzstücke, aus ebensovielen Tonarten blasen kann.

Inversion. Die Versetzung der Worte eines, einer ausgeführten Vocalcomposition als Text unterliegenden Redesatzes. Dem musikalischen Hauptsatze des Stückes müssen, so oft er auch wiederkehren möge, die Worte stets in der ursprünglichen Ordnung unterliegen; Führer und Gefährte in der Fuge z. B. dürfen die ursprüngliche Wortfolge des Textes nicht verändern. Die Zergliederung des musikalischen Hauptsatzes zieht aber auch eine Zergliederung des Redesatzes nach sich und es erfolgen die mit obigem Terminus bezeichneten Versetzungen, Wiederholungen, Auslassungen etc. der Worte, wobei aber stets zu beachten bleibt, dass der Sinn nicht Zwang und Entstellung erleide. Es ist also erlaubt, anstatt z. B. »Christen, lobt ihn, singt ihm Dank« zu setzen: »Lobt ihn, Christen« etc., oder: »Lobt ihn, singt ihm, singt ihm Dank« etc. Bei ausgedehnten Tonsätzen, die, wie ja überwiegend häufig, einen nur ganz kurzen Text haben, sind solche Inversionen natürlich unerlässlich, daher ist es vortheilhaft, wenn der Text sich theilen und versetzen lässt und der Sinn doch immer ungezwungen und richtig bleibt. In freieren Tonsätzen nimmt man es übrigens mit der genauen Beibehaltung der Wortfolge in den Wiederholungen des Hauptsatzes nicht allemal so genau; besonders in Ansehung der Wiederholung einzelner Worte können Fälle vorkommen, in denen der Ausdruck dadurch an Betonung und Bekräftigung gewinnt, und man hat Beispiele, dass solche Wiederholungen schon im ersten Vortrage des Hauptsatzes, bevor derselbe zu Ende ist, auftreten. Graun declamirt z. B. gleich zu Anfang einer Arie: »Singt dem göttlichen Propheten, dem göttlichen Propheten«, und fährt nach dieser Inversion erst fort: »der den Trost« etc. S. Textwiederholungen.

Invetriatur, der Leimausguss, den die Orgelbauer bei den windhaltenden und windführenden Theilen der Orgel anwenden, um sie völlig luftdicht zu machen und das Verschleichen des Windes zu verhüten.

Invitatorium, *Antiphona invitatoria*, die Antiphonie, mit welcher auf den 94. Psalm *Venite exultemus Domino* geantwortet und das Volk zur Anbetung Gottes eingeladen wird.

Jongleurs, s. Menestrels.

Ionisch. *a*) Bei den Griechen 1) als Octavgattung *g a h^c d e^f g*, auch Hypophrygisch genannt, s. Tetrachord III A, Beisp. 5; 2) als Tonart die 7. Transposition der Mollscala auf $d^{\sharp}$—$d^{\sharp}_{2}$, auch tieferes Phrygisch genannt, s. ebd. III B, Beisp. 6. — *b*) In christlicher Zeit die 11. Octavgattung im Glareanischen System *c d e^f g a h^c*, unsere heutige Durtonart, s. Tonart III, Beisp. 3. Folgende Choralmelodien bis 1600 stehen ursprünglich in der ionischen Tonart (*Syst. regul.*): Gott der Vater wohn uns bei; Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott; (*Syst. transp.*): Vom Himmel hoch da komm ich her; Jesaia dem Propheten das geschah; Wer nicht mit den Gottlosen geht zu Rath; Ein feste Burg ist unser Gott; Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst; Es ist das Heil uns kommen her; Ein neues Lied wir heben an. Calvisius, *Exercitat. duae*, 1600.

Irländische Harfe, *Arpa irlandaica*, s. Harfe.

Irreguläre Fuge, *Fuga irregularis.* Eine Fuge, in der die einzelnen Theile und deren Ordnung nicht genau beobachtet, sondern willkürlich behandelt werden, ein *Fugato*, fugirter Satz.

Irregulärer Durchgang, *Transitus irregularis*, die Wechselnote, s. daselbst.

Ison (*genus rhythmicum aequale*), der einfache oder gleiche Rhythmus der Griechen im Verhältniss 1 : 1, aus zwei gleichen Theilen bestehend, deren jeder bis zu acht Zeiten enthalten durfte, demnach im ganzen Rhythmus 16 Zeiten vorkommen konnten.

Isthmische Spiele, s. Musikalische Wettstreite der Alten.

Italienische Tabulatur, der Generalbass, s. daselbst.

Ite missa est, die Formel, mit welcher der Diaconus, uralter Sitte gemäss, am Ende der Liturgie die Gemeinde feierlich entlässt; das Volk respondirt mit *Deo gratias*. In den ältesten Zeiten lauteten die Worte etwas abweichend, in der Apostol. Constitut.:

Ite in pace, in der Liturgie des Jacobus: *In pace eamus*, in der des Chrysostomus: *In pace procedamus*. Hier und da kommen auch andächtige Zusätze zum *Ite missa est* vor, die aber allgemein abeschafft sind (vergl. Antony, Gregor. Kirchenges. S. 114). Später wurde an den Buss- und Trauertagen an Stelle des *Ite* das *Benedicamus domino*, und in der *Missa pro defunctis* das *Requiescant in pace* gesetzt. Die Melodien des *Ite* und *Benedicamus* sind der Regel nach aus dem ersten *Kyrie* gebildet und nach den Festen verschieden. Das *Requiescant* hat seine eigene Melodie. Vergl. auch Maslon, Gregor. Kirchenges. S. 119.

Ithomäen, dem Jupiter zu Ehren jährlich gefeierte Feste der Messenier, mit denen musikalische Wettstreite verbunden waren.

Ithymbos, den Bacchus feiernder Singetanz der alten Griechen.

Jubal, in der Orgel eine Octav 4-, auch 2-Fusston.

Jubilus, ein Solfeggio oder Neuma auf einem Vocal, einen feierlichen Jubel ausdrückend, deren man im alten Kirchengesange an geeigneten Stellen sich bediente. Besonders ausgebildet ist der Jubilus auf dem letzten Vocal des Alleluja in der Messe, das davon auch der *Cantus jubilus* hiess. Die Sequenz (s. ebd.) ist daraus hervorgegangen.

Jula, eine Quint $5\frac{1}{3}$ Fuss, und weil diese nach oben enger wird, findet man den Namen auch für Spitzflöte.

Julos, der Ceres zu Ehren von den Schnittern gesungener altgriechischer Hymnus.

Jungfernregal, Geigenregal, Singendregal. Ein offenes Rohrwerk der Orgel, von 8- und 4-Fusston, bei dem jedoch, wie auch bei den anderen Regalarten, das Mundstück die Tongrösse giebt und der Körper nur sehr klein ist; kommt auch im Pedal vor. Der Klang ist angenehm.

K.

Kabaro. Eine in Aegypten und Abyssinien gebräuchliche kleine Trommel, nach unten ein wenig verjüngt zulaufend. Wird mit der blossen Hand geschlagen.

Kakophonie, Missklang.

Kalamaika, ungarischer Nationaltanz im Zweivierteltakt, aus 2 Reprisen zu je 4 Takten bestehend.

Kallinicos, bei den alten Griechen, ein dem Jupiter zu Ehren üblicher Singetanz.

Kameradschaften. Innungen der alten deutschen Kunsttrompeter und Pauker. Jeder, der zu solcher Societät zugelassen werden wollte, hatte bei einem Mitgliede derselben eine ordentliche Lehrzeit zu überstehen, wofür 100 Thlr. (50 bei der Aufbedingung und 50 bei der Lossprechung) zu zahlen waren. Es durfte aber kein Trompeter, der nicht mit zu Felde gewesen, einen Lehrling aufbedingen, und nach der Freisprechung eines solchen musste er zwei Jahre mit der Annahme eines neuen anstehen. Die Statuten theilt Altenburg, Heroisch-musikal. Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1795, S. 31 ff. ausführlich mit.

Kamm, in der Orgel. Ein Brett mit eingesägten Kimmungen, worin die Abstracten laufen, damit sie nicht an einander hängen bleiben und Heulen verursachen.

Kammer, als Orgelterminus, die Cancelle. S. Orgel I C *a*.

Kammerconcert, *Concerto da Camera*, s. Concert II *b*.

Kammerflöte, Kammergedackt, s. Kammerregister.

Kammermusik. Gegenwärtig eine weltliche Instrumentalmusik für ein oder mehrere Soloinstrumente. Dem ursprünglichen Wortsinne nach eine an Höfen und in Palästen der Grossen, und zwar in Sälen und Zimmern veranstaltete Privatmusik, zu welcher ohne besondere Erlaubniss niemand Zutritt hatte. Im ferneren auch die grösseren Hofconcerte, die zwar eigentlich ebenfalls nur für den Hof bestimmt sind, woran aber auch andere Personen, doch im Concertsaale vom Hofe getrennt, theilnehmen können. Häufig waren solche Musiken nur mit Soloinstrumenten, jede Stimme nur durch ein einzelnes Instrument besetzt; bei der grossen Anzahl kleiner Capellen und Musikcollegien der Fürsten, Grossen und reichen Städte war das Solomusiciren vordem beiweitem mehr an der Tagesordnung als heute. Mattheson sagt (Patriot, 64), man könne mit acht

Personen schon eine stattliche Harmonie zuwege bringen, nämlich mit vier Vocalisten, zween Violinisten, einem Organisten und einem Directori; kann der Director eine Stimme selbst singen oder spielen, so reichen auch schon sieben Personen hin. So viele Stimmen der Componist gesetzt hatte, so vieler Ausführenden bedurfte man. In diesen älteren Kammermusiken wurden, wie heute ebenfalls, nur weltliche Tonwerke aufgeführt, weshalb denn auch der Kammerstil, von seiner ersten Entstehung (gegen 1600) an, vom Kirchenstile ebenwie vom theatralischen Stile unterschieden wurde. Gegenwärtig pflegt man in Kammermusikaufführungen nur Instrumentalstücke vorzutragen, früher auch Vocalsachen, als Madrigale, *Cantate da camera*, *Duetti da camera*, Singconcerte, überhaupt alles was nicht in die Kirche gehörte und auch nicht an eine Handlung, mithin nicht an die Bühne gebunden war. Ausserdem ziehen wir heutzutage den Kreis der Kammermusik noch enger, indem wir dazu nur Solostücke für ein oder mehrere Soloinstrumente rechnen, als: Solosonate und ihre mehrstimmigen Gattungen, Duo, Trio, Quatuor, Quintuor etc. für verschiedene Instrumente; ferner alle anderen Arten Solostücke für Clavier, ein Streich- oder Blasinstrument, als: Claviersuite, Präludium, Toccate, die Fantasien; die älteren und neueren tanzartigen Stücke; Variationen, Concertetude, Clavierstück, Lied ohne Worte sammt was sonst zum Solospiele gehört. Die Symphonie, das grosse Concert, die Ouvertüre, überhaupt alle Werke für vollbesetztes Orchester sind mithin davon ausgeschlossen. In älterer Zeit hingegen gehörten neben den Solostücken auch die vollbesetzten Orchesterwerke in die Kammer, als: Orchestersuite, Symphonie, Ouvertüre, die (anfangs zwar nur für Soloinstrumente, später aber auch für Orchester gesetzte) Cassation und Serenade, das *Concerto da camera* (unser heutiges Concert), *Concerto grosso* etc.[1]) Man unterschied, im wesentlichen wie auch wir, drei Hauptgattungen der Musik, Kirchen-, dramatische und Kammermusik, nur dass wir heute noch einen Unterschied zwischen Kammer- und Concertmusik machen. Es ist sehr erklärlich, dass das oben erwähnte Solomusiciren, welches in den Capellen früherer Zeit so allgemein war und in unserer heutigen Kammermusik ausschliesslich herrscht, sowie auch die Bestimmung der letzteren für einen engeren Zuhörerkreis im kleineren Raume des Saales im Verhältniss zum Theater, einen eigenen Musikstil hervorrufen musste. Vom kirchlichen ist der Kammerstil von vorneherein als weltlicher verschieden; vom dramatischen, der seinem Wesen nach die Leidenschaften mit grossen kräftigen Strichen zeichnet und überdies dem grösseren Publicum gegenüber eine gewisse Einfachheit und leichtere Anschaulichkeit der Darstellung sich bewahren muss, unterscheidet er sich durch eine beiweitem mehr ins Einzelne gehende kunstvolle Ausgestaltung und Durchführung der Gedanken; denn in der Kammermusik (wie auch in der Orchestermusik) concentrirt sich die Aufmerksamkeit durchaus auf das Tonwerk selbst und seinen Kunstgehalt, wird weder durch äussere Darstellung, wie in der dramatischen, noch durch kirchliche Handlungen und religiöse Betrachtungen und Gefühle, wie in der Kirchenmusik, mit in Anspruch genommen. Ebenso deutliche Unterschiede sind zwischen Concert- und Kammermusik bemerkbar; jene stellt ihren Inhalt mittels vieler Klangorgane von verschiedenen Gattungen, grosser Schallmassen und dynamischer Wirkungen, vielfacher Farbenschattirungen etc. dar; die Kammermusik besitzt diese reichen Mittel nicht, muss also durch Aufbietung kunstvollster Ausgestaltung zu ersetzen suchen, was ihr von vorneherein an Klangmannigfaltigkeit, Schallkraft u. dergl. abgeht. Da ihre Stimmen sämmtlich Hauptstimmen und nur durch Soloinstrumente besetzt sind, werden, mit der freieren Durchführung einer jeden derselben, ausserdem auch zugleich grössere Ansprüche an die Technik erhoben. Die Orchestermusik malt mit reichen Farben aus dem

1) Mattheson, Beschütztes Orchester, 1717, S. 131 ff. erklärt 5 Stilarten als dem Kammerstil untergeordnet, nämlich den *Symphoniacus*, *Canonicus*, *Choraicus*, *Madrigalescus* und *Melismaticus Stilus*. „Zum *Symphoniacus*, welcher einer der vornehmsten *in camera*, gehören die Allemanden etc. für Clavier, Laute, *Viol' da Gamba*, Violine etc., die Couranten, Gavotten, Sarabanden, Giquen etc., mit einem Worte alle Suiten, sie seien stark oder schwach (besetzt). Sind sie schwach und bestehen in Soli's, so gehören sie *ad Stylum Phantasticum*, dahin auch alles, was *extempore* gespielt wird, zu rechnen; alsdann bekommt der *Phantasticus* auch auf der Orgel zu thun. Obige Tanzarten sind im Kammerstil künstlich elaboriret, sie haben nur etwa das Tempo der gleichnamigen Tänze, sind aber *saltatione multo nobiliores*. Eine Alemand zum Tanzen und eine zum Spielen sind wie Himmel und Erde verschieden, *et sic de ceteris*, die Sarabanden in etwas ausgenommen. Der *Stylus Madrigalescus* hat in Kammern und Sälen bei Serenaden, Aubaden, Cantaten u. dergl. seine Statt. Der *Choraicus Stylus* muss bei *Ballen* und *Masqueraden* dermassen, insonderheit im Carneval, herhalten, dass es einem drei Tage in die Ohren nachklinget“ etc.

Vollen und Ganzen; die Kammermusik giebt gleichsam eine feine Federzeichnung oder Radirung, aber in der Contour ebenso fest als frei, reich und leicht bewegt, bis in die kleinsten Züge hinein so sorgsam als geistvoll durchbildet, den Wechsel der Farbentöne zugleich durch Schattirungen und Nüancirungen der Klangstärke, Fülle, Stricharten und mancherlei colorirende Bewegungen, in etwa ähnlicher Weise andeutend, wie der Kupferstich die Färbung des Gemäldes durch die verschiedenen Licht- und Schattentöne seiner Strichlagen und Schraffirungen. — Dass die fantasieartigen einstimmigen Solosätze der Subjectivität beiweitem freieren Spielraum gewähren als mehrstimmige Solosätze und Orchesterstücke, ist unter Sonate I 5, Instrumentalmusik C, Fantasie, Solo etc. bemerkt. Ueber den innern Verhalt der Sätze mehrsätziger Kammerstücke vergl. Cyclische Formen. — Den Schwierigkeiten der Behandlung des mehrstimmigen Kammerstiles ist nur ein durchaus tüchtiger Componist, der alle Mittel des kunstvollen Tonsatzes völlig frei in der Hand hat, gewachsen; schon Mattheson, zu dessen Zeit der Kammerstil übrigens beiweitem noch nicht die Höhe späterer Ausbildung erreicht hatte, bemerkt (Beschütztes Orch. 142), »dass er extraordinaire Meriten haben müsse, wenn einen nicht das Oscitiren (Gähnen) dabei ankommen solle«. Die Uebungen in der Instrumental-Composition pflegen gewöhnlich mit dem mehrstimmigen Solosatze, und zwar insbesondere mit dem Streichquartett zu beginnen, als der Grundlage sowohl aller Kammer- als Orchestermusik. Wer ein tüchtiges Quatuor zu schreiben vermag, wird die Schwierigkeiten des Orchestersatzes sehr leicht überwinden.

Kammermusikus. Ein Mitgliedern von Hofcapellen insgemein beigelegter Character. Entweder erhalten ihn alle zu diesen Capellen gehörenden Musiker; oder nur diejenigen, welche in der eigentlichen Kammermusik und in den Hofconcerten mitwirken. Die übrigen, also etwa nur in der Oper beschäftigten, heissen dann im letzteren Falle Hofmusici.

Kammerregister. In alten im Chortone stehenden Orgeln hatte man zuweilen eine oder mehrere Stimmen, welche in den Kammerton gestimmt waren, um bei Begleitung der Kirchenmusiken mit anderen im Kammertone stehenden Instrumenten zugleich gebraucht werden zu können, ohne dass der Organist genöthigt wurde zu transponiren. Diese Stimmen hiessen Kammerregister.

Kammersänger. Ein Character, der gewöhnlich solchen im Dienste eines Hofes stehenden Sängern, die vom Operndienste frei sind und nur in Kammermusiken und Concerten auftreten, beigelegt wird.

Kammerstil, s. Kammermusik.

Kammerton. Der gegenwärtig, sowohl in der Kirche als in der Concert- und Theatermusik ausschliesslich herrschende Stimm-, Gabel- oder Normalton, nach welchem die Tonhöhen aller Instrumente, zum Zwecke genauen Uebereinkommens bei Musikaufführungen, regulirt werden. Ueber die in älterer Zeit neben dem Kammertone herrschenden anderen Stimmtöne, den Chor- und Cornetton, ist im Art. Chorton das Nöthige gesagt; beide sind ausser Gebrauch gekommen, auch die Orgeln stimmt man gegenwärtig in den Kammerton, wenngleich erst seit neuerer Zeit. Allgemein als Kammerton angenommen ist das eingestrichene *a*, von Scheibler auf 440 Schwingungen in der Secunde fixirt, und in dieser Tonhöhe von der Stuttgarter Naturforscherversammlung 1834 bevorwortet. Da aber manche Schwierigkeiten in Betreff genauer akustischer Bestimmungen erst in jüngstvergangener Zeit gehoben sind, ist es bisher noch nicht gelungen, den Normalton a_1 an allen Musikorten auf eine und dieselbe absolut übereinstimmende Tonhöhe zu bringen. Sogar an verschiedenen Musikinstituten eines und desselben Ortes zeigen sich mitunter nicht unerhebliche Abweichungen. Ebenwie die älteren Stimmtöne ist auch der moderne Kammerton im Laufe der Zeit continuirlich in die Höhe gegangen. Nach Beobachtungen von Chladni, Scheibler, Fischer, Lissajous, Opelt u. A. betrug die Schwingungszahl des a_1 zu Paris im Jahre 1788 an der königl. Capelle 409; an der Grossen Oper stieg sie um 1821, 1833 und 1835 von 431 auf 434 bis 449; an der Italienischen Oper von 424 im Jahre 1821 auf 439 im Jahre 1833, und in demselben Jahre noch weiter bis auf 441; an der Komischen Oper stand sie um 1821 auf 428; am Conservatorium um 1833 auf 435. In Wien schwankte sie um 1834 an verschiedenen Theatern zwischen 431 und 445; in Berlin stieg sie von 1822 bis 1833 von 437 bis auf 442; in Dresden hielt sie sich im Jahre 1852 auf 439. Die auffallendste Steigerung machte sich in Peters-

burg bemerkbar; hier ging sie in den Jahren von 1771 bis Ende des Jahrh. von 417 zu 437, 453 bis 460 Schwingungen in die Höhe, und gegenwärtig muss sie noch höher stehen: denn da sie als die höchste Stimmung in Europa bekannt ist, ungeachtet den neuesten Messungen zufolge die Stimmung am Wiener Kärnthnerthor-Theater bereits 466 Schwingungen beträgt, muss sie diese Zahl noch übersteigen. 466 Schwingungen ergeben im Verhältniss zu Scheibler's Normal-a_1 (zu 440) und nach der gleichschwebenden Temperatur ungefähr den Ton b_1, 415,3 Schwingungen den Ton $g^\sharp_1$, 424 also einen zwischen $g^\sharp_1$ und a_1 liegenden Ton: demnach klingt dieselbe Composition, welche 1821 zu Paris an der Italienischen Oper in diesem Tone zu 424 Schwingungen stand, gegenwärtig zu Wien um drei Viertelstöne höher, in *B*, und zu Petersburg noch höher. Rechnet man nach dem Verhältnisse der Pariser Steigung des Tones von 1788 bis 1863, zurück bis auf das Jahr 1763, so kann man im allgemeinen annehmen, dass in diesem letzten Jahrh. 17—1863 die Stimmung um anderthalb Töne in die Höhe getrieben ist. Die gegenwärtig in Paris festgestellte neue Stimmung des a_1, das *Diapason normal*, beträgt 435 Schwingungen[1]. An mehreren Orten (Berlin, Cöln, Dresden, Wien) hat man diese neue tiefere Stimmung angenommen; doch ist ungeachtet der ersichtlichen Vortheile, welche sie dem Gesange gewähren muss, eine allgemeine Verbreitung derselben noch nicht so bald vorauszusehen, indem aus der dadurch nothwendig werdenden Anschaffung neuer, auf dieses tiefere Diapason intonirter Blasinstrumente, nicht unerhebliche Kosten erwachsen. Erklären lässt sich jenes beständige Hinaufschrauben der Stimmung einentheils aus der immer weiter um sich greifenden Herrschaft der Instrumentalmusik; durch den Gesang kann sie nicht veranlasst worden sein, denn die Stimme hat ihre bestimmten Grenzen und sträubt sich, wenngleich sie den Instrumenten hat folgen müssen, doch ihrer Natur nach gegen gar zu gewaltsame Erweiterungen ihres Ambitus, während die Instrumente, höher gestimmt, frischer und glänzender klingen. Anderentheils trug nicht geringe Schuld an solchem unmässigen Steigen des Normaltones, wie in Wien und Petersburg, die bei Opernpublicum und Operncomponisten nach und nach immer mehr eingerissene krankhafte Sucht nach grellen, durch schreiende Tonhöhe eine willkommene Verschärfung erfahrenden Effecten. Vergl. Zamminer, Die Musik etc. 1855, S. 338. — Deutsche Musikzeitung (Wien, Red. S. Bagge) 1862, 302 ff.

Kammervirtuos. Ein Titel, den manche Höfe an Künstler, die als Concertspieler auf einem Instrumente besonders sich auszeichnen, zu ertheilen pflegen.

Kapelle, Kapelldiener, -knaben, -meister, s. Capelle etc.

Karaklausithyron, bei den alten Griechen, ein Ständchen, Gesang des Liebhabers vor der Thür seiner Geliebten.

Karneen, Karnische Spiele. Ein neun Tage dauerndes Fest der Spartaner, ums Jahr 676 eingeführt, von wesentlich kriegerischem Character, doch wurden auch Preise für Citharisten ausgesetzt. Terpander war der erste, der einen solchen Preis gewann. Forkel, Gesch. I. 292, Anm. 353.

Kastenbälge. Eine Art Orgelbälge, von Marcussen und Sohn zu Apenrade 1819 erfunden. Beschr. s. Orgel I A *c*.

Kästchen. Derjenige Theil des Bassethornes, in welchem die Bohrung der Röhre dreifach wird. S. Bassethorn.

Kastrat, s. Castrat.

Katachrestische Auflösung, s. Ellipsis.

Katakeleusinos. Einer der fünf Theile des Lobgesanges auf den Apollo, mit welchem bei den pythischen Spielen um den Preis gestritten wurde. (Die Theile hiessen nach einigen Angaben *Anacrusis*, *Ampeira*, *Katakeleusinos*, *Jambi*, *Dactyli* und *Syringes*; andere führen deren auch noch mehr und in verschiedenen Ordnungen an.)

Katzenorgel. Eine Anzahl Katzen, »nach ihrer unterschiedlichen Grösse tonweis« geordnet, werden neben einander in einen länglichen Kasten gesetzt, in dessen eine Längenwand Löcher geschnitten sind, aus denen die Schwänze hervorragen. Ueber diesen ist eine Claviatur mit Stacheln angebracht, welche beim Niederdrucke der Tasten auf die Schwänze dergestalt einwirken, dass »die Katzen davon toll und unsinnig wurden. Bald

1) Es sind hier, wie in vorliegendem Werke überhaupt, überall ganze Schwingungen angenommen, d. h. die Hin- und Herbewegung des oscillirenden Körpers für eine Schwingung gerechnet. Manche und namentlich ältere Physiker zählen auch nach halben Schwingungen, woraus natürlich die doppelten Zahlen sich ergeben.

miaute eine kleinere, bald brummte ein grober Kather und insgesammt aber varierten sie den Ton gar erbärmlich, diese hoch, jene niedrig« etc. S. Printz, Histor. Beschr. 1690, S. 197. Vor den Gesichtern der Katzen waren ebenfalls Oeffnungen ausgeschnitten, sowohl um den Schall herauszulassen, als auch um ihr interessantes Mienenspiel beobachten zu können. Jedenfalls stehen diesem (auch vor Printz schon bekannten) sehr sinnreichen Instrument, dessen Klangerregungsart man übrigens mit nicht geringerem Erfolge auch auf Schweine angewendet hat, eine sehr reiche Chromatik und selbst alle Finessen des enharmonischen Klanggeschlechts zu Gebote; daher es der Beachtung mancher feinfühligen Tonkünstler der Gegenwart, denen die Halbtöne zum Ausdrucke ihrer zarten Gefühlsmodificationen schon zu gespannt sind, bestens empfohlen sein möge.

Kehlkopf, s. Stimmorgan.

Kehraus, Kehrab. Ein aus verschiedenen Touren bestehender Tanz, womit man ehedem manche Tanzvergnügungen zu beschliessen pflegte.

Kelle. Anderer Name der Mundstückröhre in Rohrwerken der Orgel.

Keman, eine türkische und arabische Violine.

Kemangeh-roumy. Arabisches Bogeninstrument, mit sechs in Quarten gestimmten Darmsaiten bezogen. Ausserdem liegen, ähnlich wie bei der alten *Viola d'amore*, noch sechs metallene Resonanzsaiten, die weder gegriffen noch gestrichen werden sondern nur mitklingen, unter dem Griffbrette.

Kenet, s. Meleket.

Kenthorn, eine Art Klappentrompete, gellend von Klang; Umfang $c_1 - a_2$ chrom.

Keras, bei den Griechen, und

Keren, bei den Ebräern (*cornu, cornetto, lituus*), ein ursprünglich wohl aus Thierhörnern verfertigtes, im übrigen, wie fast mit Gewissheit anzunehmen steht, unserem Zinken oder Cornet ganz ähnliches Blasinstrument.

Kerena, nach Bonnet, *Hist. de la Mus. Chap.* III. 326, eine 15 Fuss lange Trompete der Ostindier. *Kereney*, eine ähnliche Trompete in Ispahan, 12 Ellen lang, mit sehr weitem Schallbecher; von brüllendem Klange.

Kern und **Kernspalte**, an Labialpfeifen der Orgel, s. Orgel I E *α* 2. — Kern an der *Flûte à bec*, s. den gleichn. Art.

Kessel, das Mundstück der Blechinstrumente, s. Horn; Messinginstrumente.

Kesselpauke, *Tympanon*, s. Pauke.

Kin. Saiteninstrument der Chinesen, bestehend aus einem langen und schmalen Boden mit darüber gespannter etwas gewölbter Decke, über welche der Länge nach 25 Saiten von gedrehter Seide gezogen sind. Abbildg. bei La Borde, *Essai* I. 140, 3.

King. Schlaginstrument der Chinesen, aus 16 an einem Gerüste aneinandergereihten Steinplatten, die mittels eines Klöppels oder Hammers intonirt werden, bestehend. Gestimmt sind sie nach der fünfstufigen Leiter (diatonische Mollscala mit Auslassung der Quart und Septime), dieselbe in drei übereinanderliegenden Octaven und die dritte Octav des Grundtones als Schlusston enthaltend. La Borde, *Essai* I. 140, 2.

Kinkhorn, ein Zinken.

Kinnor, *Cinnor*. Ein Instrument der alten Ebräer, von dem man nur mit Sicherheit weiss, dass es ein Saiteninstrument gewesen ist, ohne über seine sonstige Beschaffenheit im Klaren zu sein. Einige halten es für eine Harfenart (Luther übersetzt Kinnor stets durch Harfe), andere lassen es mit einem Bogen spielen; die meiste Wahrscheinlichkeit aber hat die Meinung für sich, dass es dem Psalter ähnlich, und seine Form die des griechischen Delta (Δ) gewesen sei. Die Angaben hinsichts der Anzahl seiner Saiten weichen ebenfalls von einander ab; nach Hieronymus hatte es deren 24, nach Josephus 10; nach I. Chron. 16,21 war diejenige Art des Kinnor, deren man nach David's Anordnung beim Gottesdienste sich bediente, mit nicht mehr als 8 Saiten bezogen. Die Annahme, dass es mehrere verschiedene Grössen und Arten gegeben hat, liegt sehr nahe; die kleineren wurden beim Spielen wahrscheinlich gegen die Brust gesetzt, die grösseren nach Harfenart zwischen die Knie gefasst. Pfeiffer (Mus. d. Ebräer, S. 31) hält das Kinnor für eine Zither, wie sie noch jetzt im Orient von ähnlicher Art gebräuchlich sei, von den Arabern und Neugriechen Sewuri genannt und mit vier stählenen und einer doppelten Messingsaite bezogen werde. Jedoch bleibt obige Annahme, dass es ein Psalter gewesen, die einfachste und wahrscheinlichste.

Kirchenconcert, *Concerto da chiesa.* *a*) Musikaufführung in der Kirche, worin nur Tonstücke kirchlichen Inhaltes und Stiles vorgetragen werden; *b*) als Tonform, s. Concert II *a*.

Kirchenmusik, *Musica divina*, *ecclesiastica.* 1) Wesen und Stil, s. Musik I. — 2) Ambrosianischer und Gregorianischer Gesang; Accentus; Concentus, s. die gleichn. Art. — 3) Lithurgische Stücke, s. Missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei); Missa brevis; Requiem; Passion; Te Deum; Anthem; Cantate; Motette; Hymnus; Psalm; Choral; Antiphona; Sequenz; Introitus; Graduale; Offertorium; Litanei; Präfation; Responsorium; Tractus; Alleluja; Doxologie; Lamentation; Collecte; Intonation; Completorium; Canticum.

Kirchentöne, s. Tonart II.

Klammer, s. Accolade.

Klang. Das allgemeine Begriffswort für Alles, was in gewisser Weise auf unser Hörorgan wirkt und in ihm entsprechende Empfindungen hervorruft, ist Schall. Theilgattungen desselben sind Knall, Geräusch und Klang; der Ton ist nichts als Modification des Klanges hinsichts dessen, was wir Höhe und Tiefe nennen, durch eine grössere oder geringere Anzahl von Schwingungen des klingenden Körpers. Jede dieser Theilgattungen ist zwar durch speciell hinzukommende besondere Merkmale von der andern unterschieden; allen aber sind im wesentlichen dieselben Momente der Entstehung, Ausbreitung, Fortpflanzung und Brechung gemein: daher ich in diesem Art. das meiste von dem, was in vorliegendem Werke über diesen Gegenstand überhaupt gegeben werden kann, zusammengefasst habe. Die Wissenschaft, welche mit Untersuchung des Schalles und seiner Theilgattungen sich beschäftigt, heisst Akustik; näher bestimmt ist ihr Gebiet im gleichn. Art.

I. Der Schall und die Gattungen desselben. *A.* Entstehung des Schalles. Alles was unser Gehör empfindet, ist Wirkung einer gewissen schwingenden Bewegung der Luft; diese Bewegung trifft unsere Gehörnerven und theilt ihnen die Art ihrer Schwingungen mit. Erste Ursache aller Schallerscheinungen, welche wir, je nach näher zu erörternden Umständen, als Knall, Geräusch oder Klang (Ton) vernehmen, sind Bewegungen von Körpern, und zwar schwingende Bewegungen, denn nur solche allein sind von allen überhaupt vorkommenden Bewegungsarten vermögend, auf unser Hörorgan unmittelbar einzuwirken. Andere Bewegungsarten (als fortschreitende, drehende) können nur mittelbar Schalle erzeugen, sofern sie etwa Körper, die mit ihnen in Berührung stehen, zu schwingenden Bewegungen veranlassen. — Der schwingende Körper, von welchem der Schall ausgeht, ist aber nicht unmittelbar selbst schallend, sondern die durch seine Schwingungen bewegte, abwechselnd verdünnte und verdichtete Luft; die Schwingungen der Körper selbst sind nur schallerregend. Wir empfinden den Schall, d. h. wir hören, indem die Wellen der, durch den schwingenden Körper in wellenförmige Oscillationen gesetzten Luft an unser inneres Hörorgan (zwar nur sehr leise, aber in schneller Aufeinanderfolge) anschlagen. Dass der äussere Theil des Ohres (die Ohrmuschel) nur bestimmt ist, die ankommenden Schallwellen in grösserer Masse aufzufangen und den inneren Theilen concentrirt zuzuführen, die eigentliche Function des Hörens hingegen Sache der letzteren ist, findet man im Art. Hörorgan näher auseinandergesetzt. — 1) Elasticität und Cohärenz der Klangkörper. Die durch schwingende Bewegung schallerzeugenden Körper können an Materie, Art und Gestalt sehr verschieden sein; zweien Bedingungen aber sind alle unterworfen, sie müssen elastisch und cohärent sein. Die *a*) Elasticität ist eine Eigenschaft, vermittelst deren ein Körper bestrebt ist, in seine ursprüngliche Ruhelage zurückzukehren, wenn irgend eine von aussen wirkende Gewalt — ein Stoss, Schlag, Riss mit dem Finger, oder eine Reibung — ihn daraus verdrängt hat. Sowie der äussere Einfluss zu wirken aufgehört hat, suchen die Theile des Körpers ihr natürliches mechanisches Gleichgewicht, in welchem sie während der Ruhelage zu einander sich befinden, wieder herzustellen, indem sie dem auf den Körper ausgeübten Einflusse entgegenwirken. Diese nunmehr sich einstellende reactionäre Bewegung ist jedoch zu schnell und heftig, um den Körper nur bis in seine Ruhelage zurückkehren zu lassen: deshalb schnellt sie ihn, in derselben Richtung und zwar mit allmälig abnehmender Geschwindigkeit, über dieselbe hinaus, bis zu einem Punkte, auf welchem

die Bewegung aufhört und die ebenfalls unnatürlich gespannte Lage, welche der Körper nunmehr einnimmt, ihn nöthigt auf dieselbe Art rückwärts zu schwingen. Der Raum diesseits und jenseits der Ruhelage, welchen der Körper während seiner Schwingung durchmessen hat, heisst die Schwingungsweite (Schwingungsamplitüde). Auf den beiderseits äussersten Grenzpunkten der Schwingungsweite ist die Bewegung des Körpers am langsamsten, wovon wir uns schon durch das Auge überzeugen können, wenn wir eine schwingende Saite betrachten: der Raum, welchen die Saite von einem Schwingungsbogen bis zum andern durchmisst, erscheint matt gefärbt, der Schwingungsbogen oder die Schwingungsgrenze auf beiden Seiten aber etwas dunkler, weil die Saite einen Moment verweilt, bevor sie ihre Rückschwingung antritt. Ueber ihre Ruhelage eilt sie am schnellsten hinweg. Diese Hin- und Herbewegung des Körpers würde nicht aufhören, wenn nicht die Reibung seiner einzelnen Theile (Molecülen), sowie auch äussere Hindernisse (der Gegendruck der Luft) derselben ein Ziel setzten. So wird sie allmälig schwächer und der Körper macht immer kleinere Schwingungen, bis er endlich in seinen ursprünglichen Ruhezustand zurückgekehrt ist und seine Theile ihr natürliches Gleichgewicht zu einander wieder erlangt haben. Während der klingende Körper als Ganzes seine Schwingungen (Totalschwingungen) zurücklegt, können seine inneren Theilchen nothwendigerweise nicht in Ruhe bleiben; die Cohärenz des Körpers wird beständig verändert, indem seine Molecülen an der concaven Seite des Schwingungsbogens zusammengepresst, an der convexen gedehnt werden. Ob nun der schwingende Körper als Ganzes, also durch seine Totalschwingungen, oder durch die Bewegungen seiner Molecülen, also durch seine Molecülarschwingungen, den Schall erzeugt, scheint noch nicht ganz entschieden zu sein. Die meisten Akustiker sind für die zweite Annahme, dass also der Schall ein Product der Molecülarschwingungen sei[1]; und will man diesem auch nicht unbedingt beipflichten, sondern den Totalschwingungen hauptsächlich die Schallbildung beimessen, so bleibt doch keinem Zweifel unterworfen, dass die Molecülarbewegungen von bedeutendem Einflusse wenigstens auf die Klangfarbe des Schalles sind. — Mangelt einem Körper die Elasticität, so vermag er nicht die Luft in Schwingungen, die hinlänglich kräftig und andauernd sind zur Erzeugung eines andauernden Schalles, zu versetzen. Schlägt man z. B. ein Stück Blei, welches fast garkeine Elasticität besitzt, mit einem Hammer, so entsteht eine Einbiegung und, durch die Erschütterung des niederfallenden Hammers, eine gewisse Bewegung der Luft, welche man einen Knall oder besser Hall nennen kann; aber sie ist nur äusserst kurz und vorübergehend, weil die Theile des unelastischen Bleistückes, nach dem sie zusammenpressenden Schlage, kein Bestreben äussern, in ihren vorigen Zustand zurückzukehren und sich wieder auszudehnen, keine Bewegung machen, welche im Stande wäre, die erregte Bewegung der Luft einigermassen fortdauernd zu erhalten und ihr eine bestimmte Art von Schwingungen mitzutheilen. Der entstehende kurze Hall ist nichts als eine schnell auf einander folgende Zusammenpressung und Ausdehnung der Luft, und kommt ebensogut auf Rechnung des anregenden Körpers, als desjenigen, in dem die Bewegung angeregt worden ist. — Neben der Elasticität ist zur Schallerzeugung erforderlich *b*) die Cohärenz des Körpers; seine Theile müssen fest zusammenhängen, eine dichte und cohärente Masse bilden. Schlägt man z. B. mit einem Stabe auf einen Haufen loser Wolle, so spürt unser Ohr hiervon keine erhebliche Wirkung, höchstens einen momentanen dumpfen Hall, der sogleich wieder erstirbt. Denn die Wolle ist zwar elastisch, aber ihre Theile sind zu wenig fest verbunden: deshalb wirkt ihre Elasticität zu langsam, die Bewegung, welche die Theile machen um zu ihrem Ruhezustande zurückzukehren, ist zu träge, um der Luft Schwingungen von solcher Schnelligkeit mittheilen zu können, als zur Hervorbringung eines auch nur mässig wirksamen Schalles erforderlich sind. Anders verhält es sich, wenn man Körper, welche diesen beiden Forderungen entsprechen — also elastisch und cohärent zugleich sind —, durch Stossen oder Schlagen in Oscillation versetzt, z. B. wenn man mit einem Hammer an einen Eisenstab schlägt. Hier überzeugen sich Gefühl und Auge (ersteres, wenn man den Stab unmittelbar nach dem Schlage mit der Hand berührt), dass dabei dasselbe erfolgt, was wir bei einer klingenden Saite wahrnehmen, nämlich dass der klingende Körper eine gewisse Zeit hindurch und solange der Klang anhält, erzittert. Bei einem etwas langen

1) Bindseil, Akustik S. 4, Anm.

Stabe oder einer langen Saite können wir die Bewegungen geraume Zeit hindurch mit dem Auge verfolgen. — Elastisch sein können cohärente Körper aber auf dreierlei Arten: α) durch Spannung, wie Saiten und gespannte Membrane (Häute, als Trommel- und Paukenfelle); β) durch Compression, wie die Luft in Blasinstrumenten und Orgelpfeifen; γ) durch ihnen an sich innewohnende Steifigkeit, wie Stäbe von Holz, Glas, Metall, ferner Platten, Gefässe, Glocken etc. —— 2) Die Schwingungsarten, welche an solchen elastischen cohärenten Körpern vorkommen, sind, je nach Natur und Beschaffenheit der letzteren, sowie auch nach Art der Anregung, folgende: a) Transversalschwingungen (Querschwingungen); der Körper macht Ausbiegungen abwechselnd nach der einen und nach der andern Seite seiner Ruhelage hin. Auf solche Art schwingen gespannte Saiten, wenn sie mit dem Bogen der Quere nach angestrichen, mit dem Finger oder einem Plectrum gerissen, oder mittels eines Hammers angeschlagen werden; ferner Paukenfelle, Stäbe, Platten, Glocken etc. Der Schall entsteht, indem die Luft durch die Hin- und Herbewegung des schwingenden Körpers zu beiden Seiten desselben abwechselnd verdichtet und verdünnt wird. Schwingt die Saite nach rechts, so erleidet die Luft auf der convexen Seite des durch die Saite beschriebenen Schwingungsbogens Verdichtung, auf der concaven Verdünnung; sowie die Saite anfängt von rechts nach links sich zu bewegen, tritt auf der rechten Seite, wo vorhin Verdichtung stattfand, Verdünnung ein, während die Luft nach der linken Seite hin comprimirt wird. — b) Longitudinalschwingungen (Längenschwingungen); der Körper ist Ausdehnungen und Zusammenziehungen seiner Längenrichtung nach unterworfen. So schwingt die in festen Röhren (Blasinstrumenten, Orgelpfeifen) befindliche Luftsäule, abwechselnd sich verdichtend und verdünnend, wenn der Druck hineingeblasener Luft auf sie wirkt. Auch können an Saiten und Stäben, durch Reiben der Länge nach, Longitudinalschwingungen hervorgerufen werden; die einzelnen Theile drängen sich, ähnlich den Luftschichten einer schwingenden Luftsäule, nach den Enden oder Schwingungsknoten (s. weiter unten) hin, abwechselnd zusammen und treten wieder auseinander. Doch ist letztere Schwingungsart an Saiten zur Production musikalisch brauchbarer Töne untauglich; denn die Saite giebt einen zur erheblichen Länge, welche erfordert wird, verhältnissmässig hohen Ton, dessen Klang überdies pfeifend und wenig angenehm ist[2]. Man kann das Experiment schon an den längsten Claviersaiten machen. — c) Rotatorische, rotirende (drehende) Schwingungen entdeckte Chladni[3]) an Stäben. Durch Reiben in drehender Richtung lassen sich Schwingungen hervorrufen, bei welchen der Stab oder die aliquoten Theile, in die er sich zerlegt, abwechselnd nach rechts und links in einer schraubenförmigen Art sich bewegen, als ob sie um ihre Axe sich drehen wollten. Jedoch macht auch von dieser Schwingungsart die Musik keinen Gebrauch. — Die Hin- und Rückbewegung eines schwingenden Körpers, also eine Verdichtung und die darauf folgende Verdünnung der Luftwelle, wird in gegenwärtigem Werke stets für eine Schwingung gerechnet. Manche, namentlich ältere Physiker, rechnen nach halben Schwingungen, nehmen also jeden Hingang und jeden Hergang des schwingenden Körpers für je eine Schwingung an. Natürlich hat man, um beide Messungsarten auf eine zurückzuführen, die Resultate der letzteren nur zu halbiren, oder die der ersteren zu verdoppeln. Die Zeit, welche der Körper zur Ausführung einer Schwingung (also einer Hin- und Rückbewegung) gebraucht, heisst die Schwingungszeit. Dass die Weite diesseits und jenseits der Ruhelage, welche der Körper beim Hin- und Herschwingen durchmisst, die Schwingungsweite (auch Schwingungsgrösse, Oscillationsamplitüde) genannt wird, ist vorhin schon bemerkt. —— 3) Bedingungen der Vernehmbarkeit des Schalles. Sollen Schwingungen als Schall vernehmbar sein, so ist — zweckentsprechende Organisation des Gehöres vorausgesetzt — erforderlich, dass sie a) in gewissen Grenzen der Schnelligkeit sich bewegen. Jeder Schall ist eine Kette einzelner Stösse, Schallwellen oder Klangpulse. Der Knall, als einzelne Schallwelle, der Durchgang der Luft durch eine einzige Oeffnung in der Löcherscheibe der Sirene, hat als das einfachste Element aller fortdauernden Schalle zu gelten; doch wird man für Knall besser den Ausdruck Hall oder Laut gebrauchen, denn der Knall besteht doch wahrscheinlich auch nicht mehr aus nur einer einzigen Luftwelle, sondern ist bereits eine aus mehreren Luftwellen zusam-

2) Chladni, Akustik 110; Bindseil, Akustik 112 f.
3) a. a. O. 110.

mengesetzte, aber sehr schnell abnehmende und zur Ruhe kommende Bewegung. Schwingt nun der Körper zu langsam, folgen daher die einzelnen durch ihn erweckten Halle in zu langen Zwischenräumen auf einander, so vermag das Gehör den Eindruck eines jeden einzelnen Schallpulses nicht bis zum Eintritte des nächstfolgenden festzuhalten: es vernimmt wohl die einzelnen Schläge oder Stösse, aber keinen zusammenhängenden Schall. Weniger als 16 Schallpulse in einer Zeitsecunde vermag nur ein sehr geübtes Ohr als zusammenhängenden Schall zu vernehmen; ist die Anzahl derselben aber noch geringer als 8 oder 10, so nimmt wohl das Auge die Oscillationen des Körpers wahr, das Ohr empfängt auch die einzelnen Schallpulse, aber getrennt und ohne dass es im Stande wäre, den Eindruck des vorangehenden Pulses bis zum Eintritt des folgenden festzuhalten, die ganze Reihe der Pulse zu einem ununterbrochenen Klange zu verbinden. Man kann davon leicht sich überzeugen, wenn man an die Wirtelaxe der Sirene einen flachen Stab befestigt, welcher eine in ein Brett geschnittene Spalte, beim Hindurchgehen durch dieselbe, genau ausfüllt. Jeder Durchgang des Stabes durch die Spalte erzeugt einen Hall der erschütterten Luft, deren jeden das Ohr einzeln erfasst, wenn in einer Secunde nicht mehr als etwa 8, 10—12 Durchgänge stattfinden. Lässt man den Stab nach und nach schneller umlaufen, so dass also allmälig mehr Durchgänge, mithin auch mehr Schallpulse in der nämlichen Zeit erfolgen, und das Gehör jeden vorangehenden so lange festzuhalten vermag bis der nächste eintritt: so entsteht allmälig ein zusammenhängender Klang, der anfangs, bei noch mässiger Umdrehung, allerdings rauh und rasselnd ist, weil die einzelnen Schläge noch durchklingen, bis endlich, bei gesteigerter Umdrehungsgeschwindigkeit, die einzelnen Klangpulse so dicht zusammenrücken, dass sie sich ausgleichen und das Gehör sie nicht mehr von einander zu unterscheiden vermag, sondern einen ebenmässig fortklingenden Schall vernimmt. Ueber die Bestimmung der Anzahl der einem Tone in einer Zeiteinheit zukommenden Klangpulse mit Hülfe der S i r e n e s. den gleichn. Art. — Aber auch die Schnelligkeit in Aufeinanderfolge der Schallpulse (die Menge derselben in einer Zeiteinheit) hat, in Bezug auf die Auffassung durch das Hörorgan, ihre Grenze. Uebersteigt die Geschwindigkeit einen gewissen Höhegrad, erfolgen mehr als eine gewisse Anzahl Schallwellen in einer bestimmten Zeit, so fängt der Schall an zu verschwinden, wenigstens für unser Ohr; er ist auch über jenen Höhegrad hinaus unzweifelhaft noch vorhanden, unser Gehör aber ist nicht hinlänglich fein organisirt, um ihn zu vernehmen. Fest bestimmen lassen sich die Grenzen des Hörbaren allerdings nicht, denn sie hängen nicht vom Schall allein, sondern ebensowohl von der individuellen Fähigkeit des Hörenden mit ab. Ein sehr fein organisirtes und entwickeltes Ohr hat da noch Schallempfindungen, wo sie für ein zwar gesundes aber weniger ausgebildetes, bereits längst verschwunden sind. Der gesammte in der Musik gebräuchliche Tonambitus umfasst acht Octaven. Der tiefste musikalische Ton, das durch eine Pfeife von 32 Fuss Länge erzeugte C_2, macht 16,5 Schwingungen in einer Zeitsecunde. Von da an steigen Schwingungszahl und Klanghöhe durch die ganze Scala musikalisch brauchbarer (und auch zwischen diesen liegender aber nicht gebräuchlicher) Töne, bis sie mit 4224 Schwingungen c_5, den höchsten Ton unseres Tonumfanges, erreicht haben. Darüber hinaus werden allerdings noch Klänge vernommen, doch werden sie unbestimmt und die Musik hat deshalb keine Verwendung mehr dafür. Die Grenzen des Hörbaren liegen, wie vorhin bereits angedeutet, ebensowohl im Subject als im Object, und sind für besonders feine und durch viele Uebung überdies noch besonders entwickelte Hörorgane in der That auch viel weiter gesteckt als für gewöhnliche. Wie denn für S a v a r t der Schall erst mit 24000 Schwingungen in der Secunde zu verschwinden begann; D e s p r e z aber durch kleine Stimmgabeln, die mit dem Violinbogen gestrichen wurden, bis zu 33792 und sogar 38016, also bis zum c_8 und d_8, musikalisch bestimmbare Töne erhalten haben soll[4]) — doch wohl nur unter starker Betheiligung der Einbildungskraft. Im allgemeinen kann man annehmen, dass die Schallgrenze für das gewöhnliche gute Gehör mit 20000 Schwingungen erreicht ist, und darüber hinaus alle Schallempfindungen aufhören. — Sollen Schwingungen als Schall vernommen werden, so ist ferner erforderlich, dass *b*) die Bewegung des oscillirenden Körpers s t a r k genug sei, um die Luft in hinlänglich kräftige

4) Es kommen auch Fälle vor, in denen das Gehör der Fähigkeit, den einen oder anderen Theil des gewöhnlichen musikalischen Tonumfanges (die Höhe oder Tiefe, oder Töne aus der Mittellage) zu vernehmen, beraubt wird.

Bewegung zu versetzen. Die Stärke des Klanges hängt ab von der Intensität der Klangpulse; also von der Grösse und Elasticität des schwingenden Körpers, folglich von der Quantität der in der Welle erzitternden Luftmasse; ebenso von der Intensität und Energie, mit welcher der Klangkörper und durch ihn die Luft in Schwingungen gesetzt wird. Je mehr der schwingende Körper wiederum seinem natürlichen Ruhezustande sich nähert, desto kleiner wird die Schwingungsweite und desto schwächer der Klang; doch ohne dass hiermit etwa ein Sinken der Tonhöhe (Verminderung der Schwingungszahl) verbunden wäre. Die Bewegung in den kleineren Schwingungen beim Abklingen des Tones ist langsamer als in den grösseren gleich nach der Anregung, und diese grösseren und jene kleineren Schwingungsweiten durchmisst der Körper in völlig gleicher Zeit, die Anzahl seiner Oscillationen bleibt sich gleich, sonst müsste nothwendigerweise die Tonhöhe sich ändern, aus dem Schwächerwerden des Tones auch zugleich ein Tieferwerden desselben erfolgen, was nicht der Fall ist[5]. Dass — *c*) die Beschaffenheit desjenigen Körpers, in oder an welchem der schallende Körper in Bewegung gesetzt wird, und ebenso die Leitungsfähigkeit der den Schall zum Ohre führenden Medien, nicht nur auf die Stärke, sondern sogar auf die Hörbarkeit des Schalles von sehr wesentlichem Einflusse ist, wird weiter unten noch eingehender erörtert werden. Hier nur ein Beispiel. Bringt man einen schlagenden Uhrwecker unter eine Glasglocke, so wird der Klang immer schwächer, je mehr Luft man mittels der Luftpumpe aus der Glocke herauszieht: er würde ganz verschwinden, wenn es möglich wäre alle Luft aus der Glocke zu entfernen, ohne das Glas zu sprengen, ferner alle Verbindungsmittel des Weckers mit der äusseren Umgebung zu beseitigen; denn auch der Faden, woran man ihn aufhängt, oder der Untersatz, worauf er steht, bleiben immer schallleitend. Lässt man nun die Luft allmälig wieder in die Glocke einströmen, so nimmt der Schall an Stärke ebenso zu, wie er vorhin in Folge des entgegengesetzten Verfahrens abgenommen hat. Dieser Versuch beweist auch, welch ein wesentliches Erforderniss zur Erzeugung des Schalles die Luft überhaupt ist. — 4) Theilgattungen des Schalles. Als Kategorien des Allgemeinbegriffes Schall wurden zu Anfang dieser Abhandlung, neben dem bereits erörterten Knall, noch Geräusch, Klang und Ton genannt. Folgendes sind ihre Unterscheidungsmerkmale: *a*) Das Geräusch ist ein Schall, an welchem eine bestimmte Tonhöhe entweder garnicht oder doch nur annähernd wahrnehmbar ist; es entsteht, wenn die durch einen schwingenden Körper erregten Schallwellen, hinsichts ihrer Form und Aufeinanderfolge, der Regelmässigkeit ermangeln. — *b*) Der Klang ist ein Schall, dessen Schwingungen gleichartige Wellenform haben und in regelmässigen Zeiträumen zurückgelegt werden. — *c*) Der Ton ist die relative Höhe oder Tiefe des Klanges, bedingt durch die grössere oder geringere Anzahl gleichartiger und regelmässig erfolgender Klangwellen innerhalb einer Zeiteinheit. — Der Begriff Klang umfasst durchaus nur die Qualität, nicht die Quantität der Schallwellen. Sonach dürfen wir auch nur von Klang und Klangfarbe der menschlichen Stimme und Instrumente sprechen, im Falle wir ihren Character und nicht ihre Höhe und Tiefe bezeichnen wollen; der gewöhnliche Sprachgebrauch, nach welchem man diesem oder jenem Instrumente einen guten oder schlechten Ton zuerkennt, ist falsch. Als qualitative Beschaffenheit des Schalles ist der Klang sehr mannigfaltigen Modificationen unterworfen. Die Ursachen der letzteren liegen in der Beschaffenheit des klingenden sowohl als des klangerregenden Körpers, und in der Art der Manipulation, durch welche die Erregung des Klanges geschieht. Indem von verschieden organisirten Körpern Schallwellen von verschiedener Form und Art erzeugt werden, und ausserdem die Schallwellen des klangerregenden Körpers mit denen des klingenden sich vermischen, sind in den allermeisten Fällen die Klangpulse etwas mehrfach oder vielfach Zusammengesetztes. Denn an einem Instrument schwingt nicht nur der eine oder andere Theil, sondern es werden alle Theile in isochrone Schwingungen versetzt. Beim Pianoforte schwingen nicht nur die Saiten, sondern auch der Resonanzboden, Steg etc., bei der Geige Saiten, Decke, Zarge, Boden. Bei Blechinstrumenten schwingt zwar hauptsächlich die in ihnen eingeschlossene Luftsäule, doch aber sind auch die Röhren selbst sowie die Schallbecher keineswegs ganz unbetheiligt bei der Schallbildung. Orgelpfeifen werden aus verschiedenem

5) Bei manchen Klangkörpern, z. B. der Stimmgabel (s. daselbst), geht der Ton im Abklingen sogar in die Höhe; doch nur äusserst unmerklich.

Material, Zinn, Metall (Orgelmetall, eine Legirung von Zinn und Blei), hartem und weichem Holz verfertigt, und wennauch hier ebenfalls die Luftsäule hauptsächlich der klingende Theil ist, so stellen sich doch wesentliche Klangmodificationen ein, je nach der glatteren oder rauheren Beschaffenheit der inneren Röhrenoberfläche, an welcher die Luft beim Hindurchstreichen mehr oder weniger sich reibt. (Holzpfeifen, denen man eine den aus Zinn gearbeiteten Stimmen ähnliche schärfere Klangfarbe geben will, giesst man inwendig mit Leim aus.) Gestalt und Materie des klingenden Körpers (namentlich letztere, z. B. Saiten von Därmen, Messing, Stahl; Stäbe von Holz, Glas, Eisen), kleine Ungleichheiten seiner Consistenz, dementsprechend verschiedenartige Reibungen der Molecüle, verbunden mit jener Vermischung (der verschiedenartigen Schallwellen seiner einzelnen Theile, wenn er aus mehreren besteht: alle diese Umstände gelten als Ursachen der Verschiedenartigkeit der Klangfarbe. Und dass ferner die Art und Anzahl der schwingenden Unterabtheilungen, in welche der klingende Körper sich zerlegt, also die verschiedenartigen Beimischungen von Obertönen[6]) zum Grundtone (s. B 2), von wesentlichem Einflusse auf die Klangfarbe sind, kann kaum einem Zweifel unterworfen sein. Jedenfalls darf man annehmen, dass ein Klang um so klarer, aber auch um so character- und farbloser sein wird, wenn in seinen Grundton entweder garkeine, oder doch nur die in den einfachsten Theilungsverhältnissen zu ihm stehenden Obertöne sich mischen. Das pfeifenartig helle, dabei aber ganz ausdruckslose Flageolet der Saiten z. B. hat garkeine Obertöne, während solche in den sonoren, markigen und charactervollen Klängen der leeren oder auf gewöhnliche Weise (mit festem Fingeraufsatze) gegriffenen Saiten der Bogeninstrumente in erheblicher Anzahl enthalten sind. Durch Beimischung zahlreicherer Obertöne büsst der Klang von seiner Klarheit und Einfachheit ein, da er alsdann etwas sehr mannigfaltig Zusammengesetztes, eine ganze Gruppe von consonanten und dissonanten Klängen ist, die zwar, durch den vorherrschenden Grundton gedeckt, nicht vernommen werden, aber doch den Klang färben, ihn sonor, markig, unter Umständen rauh und, wenn die Consistenz des Körpers so ungleich ist, dass keine normalen Theilschwingungen sich bilden können, auch unrein machen. Dass aber nicht der klingende Körper allein die Klangfarbe bedingt, sondern auch der klangerregende wesentlichen Einfluss auf sie übt, kann man sehr leicht erfahren, wenn man etwa eine Holzplatte mit der flachen Hand, mit einer Gerte oder mit einem Hammer schlägt. Und von der verschiedenen Einwirkung der Art der Klangerregung überzeugt die entweder mit dem Violinbogen gestrichene, mit dem Finger geschnellte, oder mit einem Stäbchen oder weichen Clavierhammer angeschlagene Saite. Diese durch solche mannigfaltige Ursachen modificirte Qualität des Schalles ist also der Klang: Ton hingegen ist nichts als Zeitmaass der Schwingungen, grössere oder geringere Quantität derselben in einer Zeiteinheit, wodurch in unserem Ohre diejenigen Modificationen der Schallempfindung entstehen, die wir als Höhe und Tiefe zu unterscheiden pflegen. Die allgemeinen Bedingungen der Bildung von Ton und Klang sind dieselben, nämlich gleichartige und in gleichem Zeitmaasse erfolgende, durch Gehör oder andere Mittel bestimmbare Schwingungen der Luft. Nur ist der Ton ein höherer oder tieferer Klang, wobei wiederum die Färbung desselben ganz gleichgültig; das a_1 macht auf der Flöte, Violine, dem Violoncello oder irgend einem anderen Instrument überall (nach Scheibler) 440 Schwingungen in der Secunde, ist mithin auf allen diesen Instrumenten derselbe Ton, wennauch an Klangfarbe sehr verschieden. Uebrigens sind die Begriffe hoch und tief, auf den einzelnen Ton angewendet, ganz relativ und bekommen erst mehre Bestimmtheit durch die Vergleichung zweier oder mehrerer Klänge hinsichts ihrer Schwingungszahlen. Ein Ton kann an sich sehr hoch sein, ist demungeachtet aber doch, mit einem anderen von noch höherer Schwingungszahl verglichen, ein tieferer. Die grössere Anzahl in einer Zeiteinheit erfolgender Schallwellen bedingt einen höheren, die kleinere einen tieferen Ton. Lassen wir zwei gleich schwere, gleich stark gespannte und gleich lange Saiten zugleich erklingen, so erscheint an beiden genau derselbe Ton (Einklang); verkürzen wir jedoch die eine, so zeigt sich, dass sie schnellere, folglich in gleicher Zeiteinheit mehr Schwingungen macht und höheren Ton

6) Ueber die Einwirkung der Obertöne auf die Klangfarbe hat in neuester Zeit der berühmte Physiker und Physiolog Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen, 1863, eingehende Untersuchungen angestellt, die zu überraschenden und interessanten Resultaten geführt haben. Mit seiner Theorie der Con- und Dissonanzenbildung, Harmonie etc. wird aber kein Musiker einverstanden sein.

giebt als die längere. Dass die Tonhöhe durch die in einer Zeiteinheit zurückgelegte Anzahl Vibrationen bedingt ist, wurde zuerst von Mersenne († 1648) mit völliger Sicherheit nachgewiesen. — Von den Schwingungsarten der verschiedenen Klangkörper genügt es hier, diejenigen zu betrachten, welche an musikalischen Instrumenten am häufigsten vorkommen, nämlich Transversalschwingungen gespannter Saiten, einiger Stäbe und Membrane; ferner die Longitudinalschwingungen der Luftsäulen in festen Röhren, als Blasinstrumenten und Orgelpfeifen.

B. Transversalschwingungen der Saiten. 1) Die Tonhöhe der Saite ist abhängig von drei Bedingungen, nämlich *a*) von der Länge; *b*) von der Spannung, mittels welcher sie entweder durch angehängte Gewichte oder, wie gewöhnlich, durch Schraubenkraft über zwei, ihre klingenden Theile begrenzende Stege gehalten wird; endlich *c*) von ihrer Schwere. Sind zwei Saiten gleich lang, gleich stark gespannt und gleich schwer, so ist ihre Tonhöhe dieselbe; Verschiedenheit der Materie ist, wenn jene drei Bedingungen erfüllt sind, ohne Einfluss auf die Tonhöhe und alsdann gleichgültig, ob die Saiten aus Därmen oder Metall (Messing oder Stahl) gefertigt sind. Der Wahrnehmung am leichtesten zugänglich ist die Aenderung der Tonhöhe, wenn *a*) die Länge der Saite verändert wird. Aus eigener Anschauung ist jedermann bekannt, wie der Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe durch festen Fingeraufsatz in verschiedener Entfernung vom Stege, Stücke von der Saite abgrenzt, und somit die Länge ihres klingenden Theiles verändert. Indem kürzere Saiten in gleicher Zeit mehr Schwingungen machen als längere, hat man durch nähere Untersuchung gefunden, dass eine Saite, welche halb so lang ist als eine andere, in gleicher Zeit die doppelte Anzahl Schwingungen macht. Oscillirt also eine auf C_2 intonirte Saite in einer Secunde 16,5 mal, so legt sie, auf die Hälfte verkürzt, in derselben Zeit 33 Schwingungen zurück und es erscheint die höhere Octav C_1. Wird die Saite auf ein Drittel ihrer Länge reducirt, so macht sie die dreifache, auf ein Viertel verkürzt, die vierfache Anzahl Schwingungen etc. Die Schwingungszahlen wachsen also in demselben Verhältnisse, in welchem die Saitenlänge sich vermindert, oder, anders ausgedrückt, die Schwingungsmengen verhalten sich umgekehrt wie die Längen der Saiten. So lassen sich an einer gespannten Saite (Monochord) sehr leicht die Pulsverhältnisse herausfinden, welche der reinen diatonischen Tonleiter zukommen. Theilt man eine solche Saite mit Hülfe eines beweglichen Steges nach und nach dergestalt ab, dass sie die Secund, Terz, Quart etc. ihres ursprünglichen Grundtones angiebt, so hat man, um das Schwingungsverhältniss jedes einzelnen Intervalles zum Grundton zu erfahren, nichts anderes zu thun, als die aus den Saitenlängenverhältnissen resultirenden Brüche umzukehren, die Zähler in Nenner und die Nenner in Zähler zu verwandeln. Die Saitenlängen und Pulsverhältnisse der reinen diatonischen Tonleiter sind folgende:

Stufen	Prime.	Secund.	Terz.	Quart.	Quint.	Sext.	Septime.	Octav.
Töne	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*
Saitenlängen ...	1	$^8/_9$	$^4/_5$	$^3/_4$	$^2/_3$	$^3/_5$	$^8/_{15}$	$^1/_2$
Pulsverhältnisse	1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2.

Es versteht sich von selbst, dass diese Verhältnisse für jede Saite von irgend welchem beliebigen Grundtone gelten; und ferner, wie gleich hier vorausbemerkt werden kann, ganz in derselben Weise an schwingenden Luftsäulen sich ergeben. Reducirt man die Röhrenlänge auf die Hälfte, so erscheint die Octav, an zwei Drittheilen die Quint etc. — Ein von der Veränderung der Länge abweichendes Verhältniss zwischen Saite und Tonhöhe stellt sich heraus, wenn *b*) die Spannung geändert wird. Soll von zwei gleich langen und gleich schweren Saiten die eine nur durch Aenderung der Spannung zu Schwingungen von doppelter Schnelligkeit veranlasst werden, so reicht blosse Verdoppelung der Spannung hierzu nicht hin, sondern sie muss um das Vierfache wachsen; soll die Schwingungszahl sich verdreifachen, der Ton vom Grundtone zur Quint der Octav übergehen, so muss die Spannung auf das Neunfache gesteigert werden. Die Spannungen wachsen also im Verhältnisse des Quadrates der Schwingungszahlen. — Das umgekehrte Resultat hingegen ergiebt Vergleichung gleich langer und gleich gespannter Saiten hinsichts *c*) ihrer Schwere. Der Länge sowohl als der Spannung der Saiten sind an Instrumenten gewisse Grenzen gesetzt, welche aus technischen Rücksichten nicht

überschritten werden können. An Geigeninstrumenten dürfen die Saiten nicht gut ungleich lang sein, und wollte man z. B. auf der Violine die der *G*-Saite zukommende tiefe Tonlage mittels der *A*-Saite herauszubringen versuchen, so würde, wegen zu schlaffer Spannung der letzteren, völlige Marklosigkeit des Klanges nothwendige Folge sein. Oder wollte man einer Saite durch zu starke Spannung eine ihre natürliche Haltbarkeit übersteigende hohe Tonlage abzugewinnen trachten, so müsste sie reissen. Ueberdies würde wesentliche Abweichung der Spannung der verschiedenen Saiten eines Instrumentes diesem auch hinsichts der Dauerhaftigkeit sehr nachtheilig sein. Deshalb tritt die Schwere der Saiten ausgleichend ein, indem von zwei gleich langen und gleich stark gespannten Saiten die schwerere langsamer schwingt, mithin tieferen Ton giebt. Um aber die Biegsamkeit sehr tiefer Saiten nicht durch unverhältnissmässige Dicke zu beeinträchtigen, wählt man Umspinnung derselben mit Eisen-, Silber- oder Kupferdrath. Das Gewicht der Saite wird hierdurch sehr erheblich vermehrt, ohne dass ihrer Geschmeidigkeit verhältnissmässig viel Abbruch geschieht. Die Gewichte gleich langer und gleich stark gespannter Saiten müssen in gleichem Verhältnisse geringer werden, wie die Quadrate der Schwingungszahlen wachsen. Verhalten sich die Schwingungszahlen zweier Saiten wie 3 : 2, ihre Quadrate also wie 9 : 4, so stehen ihre Gewichte nahezu im Verhältniss von 4 : 9. —— 2) G r u n d t o n und T h e i l t ö n e. Ein Körper kann seine Schwingungen auf zwei verschiedene Arten ausführen; bleiben wir, um dieses zu erklären, bei gespannten Saiten, denn sie sind am geeignetsten, diese Schwingungsarten anschaulich zu machen. Entweder schwingt der klingende Körper (hier also die Saite) — *a*) der ganzen Länge nach, d. h. seine Theile gerathen in solche Art der Bewegung, dass alle zugleich eine und dieselbe Schwingung in gleicher Zeit und nach derselben Richtung vollenden und von neuem wiederum beginnen, wobei die ganze Saite nur eine Ausbiegung abwechselnd über und unter ihre Ruhelage macht, und ihre vom weitesten Punkte der Oscillationsamplitüde rechts und links gleichweit entfernten Theile immer zugleich steigen und sich senken:



Bei dieser einfachsten Schwingungsart giebt die Saite den tiefsten Ton, den sie überhaupt zu geben vermag, ihren G r u n d t o n. Oder — *b*) die Saite zerlegt sich in mehrere (zwei, drei, vier, fünf etc.) gleich grosse schwingende Theile, macht mehrere gleich breite Ausbiegungen:



Die so entstehenden einzelnen Theile oscilliren mit derselben Kraft, und zwar in einander entgegengesetzter Richtung; befindet sich der eine Theil diesseits der Ruhelage, so der ihm benachbarte jenseits, beschreibt die Saite beim Hinschwingen die durch eine schwarze Bogenlinie angedeutete Figur, so beim Herschwingen die durch eine punktirte bezeichnete. Jeder dieser zwei, drei, vier etc. wie eigene Saiten für sich schwingenden Theile ist von seinem benachbarten durch einen sogenannten S c h w i n g u n g s k n o t e n, einen ruhig bleibenden, nicht mitschwingenden Punkt, getrennt. Einander völlig gleich müssen die rechts und links von jedem Schwingungsknoten sich befindenden Theile sein, weil sonst das Gleichgewicht diesseits und jenseits desselben fehlen würde und der Schwingungsknoten garnicht entstehen könnte. Von dem Vorhandensein eines solchen kann man durch kleine Papierreiter, welche man auf die Saite setzt, sich überzeugen: auf den Schwingungsknoten bleiben sie ruhig sitzen, während sie von den Schwingungsbogen abgeworfen werden. Durch diese P a r t i a l- oder T h e i l s c h w i n g u n g e n entstehen nun Töne, die sämmtlich höher sind als der Grundton, den die Saite bei der einfachsten Schwingungsart giebt; sie werden P a r t i a l- oder B e i t ö n e, auch A l i q u o t t ö n e, m i t k l i n g e n d e, h a r m o n i s c h e O b e r t ö n e oder F l a g e o l e t t ö n e genannt. Den Ton *C* als Grundton angenommen, erscheinen sie als folgende Scala:

Theile	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Töne	C	c	g	c_1	e_1	g_1	b_1^-	c_2	d_2	e_2	f_2^+	g_2	a_2^-	b_2^-	h_2	c_3	etc.

Das heisst: schwingt die Saite der ganzen Ausdehnung nach, so erklingt ihr Grundton, hier also *C*; theilt sie sich in zwei schwingende Theile, so entsteht die Octav *c*, bei drei Theilen die Quint der Octav (Duodecime des Grundtones) *g*, bei vier die Doppeloctav c_1,

bei fünf die Terz der letzteren e_1 etc. Die Zeichen + und - bei den Buchstabennamen einzelner Töne zeigen an, dass die betreffenden Theiltöne etwas höher und niedriger sind, als wie sie in der Musik gebraucht werden können; also f_2 ist zu hoch, b_1 a_2 und b_2 sind zu tief, um als musikalische Intervalle dienen zu können, bedürfen daher der Correctur, wenn sie in musikalischen Gebrauch genommen werden sollen. In den Verhältnissen 4 5 6, *c e g*, ist der grosse; in den Verhältnissen 10 12 15, *e g h*, der kleine Dreiklang gegeben, und in 4 5 6 7 findet sich ein Vorbild des Dominantseptimenakkordes *c e g b*, nur dass diese natürliche Septime *b*, wie vorhin schon bemerkt, zu tief ist, um als wirkliche kleine Septime oder überhaupt als musikalischer Ton brauchbar zu sein[7]. Auf Hörnern und Trompeten, denen, wie auch allen anderen in beiderseits offenen Röhren schwingenden Luftsäulen, diese harmonische Oberreihe ebenfalls eigen ist[8] (die natürlichen oder offenen Töne des Hornes etc.), kann und muss diese zu kleine Septime, um als unser *b* zu gelten, etwas in die Höhe getrieben werden[9]. — Verfolgt man obige Zahlenreihe noch über das sechszehnte Verhältniss hinaus, so erscheinen die chromatischen Halbtöne. G. Weber hat sie bis zum Verhältniss 32 (c_4) fortgesetzt, und von 17 an die chromatischen Halbtöne (nach der gleichschwebenden Temperatur) bestimmt. — Es erscheinen aber diese mitklingenden Töne, indem der klingende Körper entweder — *α*) gleich von vorneherein, so wie er angeschlagen wird, in eine gewisse Anzahl Theile sich theilt; alsdann entsteht nur der dieser Eintheilung zukommende Ton, ohne Beimischung irgend eines anderen Mitklanges. So giebt z. B. eine Saite, deren Grundton *C* ist, bloss den Ton *c* allein, wenn sie gleich anfangs in zwei Theile sich zerlegt. — Oder die mitklingenden Töne erscheinen — *β*) in Verbindung mit dem Grundtone, und zwar mehrere zugleich, also mit dem Grundtone zugleich dessen Octav, Duodecime, Doppeloctav, deren grosse Terz etc., überhaupt die im Verhältnisse obiger Zahlenreihe zu ihm stehenden Töne. Denn es können mehrere Schwingungsarten, welche ein Körper anzunehmen vermag, auch gleichzeitig an ihm stattfinden, ohne dass eine die andere hindert. Bei gehöriger mit entsprechender Uebung verbundener Aufmerksamkeit kann man Theiltöne bis zum siebenten, achten Verhältniss und sogar noch darüber, mit Hülfe von Resonanzröhren aber noch höher hinauf ziemlich deutlich mit dem Grundtone der Saite zugleich vernehmen. Es kommen an einem und demselben Grundtone aber nur die der oben aufgestellten Zahlenreihe entsprechenden, keine ausserhalb derselben liegenden Partialtöne vor. Bei der einfachsten transversalen Schwingungsart der Saiten ist dieses Beisammensein mehrerer Schwingungsarten und Töne am bekanntesten, und namentlich diese mit dem Grundtone zugleich erklingenden Obertöne sind es, die man mit den vorhin erwähnten Namen harmonische Ober- oder Beitöne, Flageolettöne, *sons harmoniques, suoni armonici* etc. belegt (Chladni, Akustik 199; Bindseil, Akustik 26). Nicht alle Arten klingender Körper geben die mitklingenden Töne in der Zahlenreihe transversalschwingender Saiten, wie denn an gedeckten Pfeifen nur die Theiltöne ungerader Zahlen erscheinen. — Durch Dämpfung der Schwingungsknoten kann man jede Beimischung verschiedener anderer Schwingungsarten, also auch anderer Theiltöne, verhindern. An Saiteninstrumenten bedient man sich beim gewöhnlichen Vortrage stets der einfachen Schwingungsart, wobei also die Saite (oder der von ihr als klingend abgegrenzte Theil) der ganzen Ausdehnung nach vibrirt; doch macht man auch, namentlich im Solospiele auf der Geige und dem Violoncello, von den Flageolettönen Gebrauch. Behufs Erzeugung der letzteren wird die Saite auf einem Schwingungsknoten so leise mit dem Finger berührt, dass trotz dieser Berührung die Oscillation unter dem Finger hindurch über die ganze Saitenlänge sich erstrecken kann. Alsdann theilt sich die Saite in eine von dem Berührungspunkte abhängige Anzahl gleicher Theile (von denen je zwei, in bereits bekannter Weise, durch einen Schwingungsknoten getrennt sind und nach entgegengesetzten Richtungen schwingen), während alle anderen an der Saite sonst möglichen Theilschwingungsarten und alle übrigen Obertöne unterdrückt werden. Jeder dieser Saitentheile oscillirt gleich einer eigenen Saite für sich, und die Grösse eines solchen Theiles bestimmt den Ton, welchen die ganze Saite unter diesen Umständen giebt. Da aber eine Saite nur solche Flageolettöne giebt, die im Verhältnisse der harmonischen Oberreihe zu

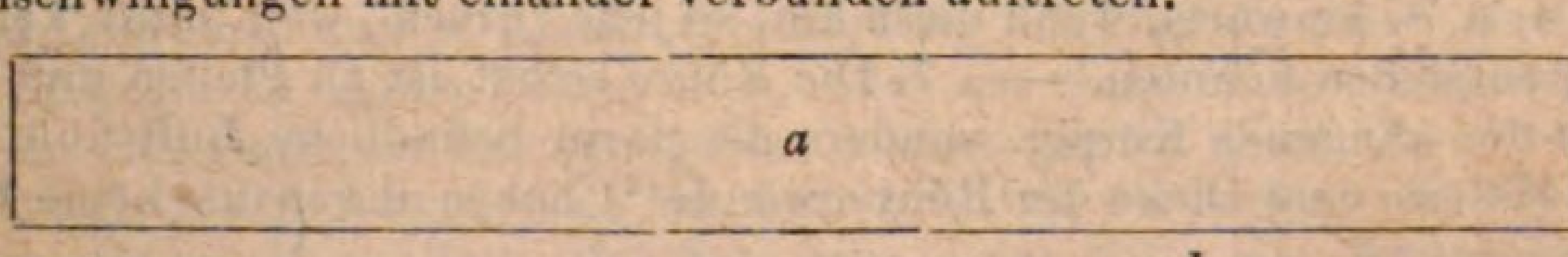
7) S. den Buchstaben I; ferner Septime.
8) In gedeckten gestaltet sie sich etwas abweichend.
9) Noch mehr, wenn sie etwa als $a^{\sharp}$ gebraucht werden soll.

ihr stehen und keine anderen, so erhält man demnach als Flageolet z. B. an der *D*-Saite nur die dem Tone *D*, an der *A*-Saite nur die dem Tone *A* angehörende Reihe mitklingender Töne. Anderen Grundtönen und deren Zahlenreihen angehörende Flageolettöne können an einer Saite nur erzeugt werden, indem man durch einen fest aufgesetzten Finger einen gewissen Theil von ihr abgrenzt, somit den Grundton der Saite verändert, alsdann an dem übrig bleibenden klingenden Theil den Schwingungsknoten des gewünschten Tones aufsucht und mit leise aufgesetztem Finger in vorhin beschriebener Weise dämpft. Das von dem natürlichen Grundtone der Saite aus bestimmte Flageolet, dessen practische Anwendung übrigens sehr beschränkt ist, nennt man natürliches; das von einem mittels festen Fingeraufsatzes bestimmten veränderten Grundtone aus genommene, künstliches Flageolet[10]. Von den in gewöhnlicher Weise mit festem Fingeraufsatze gespielten Tönen unterscheiden sich die Töne des Flageolet sehr wesentlich durch einen beiweitem sanfteren, flötenartig pfeifenden, vollen und runden Klang, wahrscheinlich weil sie ganz oder doch beinahe frei von harmonischen Obertönen sind, ausserdem aber ein und derselbe Ton von den verschiedenen Saitentheilen zugleich erzeugt wird, mithin so vielfach verdoppelt erscheint, als die Saite in schwingende Theile sich zerlegt (bei angenommen 6 Theilen also sechsfach); während die durch festen Fingeraufsatz bestimmten Töne nur einmal, an dem abgegrenzten Saitentheile, entstehen.

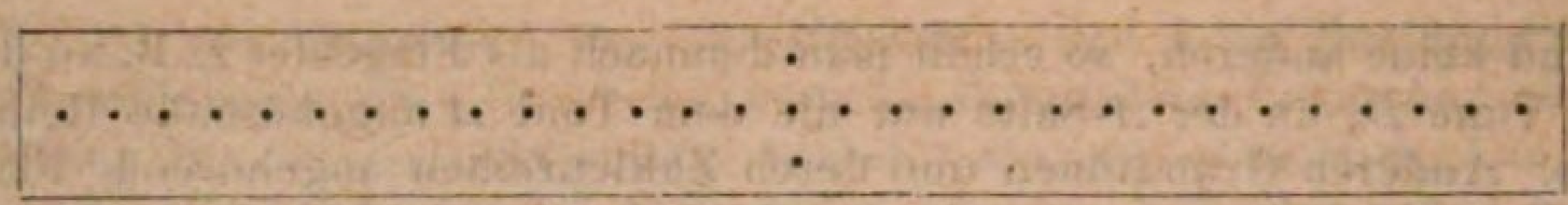
C. Transversalschwingende Stäbe sind in der Musik wenig gebräuchlich. Sie kommen vor in der Militairmusik als Triangel, ein im Dreieck gebogener stählerner Stab; ausserdem als Stahlspiel, Holzharmonika oder Strohfiedel, bei der Eisenvioline (Nagelharmonika), dem Euphon und noch einigen anderen Instrumenten, von denen allen in eigenen Artikeln gehandelt ist. Die Schwingungsarten der Stäbe sind verschieden, jenachdem das eine Ende derselben ganz fest und das andere frei; ein Ende angestemmt und das andere frei ist; beide Enden ganz fest, angestemmt, oder ganz frei sind. Ferner unterscheiden sich die Schwingungsarten solcher Stäbe, die zu einem Ringe oder zu einer Gabel (z. B. die Stimmgabel, s. daselbst) zusammengebogen sind, von denen gerader Stäbe[11].

D. Transversalschwingende Membrane, welche nach allen Richtungen gleichmässig ausgespannt sind, haben wir in der Musik als Pauken- und Trommelfelle. Ihre Schwingungsarten kommen in gewissen Beziehungen zwar mit denen einer Saite überein, in anderen wiederum nicht. Giebt die Pauke ihren Grundton (nach der jeweiligen Stimmung), so schwingt, nach Chladni, jeder Durchmesser wie eine Saite bei einfachster Schwingungsart. Die verschieden möglichen Theilschwingungen der Pauke können uns hier gleichgültig sein, da man in der Musik jederzeit nur von ihrem Grundtone Gebrauch macht. — An Scheiben von Metall, auch von Holz, am besten aber von Glas, lassen sich die verschiedenen Schwingungsarten hervorrufen, indem man einen in Ruhe bleibenden Punkt festhält und den vorher abgeschliffenen und geglätteten Rand der Platte mit einem Violinbogen rechtwinklig anstreicht. Streut man etwas feinen Sand auf die Oberfläche der Scheibe, so werden die Knotenlinien sichtbar, indem der Sand, von den schwingenden Theilen abgeworfen, auf den ruhenden Linien sich zusammenhäuft. Je nach den Punkten, an welchen man die Scheiben erfasst und anstreicht, desgleichen nach ihren Formen (ob quadratisch, länglich rechteckig, oblong oder rund) ordnet sich der Sand zu verschiedenen Figuren, die man Klangfiguren nennt, zusammen. Entdecker derselben und der Schwingungsarten der Scheiben, wodurch sie entstehen, ist der berühmte Akustiker Chladni. Gesetzt, man fasst den 8 Zoll langen und 1 Zoll breiten, mit feinem Sande bestreuten Glasstreifen Beisp. 1 im Punkte *a* an und streicht mit dem Bogen bei *b*, so giebt das Glas seinen tiefsten Ton c_1, und die Schwingungen werfen den Sand in eine im Mittelpunkte der Scheibe sich durchkreuzende Längen- und Querlinie, wie bei Beisp. 2 mit Punkten angedeutet, woraus man ersieht, dass hier Quer- und Längenschwingungen mit einander verbunden auftreten.

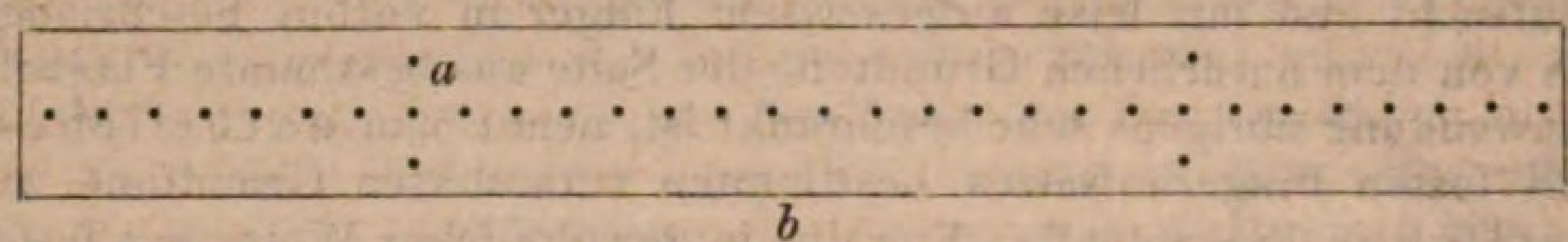
Beisp. 1



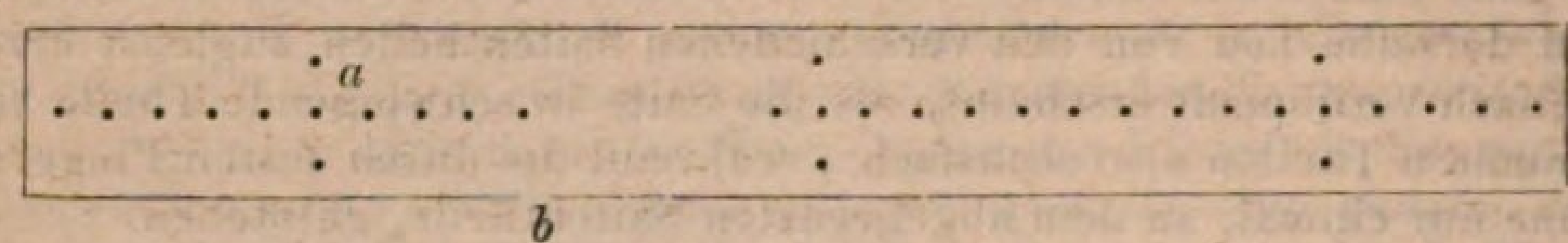
10) S. den Art. Flageolet.
11) Chladni, Akustik, S. 94 ff.

2 

Ergreift man den Glasstreifen bei *a*, Beisp. 3, und streicht mit dem Bogen bei *b*, so kommt die Octav c_2 zum Vorschein und die Schwingungen werfen den Sand in eine Längen- und in zwei Querlinien:

3 

Wird das Glas bei *a*, Beisp. 4, gehalten und bei *b* gestrichen, so giebt es den Ton g_2, die Doppelquint seines Grundtones. Der Sand wird auf einer Längen- und auf drei Querknotenlinien gehäuft:

4 

Auf gleiche Weise entstehen der Ton f_2 als Quart, e_2 als Terz des Grundtones etc., jener mit vier, dieser mit fünf Querknotenlinien, wenn man den entsprechenden Punkt aufsucht und das Glas an einem schwingenden Theile seiner Kante streicht (Koch, Lex.).

E. Longitudinalschwingungen (Längenschwingungen) der Luft. Es handelt sich hier wesentlich um in festen Röhren (Orgelpfeifen, Blasinstrumente) schwingende Luftsäulen; denn von allen anderen Klangerregungsarten, bei welchen die Luft gleichfalls durchaus selbstschallender Körper ist, macht die Musik keine Anwendung. So entsteht durch einen Hieb mit einer Peitsche oder Gerte, durch einen Schuss etc. zwar eine Luftbewegung, die aber sehr schnell vorübergeht, nur einen Pfiff oder Hall ohne bestimmbare Tonhöhe, folglich auch ohne musikalische Brauchbarkeit erzeugt. Treibt man die Luft durch eine enge Oeffnung, so entsteht zwar schon ein Klang von mehrer oder minderer Tonbestimmbarkeit, der aber ebenfalls von keinem weiteren Werthe als Kunstmaterial ist. Wird bei gleichbleibender Oeffnung die Luft stärker hindurchgetrieben, so steigt der Ton; erweitert sich die Oeffnung in gleichem Verhältnisse mit der zunehmenden Stärke des Luftstromes, so bleibt die Tonhöhe des Klanges dieselbe, aber seine Stärke wächst. —— 1) Von allen schallenden Körpern schwingen die in Röhren befindlichen Luftsäulen am einfachsten, sofern an ihnen weder Transversal- noch rotatorische Schwingungen, sondern einzig und allein Longitudinalschwingungen vorkommen. Und zwar ist der Hergang der Bewegung folgender: denken wir uns das eine Ende der Röhre fest geschlossen, an dem anderen offenen Ende wird geblasen. Nun wirkt die beim Anblasen in die Röhre tretende Luft auf die oberste in derselben ruhende Luftschicht, diese auf die zweite, die zweite auf die folgende, und so fort bis zum verschlossenen Ende hin. Jede dem letzteren näher befindliche Luftschicht wird immer mehr und mehr verdichtet, bis die an dem Verschlusse der Röhre anprallende, zu grösster Dichtigkeit zusammengepresste Luft, vermöge ihrer Elasticität, wieder nach der Oeffnung zurückdrängt, und alle Luftschichten die Bewegung rückwärts antreten. An der Oeffnung der Röhre ist im Moment dieses Wechsels der Bewegung die Luft am dünnsten; an den festen Grenzen (Abschluss oder Schwingungsknoten) ist die Dichtigkeit der Luft am grössten, die Schnelligkeit ihrer Bewegung aber am geringsten, während in der Mitte zwischen zwei Knoten, oder an der Oeffnung der Röhre, das Verhältniss zwischen Dichtigkeit und Schnelligkeit umgekehrt ist. Die einzelnen Luftstrecken oscilliren, wenn Schwingungsknoten sich bilden, in entgegengesetzten Richtungen: 1. 3. 5. 7. schwingen herwärts, 2. 4. 6. 8. hinwärts, wenn diese hin, so jene zurück, weil sonst keine Schwingungsknoten entstehen könnten. —— 2) Die Röhre selbst ist an Pfeifen und Blasinstrumenten nicht der klingende Körper, sondern die darin befindliche Luftsäule. Verschiedenheit der Materie und Dicke der Röhrenwände[12]) haben durchaus keine Einwirkung

12) Nämlich verschiedener Röhren; die Wände einer und derselben Röhre müssen überall gleich stark sein, wenn sie nicht überhaupt sehr massiv sind, in welchem Falle solche Ungleichheiten kaum einen Einfluss üben.

auf die Tonhöhe; und wenngleich man etwa eine metallene oder hölzerne Orgelpfeife beim Anblasen erzittern fühlt, indem man sie mit der Hand angreift, so kann man sie demungeachtet an einer Stelle oder auch der ganzen Länge nach fest einspannen oder umwickeln, ohne dadurch auf die Tonhöhe Einfluss zu üben, vorausgesetzt, dass die Wände stark genug sind, um nicht mitzuschwingen; sind sie so dünn, dass sie mit in Oscillation gesetzt werden, so geht der Ton allerdings in die Höhe, wenn man sie fest anfasst. Daher kann man auch eigentlich nicht ganz unbedingt sagen, dass die Röhre völlig ohne alle Mitbetheiligung bei der Ton- und Klangbildung sei, sofern ihre Wände wenigstens hinlängliche Widerstandsfähigkeit besitzen müssen, um die innerhalb schwingende Luftsäule auch wirklich bestimmt von der umgebenden Luft abzuschliessen, indem sonst, bei zu dünnen Wänden, die Schwingungen der Luftsäule durch die Wände der Röhre auf die äussere Luft sich mit übertragen und der Klang matt und schwach wird. Pellisov liess, wie Zamminer (d. Musik, 227) erzählt, ein Waldhorn in Salzsäure allmälig sich lösen und nahm es von Zeit zu Zeit heraus, um es anzublasen. Er fand, dass von einem gewissen Zeitpunkte an der Klang in demselben Grade schwächer wurde, als das Horn an Wandstärke abnahm. Kräftige Klangwellen erfordern also wenigstens widerstandsfähige Wände. Sind die Wände z. B. grosser hölzerner Orgelpfeifen ungleich stark und an einzelnen Theilen zu dünn, so gerathen diese zu dünnen Theile in Mitschwingungen, und eine reine Intonation der Pfeife wird unmöglich. Entfernt man einen Längenstreifen der Röhrenwand und ersetzt ihn durch einen Streifen Pergament, so wird, wenn Membrane und Luftsäule gleiche Schwingungszeiten haben, die Tonhöhe nicht geändert, im andern Falle bildet sich ein Mittelton. Je mehr man aber die Membrane erschlafft, desto tiefer sinkt der Ton und wird in gleichem Maasse matt und klanglos; berührt man sie an einer Stelle mit dem Finger, so zerlegt sie sich in aliquote Theile und der Ton geht in die Höhe. — Ausserdem ist aber auch die innere Röhrenoberfläche, je nach glatterer oder rauherer Beschaffenheit, wodurch mindere oder mehre Reibung der Luft entsteht, von Einfluss auf die Klangfarbe (I A 4 *c*). Auf die Form der Röhre, insofern sie gerade, krumm, oder im Winkel zusammengesetzt, rund oder viereckig ist, kommt es nicht an, denn die Elasticität der Luft ist nach allen Seiten gleich. Hingegen giebt von drei gleichlangen Pfeifen, von denen (vom Mundstücke nach der Röhrenmündung hin gerechnet) die eine divergirend, die andere gleichweit und die dritte convergirend ist, die erstere etwas höheren, die letztere etwas tieferen Ton als die gleichweite; doch ist auch diese Abweichung nur sehr gering, namentlich wenn Erweiterung und Verengerung im Verhältniss zur Röhrenlänge nicht bedeutend sind. Bei den meisten Blasinstrumenten, ebenso bei den Posaunen, Trompeten und manchen anderen Rohrwerken der Orgel, erweitert sich die Röhre nach der Mündung parabolisch oder conisch, doch nur zum Zwecke der Klangverstärkung und Färbung; der von der Posaune erzeugte Klang ist prächtig und schmetternd, wennauch bei dem gleichnamigen Rohrwerke in der Orgel dieser Umstand wesentlich anderen Ursachen zuzuschreiben ist. Auf die Tonhöhe haben die Schallbecher an den Blasinstrumenten, namentlich wenn sie weit ausladen, so gut wie garkeinen Einfluss. Spitzt sich der Pfeifenkörper nach oben zu (Gambe, Gemshorn in der Orgel), so wird der Klang geigenartig streichend. —— 3) Die Tonhöhe einer in festen Röhren schwingenden Luftsäule hängt ab von der Länge der Röhre, wie bei Flöten, Oboen, Clarinetten, Hörnern, überhaupt allen Blasinstrumenten des Orchesters und den Orgelpfeifen. An Blasinstrumenten mit Seitenlöchern wird durch Oeffnen der letzteren die Luftsäule abgekürzt, demnach der Ton höher. Die Grundtöne oder deren Pulsmengen an Röhren von einerlei Art, verhalten sich umgekehrt wie die Röhrenlängen. Eine Pfeife von 4 Fuss Länge erzeugt in gleicher Zeit die doppelte Anzahl Schwingungen als eine von 8 Fuss, giebt also die höhere Octav der letzteren; eine Pfeife von 16 Fuss klingt um eine Octav tiefer als eine von 8 Fuss, um drei Octaven tiefer als eine von 2 Fuss. Gleich einer Luftsäule oder einem Stabe, hat auch die Luftsäule in der Röhre ihre Theilschwingungen und Obertöne, und es finden verschiedene Schwingungsarten statt, jenachdem die Röhre entweder an beiden Enden offen, oder am einen Ende offen, am anderen geschlossen ist. Das Ende, an welchem geblasen wird, gilt für offen. In einer *a*) beiderseits offenen Röhre bewegt sich die Luftsäule bei der einfachsten Schwingungsart, also wenn ihr Grundton erklingt, der Art, dass in der Mitte eine Knotenfläche entsteht und die beiden Hälften der Luftsäulen abwechselnd sich gegen einander stemmen und von

einander treten. Bilden sich zwei Knotenflächen, so steigt der Ton um eine Octav; jede dieser beiden Knotenflächen befindet sich um den vierten Theil der ganzen Röhre von den Enden derselben entfernt, ein Theil der Luftsäule, welcher an einem offenen Röhrenende sich bildet, ist stets halb so lang als ein zwischen zwei festen Punkten sich befindender. Bilden sich drei Knotenflächen, so steigt der Ton noch um eine Quint, bei vier um die Doppeloctav. Die Schwingungsarten und Töne einer beiderseits offenen Röhre kommen mit der bekannten Zahlenreihe 1 2 3 4 5 etc. überein. — Wird eine offene Pfeife *b*) an einem Ende vollkommen geschlossen (nach dem Terminus der Orgelbauer gedackt, gedeckt), so sinkt der Ton um eine Octav herab, oder, anders ausgedrückt, eine an einem Ende ganz gedeckte Pfeife hat mit einer doppelt so langen beiderseits offenen, gleichen Grundton. Beide Röhren müssen demnach Wellen von gleicher Länge bedingen, und dies ist auch der Fall; denn in der beiderseits offenen Röhre bildet sich bei einfachster Schwingungsart in der Mitte eine Knotenfläche, welche die Röhre gleichsam in zwei halb so lange, an einem Ende verschlossene, theilt. In gedeckten Pfeifen hingegen stemmt sich die Luft bei einfachster Schwingungsart abwechselnd gegen das verschlossene Ende und gegen das entgegengesetzte, an welchem geblasen wird, eine Knotenfläche entsteht nicht, ihre Obertöne erscheinen nur in den ungeraden Zahlen 1 3 5 7 etc. Bildet sich in einer gedeckten Pfeife, deren Grundton *C* ist, eine Knotenfläche, was in der Entfernung des dritten Theiles der ganzen Länge vom angeblasenen Ende geschieht, so geht der Ton gleich zur Duodecime *g* über, bei zwei Knotenflächen in die dreifache Terz etc. Im übrigen ist das Verhältniss der Schwingungsmenge zur Röhrenlänge dasselbe wie bei offenen Pfeifen: eine gedeckte Pfeife von 4 Fuss Länge giebt die doppelte Schwingungszahl einer ebenfalls gedeckten 8 Fuss langen, also deren höhere Octav. Dem Klange nach unterscheiden sich gedeckte Pfeifen von offenen durch mindere Stärke bei mehrer Dumpfheit. — Ausser ganz gedeckten Pfeifen giebt es noch *c*) halb oder theilweis gedeckte, auch halboffen genannte. Bei den ganz gedeckten ist die obere Oeffnung durch einen übergreifenden beweglichen Deckel (Hut) oder durch einen auf und nieder zu schiebenden, luftdicht schliessenden Zapfen oder Stöpsel, völlig geschlossen; bei theilweis gedeckten befindet sich entweder im Hute noch eine dünnere offene Röhre (Rohrflöte der Orgel); oder es sind in der Deckung verschiedenförmige Resonanzlöcher ausgeschnitten (z. B. Apfel-Regal); oder die Pfeife nimmt oben eine birnartige Form an, ohne jedoch völlig sich zu schliessen (wie bei einer Art der *Vox humana*). Ebenso wird auch eine dünne bleierne Platte in einer gegen die Axe der Pfeife geneigten Richtung auf die obere Kante aufgesetzt; durch mehreres Herabbiegen dieser Platte wird die Pfeifenmündung mehr gedeckt und der Ton tiefer. Aehnliches bewirken die den Wind beim Ausströmen zusammenhaltenden sogenannten Bärte oder Flügel (*alae*) am Aufschnitte zinnerner Pfeifen. Bei Hörnern und Trompeten findet ebenfalls momentane Deckung statt; die hierdurch gewonnenen Töne, rauh, gepresst, dumpf, dabei aber characteristisch an Klang, werden Stopftöne (s. daselbst und Horn) genannt; und zwar wird die Röhre theilweis oder ganz geschlossen (halb- und ganzgestopfte Töne) mittels der in den Becher eingeführten Hand, durch welches Verfahren der Ton bei halber Stopfung um eine halbe, bei ganzer Stopfung um eine ganze Stufe herabsinkt. Namentlich die ganzgestopften Töne sind ungemein dumpf und rauh und scheiden sich noch mehr als die halbgestopften von den natürlichen Tönen aus. — Im ferneren ist — 4) die Art des Anblasens von wesentlichem Einflusse auf Ton- und Klangbildung in Orgelpfeifen und Blasinstrumenten. Die Orgelpfeifen zerfallen in Flöten- und Zungenpfeifen, jene auch Labialpfeifen, diese auch Rohr- oder Schnarrwerke genannt. Bei *a*) Flötenpfeifen geschieht das Anblasen folgendermassen: die Luft tritt aus der Windlade durch eine ziemlich enge Oeffnung in den Fuss der Pfeife. Dieser Fuss ist durch den sogenannten Kern vom eigentlichen Pfeifenkörper getrennt; doch schliesst der Kern nicht völlig, sondern lässt an der vorderen Seite des Fusses (Unterlabium) eine schmale Spalte, die Licht- oder Kernspalte. Durch letztere tritt der Wind aus dem Fusse der Pfeife und entweicht, durch das Oberlabium, gegen welches er anströmt, gespalten, einestheils durch eine über der Kernspalte befindliche Oeffnung (Aufschnitt), und tritt anderntheils in den Pfeifenkörper, die darin befindliche Luftsäule im Vorüberstreichen in Schwingungen (stehende Schwingungen) setzend. Der Ton, welchen der Pfeifenfuss giebt, hat wenig Klang und Beständigkeit, die geringste Verstärkung des Luftstro-

mes treibt ihn in die Höhe, Schwächung desselben macht ihn sinken. Die stehenden Schwingungen im Pfeifenkörper aber regeln den ganzen Gang, so dass kleine Aenderungen in der anregenden Kraft ohne Einfluss auf die Tonhöhe bleiben. Am besten spricht die Pfeife an, wenn die Geschwindigkeit des Luftstromes und der Abstand des Oberlabiums von der Kernspalte so abgemessen sind, dass der Pfeifenfuss allein den nämlichen Ton giebt wie die stehenden Schwingungen der Luftsäule im Pfeifenkörper. Die an der Oberlippe gespaltenen Luftbüschel und die Wellenstösse der Luftsäule im Pfeifenkörper unterstützen dann ihre Oscillationen gegenseitig. — *b*) Wenn man in eine Oeffnung, durch welche ein Luftstrom hindurchstreicht, einen membranförmigen Körper, ein Schilf- oder Metallblättchen einführt, so wird der Klang schnarrend, aber merklich verstärkt. Hierauf gründet sich die Construction der Zungenpfeifen oder Rohrwerke der Orgel. Im Fusse der Pfeife ist eine halbcylindrische Rinne von Messing befindlich, deren vordere offene Seite durch eine Metallzunge, welche der Luftstrom in Bewegung setzt, abwechselnd geöffnet und geschlossen wird. Entweder schlägt die Zunge auf die Ränder der Rinne (aufschlagende Zunge), oder sie tritt abwechselnd in die Rinne hinein und aus ihr heraus (durchschlagende Zunge). Der kräftige sonore Klang des Zungenapparates entsteht dadurch, dass die Zunge durch den in den Pfeifenfuss eintretenden Luftstrom genöthigt wird, Stösse auf die in der Mundstückröhre in Ruhe befindliche Luft auszuführen. Der Klang durchschlagender Zungen ist milder als der aufschlagender; diese rasseln mehr, weil die Zunge auf die Ränder der Röhre aufschlägt. Der zum Schwingen bestimmte Theil der Zunge wird durch einen gebogenen Drath (Krücke), welcher auf und ab geschoben werden kann, begrenzt; schwingt ein längerer Theil, so ist der Ton tiefer. Der ganze Apparat steckt in einem luftdichten Behälter (Stiefel), aus welchem nur das obere Ende der Krücke hervorragt. Auf dem Fusse steht die hölzerne oder metallene Ansatzröhre, welche den an sich herben und schnarrenden Klang der Zunge erst zur musikalischen Schönheit modificirt; gewöhnlich ist sie bei Zungenpfeifen weit kürzer als bei Flötenpfeifen, denn durch die mehre Kraft des Anblasens und die mitwirkenden Einflüsse der Zunge wird die Luft veranlasst, in ganz anderen Zeiträumen zu schwingen; die Länge der Luftsäule allein ist hier also nicht tonbestimmend. Uebrigens vereinigen sich in der Zungenpfeife zwei Schwingungsarten: die Zunge selbst macht Transversal-, die Luftsäule im Ansatzrohre Longitudinalschwingungen. Und so kommt es, dass bei richtig abgemessenem Verhältniss, die Zungenpfeife vom leisesten Hauche bis zum stärksten *Fortissimo* absolut gleiche Tonhöhe behält, indem durch stärkeres Anblasen die querschwingende Zunge tiefer, die längenschwingende Luftsäule hingegen höher wird; ist das Verhältniss zwischen beiden richtig aufgefunden, so balanciren beide Schwingungselemente einander; auch ist die Zungenpfeife frei von Beitönen[13]). In Betreff der Beitöne bleibt endlich noch zu erinnern, dass man an Orgelpfeifen keine fordert, sondern nur allein den Grundton. Eine Ausnahme davon machen zwei Register, Quintatön und Nachthorn (s. daselbst). — *c*) Bei Orchesterblasinstrumenten erfolgt die Intonation entweder mittels eines einfachen Mundloches (Flöte); oder eines Mundstückes mit einfachem Rohrblatt (Clarinette), oder mit doppeltem Rohrblatt (Oboe, Fagott); oder eines kesselförmig ausgetieften Mundstückes (Horn, Trompete, überhaupt alle Blechinstrumente). Näheres hierüber ist in den allen diesen Instrumenten eigenen Artikeln gesagt. Wurden von Orgelpfeifen keine Beitöne gefordert, so sind sie den Blasinstrumenten im Gegentheil wesentlich nothwendig, da ihr ganzes Tonspiel hauptsächlich auf Benutzung derselben basirt. Im allgemeinen giebt eine im Verhältniss zur Länge eng mensurirte Röhre ihre höheren Beitöne leicht an, während der Grundton und auch der erste Beiton garnicht oder nur schwer ansprechen. Auf dem Horn und der Trompete, welche im Verhältniss zur grossen Röhrenlänge nur sehr enge Mensur (innern Röhrendurchmesser) haben, ist der eigentliche Grundton garnicht zum Ansprechen zu bringen; ihre Tonreihe beginnt entweder mit dem um eine Octav höheren ersten, oder auch erst mit dem zweiten Beitone, der Duodecime des Grundtones. Die Bohrungen der Flöte, Oboe und des Fagottes hingegen sind weit genug, um den Grundton selbst noch der Benutzung zugänglich zu machen. Hervorgebracht werden die Obertöne durch gewisse Arten des Anblasens und der Lippenstellung (s. Ansatz). Uebrigens darf man diese

13) Orgel I E (Pfeifen).

hier in Rede stehenden Beitöne der Pfeifen und Blasinstrumente nicht verwechseln mit jenem akustischen Phänomen, welches darin besteht, dass durch Angabe zweier in bestimmten Verhältnissen zu einander stehenden Töne, ein dritter, tieferer Ton sich bildet. Dieser sogenannte Combinationston (Tartinischer Ton), sowie die damit verwandten tremulirenden stossartigen Schwebungen, sind in den gleichn. Art. beschrieben. Ueber die Intonation einer Pfeife mittels brennenden Gases vergl. Chladni, Akustik 91; Bindseil 594. — Endlich übt auf die Tonhöhe der Pfeifen und Blasinstrumente *d*) der Temperaturwechsel der Luft einen keineswegs unerheblichen Einfluss aus. Bekanntlich werden Labialpfeifen, sowohl von Metall als von Holz, in gleichem Verhältnisse als die Schallgeschwindigkeit wächst und sich vermindert, mit zunehmender Wärme höher und mit zunehmender Kälte tiefer. Bei 0 Grad ist die Geschwindigkeit des Schalles in der Secunde = 1020 Fuss, bei 10 Grad Kälte sinkt sie auf 1000 Fuss; dem Grundtone einer Pfeife von 10 Fuss Länge kommen unter letzterem Temperaturstande $\frac{1000}{2 . 10} = 50$ Schwingungen zu. Bei 20 Grad Wärme hingegen durchläuft der Schall 1060 Fuss in der Secunde, und dem Grundtone jener Pfeife würden $\frac{1060}{2 . 10} = 53$ Schwingungen zukommen. Der Abstand von 30 Graden zwischen jenen Temperaturständen von 10 — und 20 +, ergiebt also einen Mehrbetrag von drei Schwingungen für den höheren jener beiden Wärmegrade. Uebrigens erfolgt diese Erhöhung und Vertiefung des Tones bei sämmtichen Pfeifen aller in der Orgel befindlichen Flötenstimmen, in genauem Verhältniss zu ihrer Tongrösse, so dass sie unter sich rein bleiben, wenn sie einmal rein eingestimmt sind; nur die ganze Tonleiter wird höher oder tiefer. Aehnliches findet an den Orchesterblasinstrumenten statt; sie klingen tiefer, wenn ihre Röhren kalt, höher hingegen, wenn sie warm geblasen oder auf eine andere Art erwärmt sind. An Zungenpfeifen der Orgel zeigt sich die nämliche Erscheinung wie an den Flötenpfeifen; und zwar ist der Einfluss der Temperaturveränderung hier zweifacher Art, indem Erwärmung der Luft nicht nur die Schwingungen in den Ansatzröhren beschleunigt, sondern auch den verzögernden Einfluss derselben auf die Bewegungen der Zunge vermindert. Indem aber dieser Einfluss auf die Zunge ein verhältnissmässig nur geringer ist, gehen in einem Zungenregister die höheren Pfeifen bei steigender Temperatur mehr in die Höhe als die tiefen; deshalb verstimmen Zungenregister sich leichter. Die alten Regale hingegen sollen nach Prätorius, der das Steigen und Fallen der Orgelpfeifen bei Temperaturveränderung im übrigen sehr richtig beobachtet hat[14]), in der Wärme tiefer, in der Kälte höher geworden

14) Er theilt seine Beobachtungen über die Verstimmung der Orgeln und Instrumente bei Temperaturveränderungen, *Syntagma* II. 74 f., ausführlich mit: „Sintemal es sich also in der Wahrheit befindet, dass die Metallpfeifen in den Kirchen (nit aber so sehr in den grossen als in den kleineren, do im Winter die Kälte vnd im Sommer die Hitze leichter durchdringen kann, vnd in den grossen gewelbeten Kirchen, gleich wie in Kellern im Sommers fein kühle, im Winter aber nit so gar scharff kalt) von der Kälte im Winter bevorab, wenn eine grosse Kälte bissweilen so gar hefftig vnd instendig anhelt, so tieff heruntergezwungen werden, dass sie vmb ein halb Semitonium, so ichs so nennen darff, wo nit weiter, herunter senckt, welchs man dann in den blasenden Instrumenten, als Zincken, Flöiten, Posaunen, Pommern vnd Fagotten, fürnemlich aber an Positiffen, welche in den warmen Gemächern stehen bleiben (wiewol sich dieselbige wegen der grossen Hitze von den warmen Ofen noch mehr in die Höhe begeben) gar eigentlich observiren vnd befinden kan. Darüber sich dann nicht wenig zu verwundern, dass alle Stimmen (Pfeifen) in einer Orgeln, darinnen offt etliche hundert, ja etliche tausend gefunden werden, von ihrem rechten Thon, darin sie anfangs rein eingestimpt worden, allzugleich mit einander im Sommer in die Höhe, im Winter in die Tieffe abweichen. Im gegentheil aber die Regall vnd alle Schnarrwerke im Sommer vnd in der Hitze tieffer, im Winter aber vnd in der Kälte höher vnd jünger werden". Als Grund für die Verstimmung der Regale giebt er (S. 143) an, dass die „subtilen Messingblätlin im warmen Wetter sich auswerts krümmen, wodurch das Loch am Mundstück erweitert wird vnd der Resonantz etwas tiefer unter sich steiget. Im kalten Wetter aber das Blätlein sich inwerts vnnd näher zu dem Mundstück wendet, dadurch das Loch kleiner vnd der Resonantz höher vber sich steiget" etc. Seine Beobachtungen in Betreff der Veränderung des Tones durch Erwärmung der Röhre an Blasinstrumenten und Orgelpfeifen theilt er S. 75 ferner mit: „Eine Pfeife von Metall, so bald sie von dem Orgelmacher, indem dass er stimmet, oder auch sonsten angerühret, vnnd in die Hand genommen wird, vnd also eine Wärme von der Hand empfindet, sobald endert sie ihren Ton vnd weichet etwas in die Höhe; Also bald aber sie ein wenig wiederumb vnangegriffen stehen bleibt, bekömpt sie wiederumb jhren rechten Thon: Welches dann auch in blasenden Instrumenten, als sonderlichen in Floiten vnd Zincken mercklichen gespüret vnd befunden wird. Vnd wiewol etliche der Meinung sind, dass die Orgeln vnd Positiff, darinnen alle Stimmen von höltzernen Pfeiffen, solche grosse *Mutation* so sehr nicht empfinden, so gibt doch die Erfahrung, dass in den Orgeln, da nebenst den Metallpfeiffen, auch etlich sonderbare Stimmen von Holtze mit eingebracht seyn, alles, sowol die hölzernen, als die Metallpfeiffen mit einander zugleich abgewichen sind, weil keine sonderliche *Discordantz*, wenn sie zusammen gezogen werden, zu befinden. Vnd dieweil noch zur zeit von keinem die eigentliche Vrsach vnd *rationes probabiles* solcher *Mutation* vnd Verenderung eingeführt werden können: muss man es billig vor ein sonderbar Werck Gottes, der solchs in die Natur gepflantzt, halten vnd achten". Demnach traut er nicht der Erklärung des *Dominus* S. C. (wohl Sethus Calvisius?), welche er auf der-

sein; doch sind Gründe hiefür nicht denkbar und die von ihm angeführten genügen keineswegs. Unsere Physharmonika geht, gleich den Orgelstimmen, in der Wärme hinauf, in der Kälte herunter.

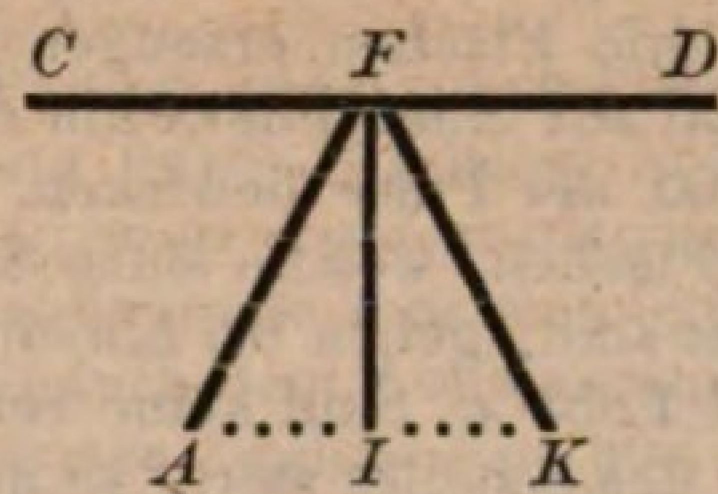
II. Leitung, Zurückwerfung, Verstärkung des Schalles. *A.* Leitung. 1) Indem nicht das äussere Ohr, sondern nur ein innerer Theil des Hörorganes, das Labyrinth, in welches alle Gehörnerven sich erstrecken, eigentlicher Sitz des Gehöres ist, empfangen wir keinen Schall (wenn er nicht etwa im Inneren des Ohres selbst entsteht) unmittelbar; sondern ein jeder ausserhalb des Hörorganes sich bildende Schall wird demselben durch irgend ein Medium zugeführt. In den allermeisten Fällen ist dieses Medium die Luft und zwar die atmosphärische Luft, wenngleich auch verschiedene Gasarten schallleitend sind. Ausserdem aber können sowohl tropfbare Flüssigkeiten, z. B. Wasser, als auch feste Körper der verschiedensten Art, sehr gute Schallleiter sein; manche der letzteren übertreffen die Luft an Leitungsfähigkeit sogar noch beiweitem. Steht ein schwingender Körper mit einem anderen elastischen Körper in unmittelbarer Berührung, so übertragen sich seine Schwingungen auf diesen Körper mit, der dadurch in Mitschwingungen geräth, welche der Zeitfolge und Dauer nach jenen anregenden Schwingungen vollständig gleich sein müssen, weil sonst die Tonhöhe des Schalles durch die Fortpflanzung abgeändert werden würde. Und zwar können mehrere Arten von Klangfarben und Klangstärken, sowie hohe und tiefe Töne, durch ein und dasselbe Medium zugleich fortgeleitet werden; auch treffen alle zu gleicher Zeit unser Ohr, der hohe Klang legt seinen Weg mit dem tiefen Klange in einerlei Zeit zurück, weil hohe Töne zwar kleinere, aber mehr, tiefere zwar grössere, aber weniger Luftwellen machen (die Längen der Schallwellen aller musikalisch brauchbaren Töne liegen zwischen 64 Fuss und 3 Zoll). Wäre dies nicht der Fall, so liesse sich eine vollstimmige Musik garnicht denken, denn aller Takt und Zusammenklang würde unmöglich sein und die stärkste Verwirrung und Disharmonie entstehen. Für gute Leitung des Schalles ist es von grösster Wichtigkeit, dass das leitende Medium in allen seinen Theilen möglichst gleiche Consistenz und Elasticität habe, wie etwa die atmosphärische Luft, wenn ihre Gleichmässigkeit nicht durch Schichten von verschiedenen Gasarten und von verschiedener Wärme unterbrochen ist. Ist das leitende Medium also nach allen Richtungen gleichmässig elastisch, so verbreitet sich ein jeder Schall auch nach allen Richtungen mit durchaus gleichmässiger Geschwindigkeit, sowohl in gerader als in krummer oder winkeliger Richtung, wenngleich er durch einen zwischen seinem Ausgangsorte und dem Hörer liegenden Gegenstand gedämpft wird. Indem die schallleitende Bewegung nichts ist als eine Folge der schallenden selbst, der Oscillationen des schwingenden Körpers, hört sie auch zugleich mit den schallerregenden Schwingungen auf, wenn diese plötzlich unterbrochen werden; das in vielen Fällen vorkommende Nachklingen gehört dem Nachhalle an. Um nun von der Art, wie die Schallwellen von dem schwingenden Körper ausgehen, eine sinnliche Vorstellung zu haben, braucht man nur an die concentrischen Wellen zu denken, welche das Wasser um einen hineingeworfenen Stein beschreibt, doch mit dem Unterschiede, dass die Wasserwellen nur eine sehr geringe Dicke der Oberfläche in Bewegung setzen, während die Schallwellen nach allen Richtungen zugleich, kugelförmig, vom schallenden Körper ausgehen. —— 2) Die Schnelligkeit, mit welcher unterschiedliche Medien den Schall zu leiten vermögen, soll wenigstens durch einige Beispiele bezeichnet werden. In der atmosphärischen Luft legt der Schall bei 0 Temperatur ungefähr 1020 (nach anderen Angaben 1022,7; 1025 etc.) Pariser Fuss in der Secunde zurück; für jeden Grad, welchen die Luft an Wärme gewinnt, wächst die Geschwindigkeit um 2 Fuss. In kohlensaurem Gase, welches mehr als anderthalbmal so schwer ist als die Luft, beträgt sie hingegen nur 862 Fuss. Stahl, Glas, Tannenholz leiten den Schall am schnellsten, nämlich mit etwa 14 bis 15 mal grösserer Geschwindigkeit als die Luft. In dem beinahe 15 mal dünneren Wasserstoffgase durchläuft er 3096 Fuss in der Secunde, und mit gleicher Schnelligkeit verbreitet er sich durch trockene Sehnen und Blei; im Wasser durchmisst er in derselben Zeit eine vierfach grössere

selben Seite anführt, und wonach nicht Veränderung der Luft, sondern Zusammenziehung und Ausdehnung der verschiedenen Metalle durch die Wärme Ursache jener Tonveränderungen sind: „*Causam si velimus inquirere (inquit Dom. S. C.) eam in discrimine metalli consistere arbitror, quod stannum vel plumbum calore contrahatur, aes cyprium verò dilatetur. Id quod disci posset ex artificibus qui ista metalla tractant. Causa in aërem conferri per se non potest, nisi quando propter calorem et frigus metalla afficit, aliàs si aër calore dilataretur, in plumbo et aere cyprio eundem effectum produceret. Sed hoc non fit. Ergò tantum in metallis causa quaerenda*“.

Strecke als in der Luft. Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche des Schalles haben keinen Einfluss auf die Geschwindigkeit seiner Verbreitung, ebensowenig die Richtung, nach welcher hin er erzeugt wird; auch der Wind kann keine wesentlichen Einwirkungen darauf üben, oder doch höchstens nur bis zum Belange seiner eigenen Schnelligkeit, welche in Vergleich zu der des Schalles unerheblich ist, in unseren Gegenden das Maass von 60 Fuss in der Secunde nicht übersteigt. —— 3) Die Stärke des Schalles nimmt ab mit der wachsenden Entfernung, und zwar im Quadrat derselben; bei verdoppelter Entfernung also um das Vierfache, bei verdreifachter um das Neunfache. Denn es überträgt sich die durch den schwingenden Körper der Luft mitgetheilte Bewegung auf immer grössere Luftkreise, und die Energie und Intensität der abwechselnden Verdichtung und Verdünnung der Luftwellen nimmt immer mehr ab, bis die Wellenberge und Wellenthäler sich ganz ausgeglichen haben und der Schall erstirbt. Einiger Abstand vom Orchester ist vortheilhaft für den Klang, einentheils zwar der besseren Gesammtwirkung wegen, anderentheils aber auch in Betreff der grösseren Reinheit und Klarheit des Klanges, weil die kleinen Luftwellen der von den Instrumenten mit ausgehenden Nebengeräusche schon in geringer Entfernung sich verlieren. Ferner wird, bis zu einem gewissen Abstande vom schallenden Körper, ein Schall in directer Richtung (nach der hin er erzeugt wird) weiter und stärker vernommen als in entgegengesetzter oder auch seitwärtsliegender; denn in der Nähe des schallenden Körpers werden die Lufttheilchen mit grösserer Energie in der Richtung der Schallerregung fortgestossen, und erst mit der wachsenden Entfernung vom Erregungspunkte gleichen sich die Luftwellen in ihrem ganzen Umkreise aus, gewinnen dieselbe Intensität, und die Richtung, nach der hin der Schall erzeugt wurde, verliert ihren Einfluss. Doch ist auch das Hinderniss, welches der schallende Körper selbst dem Schalle entgegensetzt, unter Umständen nicht ausser Acht zu lassen; so werden bei der menschlichen Stimme die von ihr ausgehenden Schallwellen nach rückwärts und seitwärts durch den Körper des Rufenden selbst gehemmt. Concentration der Schallbewegung durch conische Röhren und Schallbecher trägt wesentlich zu ihrer Wirkung in die Ferne bei. So schallen Blechinstrumente weiter und auf eine gewisse Entfernung hin auch stärker in der Richtung ihrer Stürze, und auf ebenderselben Thatsache beruht auch die noch beiweitem grössere Wirkung des von Morland erfundenen Sprachrohres: es wirft die Schallstrahlen so lange von seinen conisch sich erweiternden Wänden zurück, bis sie seiner Axe parallel sind, demnach alle zusammen auf einen Punkt hinzielen und erst in grosser Entfernung anfangen sich zu zerstreuen. Umgekehrt fasst das Hörrohr eine Masse ankommender Schallstrahlen in seinen weiten Becher zusammen und führt sie, durch die sich verengernde Röhre concentrirt, dem Ohre zu. Aehnlichkeit mit Sprach- und Hörrohr haben die sogenannten Sprachgewölbe und Flüstergallerien, in welchen ganz leise Schalle in weiter Entfernung vernehmbar sind. In luftleerem Raume würde man keinen Schall vernehmen, wie Guericke mit der 1650 von ihm erfundenen Luftpumpe bewies, wenn man die Leitung der Bewegung des schwingenden Körpers (durch die Unterlage oder sein Befestigungsmittel verhindern könnte. Schon der Faden oder Drath, woran er etwa aufgehängt ist, reicht zur Schallleitung hin, denn es können Körper von räumlich sehr geringer Ausdehnung gute Schallleiter sein (I A 3 *c*); ein am Stege eines Pianoforte befestigter Drath z. B. führt den Schall an Orte, wo man sonst nichts davon vernehmen würde, etwa durch mehrere Etagen des Hauses in ganz entfernte Räume. In verdichteter Luft gewinnt der Schall an Stärke, in den verschiedenen Gasarten wirkt er je nach Maassgabe ihrer Dichtigkeit, ohne dass die chemischen Bestandtheile derselben Einfluss darauf hätten. Ungleichheit der Elasticität und Consistenz der Theile des Mediums hemmen ebensowohl die Stärke und Schnelligkeit der Schallleitung, als sie die Schallbildung am schwingenden Körper selbst behindern. In der Nacht wird ein Schall weiter und deutlicher vernommen als am Tage, wohl weniger wegen der herrschenden Ruhe, als weil die Luft frei ist von den bei Tage durch die Sonne erregten verschiedenen Strömungen.

B. Zurückwerfung (Brechung) des Schalles. — Echo. Wird ein Schall innerhalb eines geschlossenen oder überhaupt durch widerstandsfähige Flächen oder Körper begrenzten Raumes erzeugt, so werden die Schallwellen, wenn sie an diese Flächen oder Körper anprallen, von denselben zurückgeworfen, so dass wir unter gewissen Umständen nicht nur die vom schallenden Körper ausgehenden Schallwellen allein, son-

dern auch die von der begrenzenden Fläche reflectirten, empfangen. In nachfolgender Erklärung folge ich Opelt's Allgem. Theorie der Musik, S. 5 ff. »Wenn ein vollkommen elastischer Körper *A*



in irgendwelcher Richtung, hier angenommen *A F*, gegen eine widerstandsfähige Fläche *C D* stösst, so wird er nach *K* so zurückgeworfen, dass der Winkel *A F C* dem Winkel *K F D* gleich ist. Man pflegt dies so auszudrücken, dass der Brechungswinkel dem Einfallwinkel gleich sei. Dies sind die beiden Winkel, welche die Richtung der Bewegung nach und vor dem Stosse mit der, auf die widerstehende Ebene in den Berührungspunkt *F* gefällten Perpendicularlinie macht. *A F I* ist also der Einfallwinkel, *K F I* der Brechungswinkel, weil *I F* auf der Ebene *C D* im Punkte *F* senkrecht steht. Beide Winkel sind einander gleich, wenn die Winkel *A F C* und *K F D* einander gleich sind. Wäre also der Körper senkrecht in der Richtung *I F* gegen die Ebene gestossen worden, so würde er auch in der nämlichen Richtung zurückkommen. Die Geschwindigkeit der Bewegung ist übrigens bei vollkommen elastischen Körpern in allen Fällen nach dem Stosse die nämliche wie vor dem Stosse. Beispiele davon geben die von den Banden des Billards zurückgeworfenen Bälle, die von spiegelnden Flächen reflectirten Sonnenstrahlen etc. Auf ähnliche Weise kann man sich die Zurückwerfung des Schalles von reflectirenden Flächen vorstellen, woraus die Erscheinungen des Halles und Widerhalles (Echo's) sich erklären oder doch versinnlichen lassen. Ein Ohr im Punkte *K* wird den bei *A* erregten Schall erstlich durch die Luft in der Richtung *A K*, und dann in Folge der Zurückwerfung von der Fläche *C D* in der Richtung *F K* hören. Der Weg *A K* ist stets kürzer als der Weg *A F K*, und zwar um so mehr, je näher *A* und folglich auch *K* dem Punkte *I* stehen. Erinnern wir uns nun, dass der Schall bei mittlerer Temperatur oder 15 Grad Wärme 1050 Pariser Fuss in 1 Secunde durchläuft, und nehmen wir an, dass (wie es beiläufig wirklich der Fall ist) zwischen zwei aufeinanderfolgenden Schallen wenigstens $^1/_9$ Secunde Zeit verfliessen muss, wenn sie das Ohr noch einzeln und als von einander verschieden empfinden soll, so folgt, dass wir den zurückgeworfenen Schall nur dann noch von dem unmittelbar empfangenen deutlich unterscheiden können, wenn der Weg des ersteren wenigstens $^{1050}/_9$ oder ungefähr 116 Pariser Fuss länger ist als der Weg des letzteren. Will also der Beobachter die eigene Stimme als Echo vernehmen, so muss er wenigstens 58 Par. Fuss von der reflectirenden Fläche entfernt sein, weil der Weg hin und zurück wenigstens 116 Par. Fuss betragen muss. Spricht er also in 1 Secunde 9 Silben gegen eine solche, um 58 Fuss von ihm entfernte Wand, so werden am Ende der 9. Silbe die ersten 8 Silben bereits wieder zum Ohre gekommen sein, also mit den unmittelbar erregten Lauten sich vermischt haben, und er wird bloss die letzte Silbe für sich als Echo hören. Wäre aber die Fläche 9 mal 58 oder 522 Fuss von ihm entfernt, so würde er alle 9 Silben haben aussprechen können, ehe die erste derselben als Echo zurückkommt, und er würde dann in der folgenden Secunde jene 9 Silben als reines Echo vernehmen. Ist die Entfernung der reflectirenden Fläche kleiner als 58 Par. Fuss, so fliessen Schall und Echo immer mehr zusammen und letzteres wird zum blossen Hall. Den Ort, von wo der Schall ausgeht, nennt man das phonische, den Ort, wohin er gebrochen wird, das phonokamptische Centrum«. Je elastischer die reflectirenden Flächen sind, desto stärker sind Hall und Echo; in Wasser vermag aus der Luft nur ein Tausendstel, in Tannenholz nur ein noch geringerer, in Stahl ein fast ganz unmerklicher Theil der Bewegung überzugehen. Eine Schallwelle müsste an einer glatten Wasserfläche etwa 570 Zurückwerfungen erfahren, bevor ihre Intensität auf die Hälfte herabgesunken wäre. Hingegen verlieren Schallwellen viel von ihrer Kraft, wenn sie auf Gegenstände von unvollkommener Elasticität und rauher Oberfläche stossen. Feuchte oder mit Tuch bekleidete Wände, dicke Teppiche und Vorhänge dämpfen den Schall erheblich, weil sie einen bedeutenden Theil der Intensität seiner Wellen absorbiren

und nur den übrigbleibenden Theil derselben reflectiren. Weil Gegenstände von ungleicher Elasticität und Dicke den Schall auch ungleich zurückwerfen, sind Doppelthüren und Fenster sowie Füllungen lose geschichteter Körper für den Schall schwer durchdringlich (Zamminer, 59). Hohle Flächen erzeugen vorzüglich starke Echo's, weil sie gleich Hohlspiegeln den Schall auf einen Punkt hin reflectiren, und durch diese Concentration eine grössere Intensität der Pulse bewirken. Mehrere in verschiedenen Entfernungen liegende reflectirende Flächen, welche einen Schall nach einem und demselben Orte hin zurückzuwerfen geeignet sind, geben bei hinlänglichem Abstande verschiedene, zwei-, drei-, vier- und mehrfache Echo's. Sind keine reflectirenden Flächen vorhanden, findet also keine Zurückwerfung des Schalles statt, so hört dieser auch sogleich mit den Schwingungen des schallenden Körpers auf.

C. Verstärkung des Schalles durch Resonanz. Befinden sich im Bereiche der Schwingungen eines klingenden Körpers elastische Gegenstände, welche geeignet sind, mit ihm in gleichen oder verwandten Verhältnissen zu oscilliren, so gerathen sie in Mitschwingungen, seinen Klang durch ihren Mitklang verstärkend. Dieser verstärkende Mitklang ist die Resonanz. Geben beide Körper einerlei Ton, so dass also die Schwingungen des resonirenden mit denen des klingenden Körpers übereinkommen, so ist die Resonanz am stärksten; weniger kräftig ist sie, wenn der mitklingende zum klingenden Körper im Verhältnisse eines der ersten Obertöne des letzteren steht; hingegen findet gar keine Resonanz statt, wenn die Körper keine Tonverwandtschaft mit einander haben, denn ihre Wellenzüge sind alsdann zu verschieden, so dass sie sich nicht nur nicht unterstützen, sondern geradezu hemmen. Für den Bau namentlich der Saiteninstrumente ist die Resonanz von grösster Bedeutung. Wenn wir eine leer über zwei Stege gespannte Saite anschlagen, so giebt sie nur sehr schwachen Klang, der aber sehr erheblich sich verstärkt, sobald man sie über eine Resonanzplatte oder einen Resonanzkasten von Tannenholz ausspannt. Denn die Schwingungen der Saite rufen alsdann in der Resonanzplatte isochrone Mitschwingungen hervor. Indem nun Körper verschiedenartige Schwingungen zu gleicher Zeit annehmen können, ist die Resonanzplatte geeignet, nicht nur einen Klang, sondern viele Klänge gleichzeitig zu verstärken. Dabei aber schwingt nicht etwa nur der mit der angeschlagenen Saite parallel laufende Streifen des Resonanzbodens, sondern jederzeit die ganze Platte, vorausgesetzt, dass sie gleichmässig und gut gearbeitet und überall von entsprechender Stärke ist. Ebenso haben die Podien, auf welchen in den Concertsälen das Orchester aufgestellt ist, als grosse Resonanzböden, bedeutenden Einfluss auf die Klangverstärkung. Auch die in den Körpern der Streichinstrumente, Pauke etc. eingeschlossene Luft ist bei der Schallverstärkung betheiligt, wenngleich letztere in den meisten Fällen durch feste Gegenstände vollzogen wird. Imgleichen können Körper, welche ausser dem Bereiche der Schallwellen des klingenden Körpers sich befinden, zum Mitklingen veranlasst werden; der Mitklang lässt sich, ähnlich wie der Schall geleitet werden kann, an Gegenständen hervorrufen, welche in erheblicher Entfernung vom klingenden Körper (etwa in einem ganz getrennten Raume, wohin seine Schallwellen nicht zu dringen vermögen) sich befinden. Man hat zum Zwecke der Untersuchung dieses Umstandes, die Saiten eines Pianoforte, ohne Resonanzboden, an einer Mauer aufgespannt, und vom Stege aus durch die Mauer hindurch einen Stab von Fichtenholz gezogen, und mit einem im Nebenzimmer befindlichen Resonanzboden in Verbindung gesetzt: am Resonanzboden vernahm man die gespielten Tonsätze deutlich und klar, während der vor den Saiten sitzende Spieler selbst nichts als ein undeutliches Geräusch hörte. Ueber die Einrichtung der Resonanzböden am Pianoforte, der Geige etc. s. die gleichn. Art.

Näheres über den in diesem Artikel abgehandelten Gegenstand findet man in Mersenne (s. Forkel, Literatur S. 407). — Athanasius Kircher, *Musurgia*, Rom 1650, 1654; *Phonurgia nova* etc., deutsch von Carione, Nördlingen 1684. — Sauveur (s. Forkel, Literatur 246). — Vogler, Data zur Akustik, Leipzig 1801. — Chladni, Akustik, Leipzig 1802; Neue Beiträge zur Akustik, Leipzig 1817; Beiträge zur practischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau etc., Leipzig 1821; Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, Mainz 1827. — Bindseil, Akustik, Potsdam 1839. — Opelt, Ueber die Natur der Musik, Plauen 1834, kurzer vorläufiger Auszug aus folgendem Werke: Opelt, Allgem. Theorie der Musik, Leipzig 1852. — Pellisov, Ueber Schall, Ton, Knall und einige andere Gegenstände der Akustik, Halle 1834; Theorie gedeckter cylindrischer und conischer Pfeifen und der Querflöten etc., Halle 1833; Berichtigung eines Fundamentalsatzes der Akustik, Halle 1833. — Weber (Ernst Heinrich und Wilhelm), Wellenlehre auf Experimente gegründet, oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf Schall- und Lichtwellen, Leipzig 1825. — Carl Kützing,

Beiträge zur pract. Akustik, als Nachtrag zur Fortepiano- und Orgelbaukunst, Bern, Chur und Leipzig 1838. — Zamminer, Die Musik und musikalischen Instrumente, Giessen 1855. — Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig 1863.

Klangfarbe, s. Klang I A 4.

Klangfigur. Wenn man Platten (gewöhnlich gläserne) von verschiedener Form mit feinem Sande bestreut und dann durch Streichen mit einem Violinbogen zum Klingen bringt, ordnet sich der Sand, indem er von den schwingenden Flächen abgeworfen wird, auf den ruhig bleibenden Knotenlinien zu sehr mannigfaltigen Figuren, welche man, da sie gewissermassen das Hörbare auch dem Auge veranschaulichen, Klangfiguren nennt. Die verschiedenen Schwingungsarten, welche eine und dieselbe Scheibe annehmen kann, sind sehr zahlreich; indem man sie immer an einem anderen Punkte, durch den eine Knotenlinie gehen soll, berührt, ändert sich, da die schwingenden Unterabtheilungen immer andere werden, stets ihr Ton und mit diesem auch die Klangfigur. Einer bestimmten Klangfigur entspricht an derselben Platte stets nur ein und derselbe Ton, der um so höher wird, je näher die sich bildenden Knotenlinien an einander liegen, je kleiner also die schwingenden Unterabtheilungen werden. Der Strich des Bogens darf nicht auf eine Knotenlinie treffen, sondern muss stets in der Mitte einer freischwingenden Abtheilung geschehen. Entdecker und erster Erforscher der Gesetze, nach welchen die Klangfiguren sich bilden, war E. F. F. Chladni, um die Akustik bekanntlich hochverdient sowohl durch selbständige Forschung als auch durch die erste systematische Darstellung der Gesetze des Schalles.

Klanggeschlecht, *Genus harmonicum*, ist eine Ordnung von Intervallen innerhalb eines gewissen Tonambitus nach bestimmten Regeln[1]. Das Zusammenreihen von Tönen zu verschiedenen Klanggeschlechtern ist griechischen Ursprungs; bekanntlich gliederten die Griechen ihren Tonumfang in vierstufige Tonreihen, Tetrachorde genannt, deren Grenzpunkte stets um eine reine Quart von einander abstehen mussten. Die innere Beschaffenheit der Tetrachorde war, hinsichts der Intervalleneintheilung, eine dreifach verschiedene; je nach Art der Stufenfolge waren sie diatonisch, chromatisch oder enharmonisch, die Regel ihrer Intervallenordnung hiess das diatonische, chromatische und enharmonische Klanggeschlecht. Von diesen drei Klanggeschlechtern hat nur das erste, diatonische — wennauch mit abweichender Intervallenberechnung, so doch dem Wesen nach —, bis auf unsere Zeit sich erhalten; der Ausdrücke chromatisch und enharmonisch bedienen wir uns zwar ebenfalls zur Bezeichnung gewisser Tonfolgen, doch nicht mehr mit der ursprünglichen Bedeutung. Man vergleiche hierüber die Artikel Tetrachord und Tonsystem der Griechen, ferner Diatonisch, Chromatisch und Enharmonisch; für gegenwärtigen Artikel wird nur manches zusammenfassend zu recapituliren und zu vervollständigen sein.

I. **Diatonisch** heisst eine jede Fortschreitung durch ganze und grosse halbe Töne, von welcher mithin alle Intervalle, die kleiner sind als der grosse halbe Ton, ausgeschlossen bleiben. Folglich auch der kleine halbe Ton, die chromatische Erhöhung oder Erniedrigung derselben Tonstufe. Ob die Diatonik auf das Tetrachord, Hexachord oder die Octav angewendet wird, ist der Sache nach ganz gleichgültig, die Octav ohnedies nichts anderes als eine Aneinanderreihung zweier Tetrachorde; da wir unseren heutigen Tonambitus aber nach Octaven gliedern, beziehen wir die Diatonik auch in erster Reihe auf die achtstufige Tonfolge, wie übrigens die Griechen in ihren Octavgattungen ebenfalls schon gethan. Die Octav wird diatonisch genannt, wenn ihr Ambitus fünf ganze und zwei grosse halbe Töne enthält; aus den verschiedenen Ordnungen der Halbtöne entstehen die *species octavae*, Octavgattungen, wie die Kirchentöne und unsere heutige C dur und A moll Tonart, die ionische und äolische Octavgattung des 16. Jahrh. Ebensogut wie die Octav sind aber auch z. B. die Tonfolgen *d e f g*, *f g a h* etc. diatonisch; dass sie nicht von ihrem eigentlichen Grundton ausgehend erscheinen, bleibt sich gleich, denn sie sind nichtsdestoweniger Bestandtheile der diatonischen Octav von *C*. Und dass ferner Transposition diatonischer Tonfolgen auf Töne, welche mittels chromatischer Versetzungszeichen dargestellt sind, keine Aenderung des Wesens der Diatonik nach sich zieht, wenn das Stufenverhältniss selbst nicht etwa abgeändert wird, versteht sich von selbst. Die D♭ dur

1) *Genus harmonicum est certa dispositio intervallorum minorum in diatessaron*, sagt S. Calvisius, *Exercit.* II. (1600) S. 94.

oder F♯ dur Tonleiter ist ebensogut diatonisch wie die Durscala auf *C*, von dieser nur örtlich, nicht dem Wesen nach verschieden. Die Alten haben auch ihre diatonischen Octavgattungen, ebensogut wie wir die unsrigen, auf die Kreuz- und Beetöne transponirt. Der Unterschied unserer C dur und A moll Tonart (die wir richtiger Tongeschlechter nennen, denn nur die Transpositionen derselben sind Tonarten in eigentlichem Sinne) beruht allein auf der verschiedenen Stellung der beiden Halbtöne innerhalb der Octav, und auf den daraus resultirenden abweichenden Intervallenverhältnissen. In der Durtonart werden die beiden Halbtöne von der 3. und 4., und von der 7. und 8. Stufe; in der Molltonart hingegen von der 2. und 3., und von der 5. und 6. Stufe gebildet. Für jene erwachsen daraus eine grosse Terz und grosse Sext, für diese eine kleine Terz und kleine Sext, worauf die Characterverschiedenheit beider Tonarten beruht. Die kleine Septime der Molltonart wird für den harmonischen Gebrauch als Leitton, in eine grosse abgeändert. Nach den Tonbestimmungen des im 16. Jahrh. an die Stelle der griechischen Berechnung getretenen sogenannten r e i n e n d i a t o n i s c h e n S y s t e m s des Z a r l i n o, werden die Stufen der diatonischen Octav so ausgeübt, dass jeder Grosse halbe Ton das Verhältniss 16 : 15 hat; ihre fünf ganzen Töne werden als drei Grosse und zwei Kleine ganze Töne (s. G a n z e r T o n), die immer wechselweis auf einander folgen, unterschieden, und zwar beträgt der Grosse ganze Ton 9 : 8, der Kleine 10 : 9. Daher haben die Glieder der diatonischen Duroctav, angenommen von *C*, nach dem reinen diatonischen System folgende Verhältnisse.

Beisp.	Grundton.	Secund.	Terz.	Quart.	Quint.	Sext.	Septime.	Octav.
	C	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*
Schwingungszahlen	1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2
Intervalle		9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/15
Logarithmen. . . .		170	152	93	170	152	170	93

	Sext.	Septime.	Octav.
	A	♭	*c*
Schwingungszahlen	5/3	16/9	2
Intervalle		16/15	9/8
Logarithmen. . . .		93	170

Für die diatonische Molltonleiter:

Beisp. 2	Grundton.	Secund.	Terz.	Quart.	Quint.	Sext.	Septime. (kleine)	Octav.
	C	*D*	*E*♭	*F*	*G*	*A*♭	*B*	*c*
Schwingungszahlen	1	9/8	6/5	4/3	3/2	8/5	16/9	2
Intervalle		9/8	16/15	10/9	9/8	16/15	10/9	9/8
Logarithmen. . . .		170	93	152	170	93	152	170

	Sext.	Septime. (grosse)	Octav.
	A♭	*H*	*c*
Schwingungszahlen	8/5	15/8	2
Intervalle		75/64	16/15
Logarithmen . . .		229	93

Die Klammer unter der Durtonart (Beisp. 1) enthält das Verhältniss des schon sehr frühe in das Tonsystem, als vollkommene Quart von *F*, eingeführten ♭; die unter der Molltonart (Beisp. 2) die zum Leittone erhöhte Septime, welche in dieser Gestalt zur kleinen Sext eine übermässige Secund ausmacht, die in der melodischen Praxis durch Erhöhung der Sext ausgeglichen zu werden pflegt. Um aber der Dur- und Molloctav auf allen 12 Halbtönen mit gleicher Befriedigung für das Gehör sich bedienen zu können, wurden jene kleinen Abänderungen dieser reinen diatonischen Verhältnisse nothwendig, die man Temperatur nennt, und worüber man im gleichn. Art. das Nöthige findet. Die den Intervallen obiger Scalen beigegebenen Logarithmen (oder eigentlich Proportionalzahlen) zeigen die Stufenweite der halben und ganzen Töne in der gleichschwebenden Temperatur nach Tausendtheilen der Octav an; demnach also der Grosse ganze Ton *C D* 170/1000 Stufenweite beträgt, etc. — Obgleich nun unser diatonisches Klanggeschlecht, gleich dem griechischen, nur aus ganzen und grossen halben Tönen besteht, finden doch Abweichungen zwischen beiden statt, nämlich, wie vorhin schon angemerkt, hinsichts der Intervallenbe-

stimmung. Pythagoras übte das die Tetrachorde begrenzende Intervall, die vollkommene Quart, zwar eben wie wir im Verhältniss 4 : 3 aus; doch unterschied er noch keinen Grossen und Kleinen ganzen Ton, sondern hatte nur das Verhältniss des ersteren 9 : 8, das des letzteren 10 : 9 war ihm noch unbekannt. Indem also seine grosse Terz (im Verhältnisse 81 : 64) zwei Grosse ganze Töne enthielt, mithin um 81 : 80 zu gross war, konnte für den halben Ton, der an der Quart noch fehlte, nur ein um 81 : 80 zu kleines Verhältniss, mithin nicht 16 : 15 sondern nur 256 : 243 übrig bleiben. Demnach waren seine Rationen für unsere diatonische Scala auf *C* folgende:

Beisp. 3	*C*		*D*		*E*		*F*		*G*		*A*		*H*		*c*
Schwingungszahlen	1		$^9/_8$		$^{81}/_{64}$		$^4/_3$		$^3/_2$		$^{27}/_{16}$		$^{243}/_{128}$		2
Intervalle		$^9/_8$		$^9/_8$		$^{256}/_{243}$		$^9/_8$		$^9/_8$		$^9/_8$		$^{256}/_{243}$	

Der Unterschied eines Grossen und Kleinen Ganztones 9 : 8 und 10 : 9, sowie das Verhältniss des Grossen halben Tones 16 : 15, wurde zuerst von Didymus (30 v. Chr.) aufgefunden und nach ihm auch von Ptolomäus (70 n. Chr.) aufgestellt, woraus dann auch die richtigen Verhältnisse der grossen und kleinen Terz 5 : 4 und 6 : 5 von selbst sich ergeben mussten. Auf einer Vergleichung der Systeme dieser beiden Tonlehrer beruht die verbesserte Einrichtung der obigen reinen diatonischen Tonleiter des Zarlino, deren Verhältnisse hier noch einmal denen des Didymus und Ptolomäus gegenübergestellt folgen mögen:

Beisp. 4	*C*		*D*		*E*		*F*		*G*		*A*		*H*		*c*
Didymus .		10 : 9		9 : 8		16 : 15		10 : 9		9 : 8		9 : 8		16 : 15	
Ptolomäus.		9 : 8		10 : 9		16 : 15		9 : 8		10 : 9		10 : 9		27 : 25	
Zarlino . .		9 : 8		10 : 9		16 : 15		9 : 8		10 : 9		9 : 8		16 : 15	

II. Chromatisch. Die zweite Art, auf welche die Griechen die mittleren Töne ihrer Tetrachorde anzuordnen pflegten, war so beschaffen, dass die Fortschreitung durch zwei halbe Töne und eine kleine Terz erfolgte. Nach Ptolomäus wurde dieses chromatische Klanggeschlecht in folgenden zweierlei Verhältnissen ausgeübt, nämlich als *Genus chromatico-toniaeum* oder hartes chromatisches Klanggeschlecht:

Beisp. 5	*E*		*F*		*F♯*		*A*
		$^{22}/_{21}$		$^{12}/_{11}$		$^7/_6$	

und als *Genus chromatico-molle*, weiches chromatisches Klanggeschlecht:

Beisp. 6	*E*		*F*		*F♯*		*A*
		$^{28}/_{27}$		$^{15}/_{14}$		$^6/_5$	

Aufgekommen ist das chromatische (wie auch das enharmonische) Klanggeschlecht in der Zeit zwischen Pythagoras und Aristoxenus, und es wurden auch noch mannigfache andere Berechnungen, die uns hier ebensowenig wie sonst irgendwo interessiren können, dafür aufgestellt. Man wird hieraus sowie aus Art. Tetrachord etc. (Tabelle Beisp. 4) zur Genüge ersehen, dass diejenige Art der Stufenfolge, die man in der modernen Musik chromatisch nennt, nicht ein eigenes Klanggeschlecht bildet, welches man auch unvermischt gebrauchen könnte; während die Griechen ihr chromatisches sowohl als ihr weiter unten noch näher zu betrachtendes enharmonisches Klanggeschlecht allerdings unvermischt ausgeübt haben sollen, wenngleich wir uns von der Art und Möglichkeit, wie es geschehen, keine Vorstellung zu machen im Stande sind. In der modernen Musik ist das was wir Chromatik nennen, weiter nichts als eine Vermischung diatonischer Stufen mit kleinen Halbtönen. Diese Vermischung kann auf mehrfache Weise vollzogen werden, indem entweder *a*) die Octav in 12 Halbtöne zerlegt wird, und zwar so, dass jeder in der Octav enthaltene Ganze Ton in einen Kleinen und einen Grossen halben Ton[2]) zerfällt, indem er um einen Kleinen halben Ton entweder erhöht oder erniedrigt wird. Bei der Erhöhung erscheint (die Tonleiter aufsteigend) der Kleine halbe Ton zuerst und der Grosse folgt auf ihn; in der Notirung wird sie durch ein dem zu erhöhenden Tone beigegebenes Kreuz angezeigt:

Beisp. 7 *C C♯ D D♯ E F F♯ G G♯ A A♯ H c.*

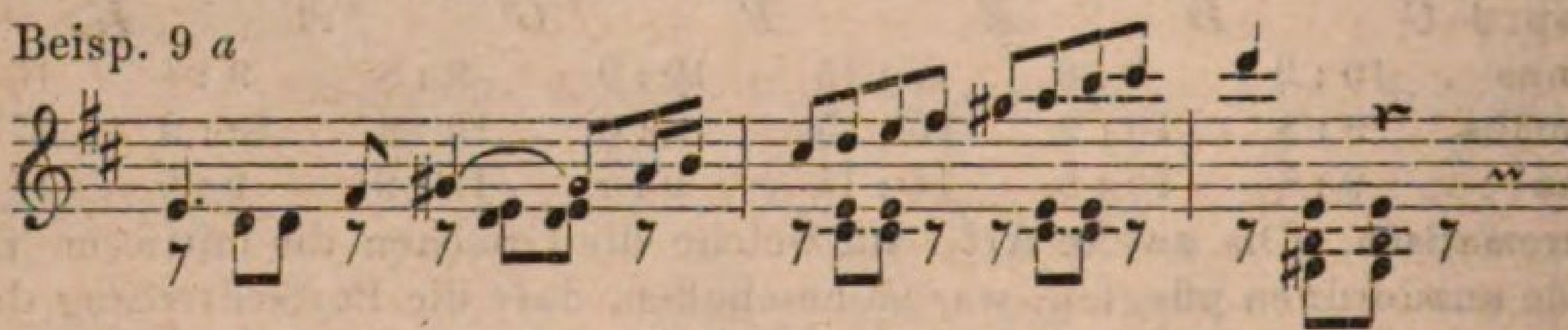
Bei der Erniedrigung, welche durch das ♭ vollzogen wird, bildet der Kleine halbe Ton die obere Hälfte des Ganztones:

2) Diese Hinzufügung kleiner halber Töne und die Zerlegung der ganzen Töne in kleine und grosse halbe Töne, bezieht sich auf die Tonbestimmungen des reinen diatonischen Systems. In der gleichschwebenden Temperatur existirt der Unterschied von kleinem und grossem Halbtone nur noch sprachgebräuchlich, in der Praxis der gleichschwebend temperirten Instrumente sind alle Halbtöne von gleicher Grösse.

Beisp. 8 *C D♭ D E♭ E F G♭ G A♭ A B H c.*

Oder die diatonisch-chromatische Scala entsteht *b*) aus Vermischung der natürlichen Stufen der Cdur Scala mit den Stufen anderer Tonarten; sie erscheint mit Been, wenn diese Vermischung mit den Stufen der Beetonarten; und mit Kreuzen, wenn sie mit den Stufen der Kreuztonarten vollzogen wird. Wird sie nur aus den Durtonarten, deren Grundtöne die Stufen von Cdur ausmachen, zusammengeschoben, so erscheint sie nur mit Kreuzen, den Ton ♭ ausgenommen, der in die Tonart Fdur gehört[3]). Es bleibt nun zu untersuchen, auf welchem Grunde der Gebrauch chromatischer Fortschreitungen beruht und in welcher Absicht man derselben sich bedient. Ihre Bedeutung kann zweierlei Art sein, nämlich rein melodisch, oder harmonisch, von welcher letzteren die melodische freilich nicht ausgeschlossen ist. In Absicht 1) auf Melodie allein ist die Untermischung diatonischer Tonfolgen mit chromatischen Erhöhungen und Erniedrigungen, Färbung des Gesanges um des besonderen Ausdruckes willen; sehr häufig auch bloss äusserliche, und als solche denn auch hinlänglich abgebrauchte Ausschmückung. Die chromatischen Töne sind nichts als Zwischentöne oder rein melodische Durchgänge von einer Stufe zur anderen, ohne dass die Harmonie im übrigen weiter davon berührt zu werden braucht. So verbindet sich mit der Verwandlung der diatonischen Tonfolge Beisp. 9 *a* in die diatonisch-chromatische unter 9 *b* keine andere Absicht, als die einer bloss melodischen Bereicherung oder Vermannigfaltigung des Gesanges:

Beisp. 9 *a*

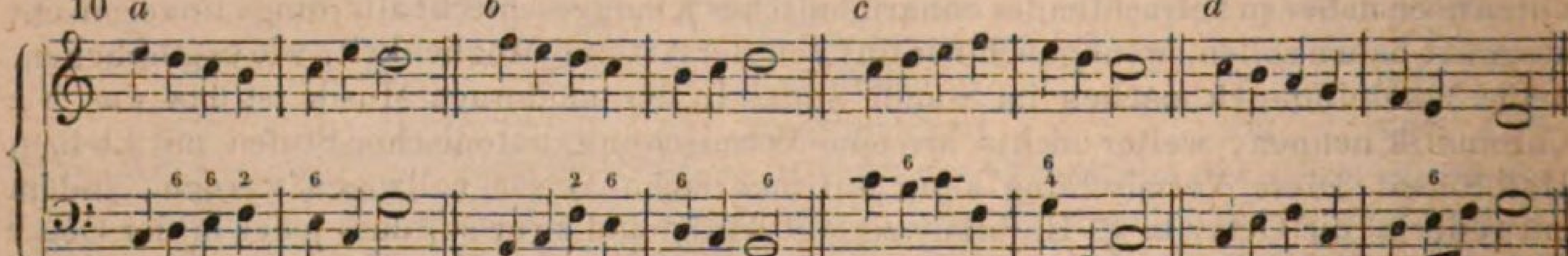


b



Ebendasselbe gilt von chromatischen Wechselnoten, die an die Stelle der diatonischen treten, ferner von chromatischen Durchgängen in mehreren Stimmen zugleich, zu denen auch die sogenannten *Chordae elegantiorum* (s. daselbst) gehören. — 2) Harmonische Bedeutung haben die chromatischen Töne, wenn mit ihnen eine Absicht auf Modulation und Vermannigfaltigung der Harmonie durch Berührung anderer Tonarten verbunden ist. Einige Beispiele werden hinreichen, den an sich nicht undeutlichen und in den Artikeln Ausweichung und Harmonie III ebenfalls vorkommenden Gegenstand abzufertigen. Die Beispiele 10 *a—d* sind rein diatonisch gehalten:

10 *a* *b* *c* *d*

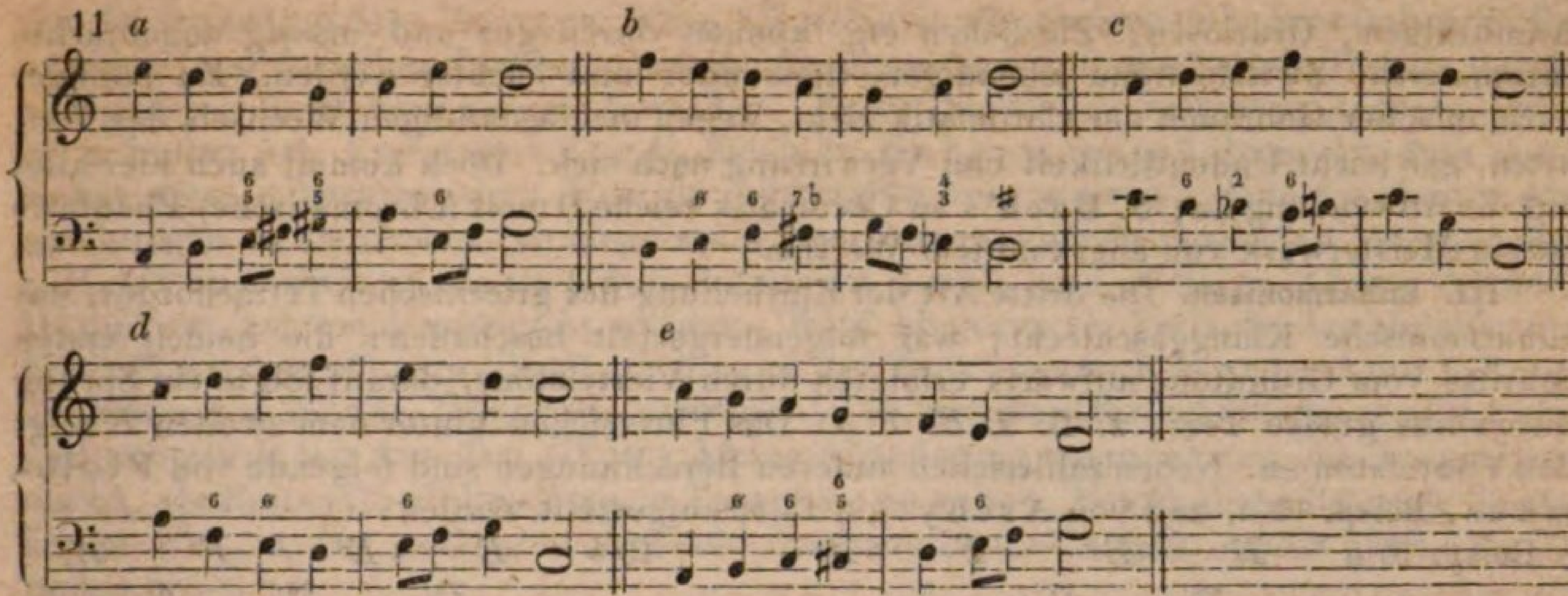


Soll nun die Harmoniefolge reicher ausgestattet werden, so geschieht es mittels der durchgehenden Modulation, in welcher die der Haupttonart leiterfremden characteristischen Töne der Nebentonarten als chromatische Halbtöne, entweder im Basse oder in einer Mittelstimme erscheinen, Beisp. 11 *a—e*:

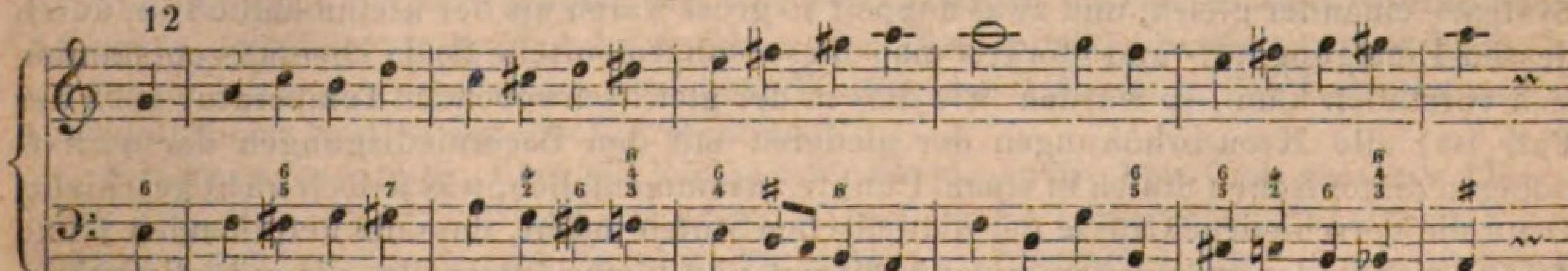
3) Nach der Kirnberger'schen Temperatur hat die diatonisch-chromatische Scala mit Kreuzen folgende Verhältnisse:

	C	*C♯*	*D*	*D♯*	*E*	*F*	*F♯*	*G*	*G♯*	*A*	*B*	*H*	*c*
Schwingungszahlen	1	256/243	9/8	32/27	5/4	4/3	45/32	3/2	128/81	270/161	16/9	15/8	2
Logarithmen . . .	0	75	170	245	322	415	492	585	660	746	830	907	1000

Rousseau führt im *Dict. de Mus.* Art. *Echelle* noch 2 Temperaturen von Malcolm, ausserdem im Artikel *Température* eine dritte an. Das Nähere s. Temperatur.

11


Hier sind Töne in die C dur Tonart eingeführt, die in ihrer diatonischen Leiter nicht vorkommen, deren Vorhandensein demnach auf einer kurz durchgehenden Modulation beruht. So ist unter 11 *a* das der Parallelmolltonart A moll angehörende $g^{\sharp}$ (das $f^{\sharp}$ hat nur als melodischer Durchgang zum $g^{\sharp}$ zu gelten) in die Tonart C dur eingeführt; in 11 *b* wendet sich die Modulation im zweiten Akkorde nach D moll, alsdann nach G moll; in 11 *c* gehört der Ton *b* nach F dur; im folgenden Beisp. das $c^{\sharp}$ des Sextakkordes nach D moll; in 11 *e* sind zwei durchgehende Modulationen enthalten, durch das $g^{\sharp}$ des zweiten Akkordes nach A moll und durch das $c^{\sharp}$ des $\frac{6}{5}$ Akkordes nach D moll. In allen diesen Beispielen kehrt die Modulation aber sofort wieder in die Haupttonart zurück, die Harmonie ist nur vermannigfaltigt worden durch vorübergehende Einmischung von Tönen, die den betreffenden Nebentonarten angehören. Gelegenheit dazu boten Melodiefolgen, die, wenn sie in der betreffenden Nebentonart vorkämen, diejenigen Töne, welche nunmehr als der Haupttonart C dur leiterfremd erscheinen und chromatische Fortschreitungen bilden, als natürliche diatonische Begleitung erfordert haben würden. Contrapunktirt man umgekehrt mit einer Oberstimme gegen einen gegebenen Bass, so hat es mit Anwendung der chromatischen Fortschreitungen im harmonischen Sinne ganz die nämliche Bewandniss wie mit der Notirung einer chromatisch vermischten Grundstimme gegen eine Melodie. Beispiele hiefür sind kaum erforderlich. Aus der unmittelbaren und häufigen Aufeinanderfolge solcher durchgehenden Modulationen entstehen dann diejenigen Sätze, die man im engeren Sinne des Wortes chromatische Sätze nennt, und wodurch man sich ehemals auch hat verleiten lassen, unserer modernen Musik ein nach Art des griechischen selbständiges chromatisches Klanggeschlecht zuzuschreiben, was sie doch in Wirklichkeit garnicht besitzt. Denn auch solche durch häufige kleine halbe Töne (wie Beisp. 12) fortschreitende Sätze sind nichts als diatonisch-chromatische, die in der Haupttonart als leiterfremd erscheinenden chromatischen Stufen sind diatonische Stufen derjenigen Tonart, der sie leitereigen angehören.

12


Hinsichts des Gebrauches chromatischer Fortschreitungen bleibt zu erinnern, dass man ihn vor allen Dingen nicht zu weit auszudehnen habe. Ueberladung damit wird die Schönheit des Gesanges stets mehr beeinträchtigen als heben, denn es liegt eine gewisse Unruhe darin, die von der ruhigen Kraft und Bestimmtheit diatonischer Tonfolgen weit entfernt ist. In geschwinder Bewegung können sie etwas Reissendes und Leidenschaftliches haben, im abwechselnden Hinauf und Herunter grosse Aufgeregtheit versinnlichen, in langsamer Bewegung den Ausdruck einer traurigen und trübseligen Stimmung verstärken. Doch hat langsames chromatisches Hinaufschrauben des Tonganges stets etwas Mühseliges; langsames Abwärtsschleichen unter Umständen widerlich Schlaffes bei sich, wie wir beides an vielen W a g n e r'schen Melodien erfahren. Lebhafte Darstellungen des

Anmuthigen, Graziösen, Zierlichen etc. können durch gut und mässig angebrachte chromatische Zwischentöne lebendiger, fliessender und leichter werden. Zu häufiger harmonischer Gebrauch der Chromatik zieht, wegen des beständigen Wechsels der Tonarten, gar leicht Undeutlichkeit und Verwirrung nach sich. Doch kommt auch hier alles auf die Anwendung an; S. Bach's an Chromatik reiche D moll (Chromatische) Phantasie ist ein Meisterwerk von anerkanntem Werthe.

III. Enharmonisch. Die dritte Art der Eintheilung des griechischen Tetrachordes, das enharmonische Klanggeschlecht, war folgendergestalt beschaffen: die beiden ersten Schritte vom Grundtone aufwärts erfolgten durch Viertelstöne, darauf folgte ein Sprung durch eine grosse Terz, z. B. *E E⁺ F A*. Das Pluszeichen hinter dem zweiten *E* zeigt den Viertelston an. Neben zahlreichen anderen Berechnungen sind folgende von Ptolomäus, Beisp. 13 *a*, und von Archytas, 13 *b*, aufgestellt worden:

Beisp. 13 *a*	*E*		*E⁺*		*F*		*A.*	13 *b*	*E*		*E⁺*		*F*		*A.*
		46/45		24/23		5/4				28/27		36/35		5/4	

Das Nähere s. unter Tetrachord etc. II; eine Uebersicht der drei Tongeschlechter ebd. Beisp. 4. — In der modernen Musik werden Melodie und Harmonie niemals durch kleinere Intervalle als der halbe Ton fortgeführt. Hieraus folgt, dass wir kein besonderes enharmonisches Klanggeschlecht haben, denn die von uns enharmonisch genannten Fortschreitungen sind von der Enharmonik der Alten durchaus verschieden. Unsere sogenannte diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter ist nichts anderes als die Darstellung der Klangstufen aller Kreuz- und Beetonarten innerhalb des Umfanges einer Octav.

Beisp. 14 *C C♯ D♭ D D♯ E♭ E* [*F♭*] *E♯ F F♯ G♭ G G♯ A♭ A A♯ B H* [*c♭*] *H♯ c.*

Gewöhnlich lässt man bei Darstellung dieser diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter entweder *E♯* und *H♯*, oder (die in voranstehendem Beispiele eingeklammerten Töne) *F♭* und *C♭* weg. Denn wollte man *E♯* und *F♭*, und ebenso *H♯* und *C♭* zugleich gebrauchen, so würden in der Tonfolge *E E♯ F♭ F* und ebenso in *H H♯ C♭ C* die tieferen Töne *F♭* und *C♭* später erscheinen als die höheren Töne *E♯* und *H♯*. Die Töne *E* und *F♭*, desgleichen *H* und *C♭* fallen allerdings enharmonisch zusammen; man sieht aber, dass in Beisp. 14 die richtige stufenweise Folge nicht eingehalten ist, insofern die Beetöne von *F* und *C* die Stellen vor den Kreuztönen von *E* und *H* einnehmen. In der nachfolgenden, allerdings richtig stufenweis fortschreitenden Scala sind die Töne *F♭* und *C♭* weggeblieben, sie besteht nur aus 19 Tönen statt aus 21:

Beisp. 15 *C C♯ D♭ D D♯ E♭ E E♯ F F♯ G♭ G G♯ A♭ A A♯ B H H♯ c.*

Die mit den Bogen bezeichneten Stufen sind es, die man enharmonisch nennt, also nur diejenigen, welche von den zwischen die ganzen und halben Töne der diatonischen Tonleiter eingelegten Erhöhungen und Erniedrigungen unter sich, und beziehentlich mit den Endpunkten der beiden grossen halben Töne gebildet werden. Wenn die einzelnen Stufen der diatonischen Scala (nach den Bestimmungen des sogenannten reinen diatonischen Systems) einander gleich, und zwar doppelt so gross wären als der kleine halbe Ton, durch dessen Einlegung auf- und abwärts man diese enharmonische Scala ebenfalls entstanden sich vorstellen kann, so würden (wie dies in der gleichschwebenden Temperatur auch der Fall ist) alle Kreuzerhöhungen der niederen mit den Beeerniedrigungen der nächsthöheren diatonischen Stufen in einem Punkte zusammenfallen, was jedoch nicht geschieht. Denn die verschiedene Grösse der diatonischen Stufen macht, dass die betreffenden ♯ und ♭ Töne mehr oder weniger auseinanderliegen und kleine Intervalle, die man die enharmonischen Intervalle nennt, zwischen ihnen übrigbleiben. Diese Intervalle sind folgende: Zwischen *D♯ E♭* und *G♯ A♭* die grosse Diesis 128:125, Log. 34; zwischen *C♯ D♭*, *F♯ G♭* und *A♯ B* das Intervall 648:625, Log. 52. Die Töne *F♭ E♯* und *c♭ H♯* weichen um die sogenannte kleine Diesis 3125:3072 (Log. 25) von einander ab. Berechnet man die Tonverhältnisse nach dem reinen Quintsystem, so stellt sich das umgekehrte Resultat heraus: der Kreuzton der vorangehenden Stufe greift über den Beeton der nächstfolgenden hinaus; der Ton *C♯* ist also höher als *D♭*, *G♯* höher als *A♭* etc., und dem entspricht auch die Praxis der Sänger und Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe, die den Ton *C♯*, als zum *D* aufwärts neigende Erhöhung, höher nehmen als *D♭*, die zum *C* abwärts neigende Erniedrigung. In der gleichschwebenden Temperatur

der Tasteninstrumente hingegen fallen $C\sharp$ $D\flat$ und alle übrigen enharmonischen Stufen auf einer und derselben Taste zusammen, da alle ganzen und alle halben Töne in durchaus gleicher Tongrösse ausgeübt werden. Es ist bereits an mehreren anderen Orten (u. a. in den Art. Ausweichung C, Beisp. 8; Enharmonisch) bemerkt, dass unser Gehör diese enharmonischen Töne für hinlänglich rein annimmt, ohne die kleinen Abweichungen zu empfinden, so lange sie in ihrer ursprünglichen Beziehung, so lange also z. B. $G\sharp$ auch wirklich als zu E dur, A dur oder A moll, und $A\flat$ als zu A♭ dur, A♭ moll, D♭ dur etc. gehörend gebraucht werden. Wird hingegen im Verlaufe der Melodie der Ton $G\sharp$ mit dem $A\flat$ verwechselt, d. h. wird der Tonkreis von E dur oder A dur mit dem Tonkreise von A♭ dur, D♭ dur etc. vertauscht, so wird das Ohr genöthigt, unwillkürlich und unbewusst mit dem Ton $G\sharp$ jene kleine Abänderung vorzunehmen, die ihn geeignet macht, als Bestandtheil dieser neuen Tonsphäre zu gelten. Hinlängliche Beispiele hierfür finden sich in den genannten Artikeln Enharmonisch und Ausweichung C, Beisp. 8.

Klangmesser, das Monochord, s. daselbst. Ueber die zur Messung der Schwingungsmengen der Töne dienende Sirene s. den gleichn. Art.

Klangpunkt. Die Stelle, an welcher die Saite bei der Intonation (mittels des Bogens, Clavierhammers, durch Schnellen oder Rupfen) in Schwingungen gesetzt wird. Ueber den Einfluss des Klangpunktes an angeschlagenen Saiten auf die Zusammensetzung des Klanges aus verschiedenen Obertönen s. Helmholtz, Tonempfindungen S. 131.

Klangstufe, Tonstufe; Benennung der Töne einer Tonart hinsichts der Stellung, welche sie in der Tonleiter einnehmen, stets mit einem diese Stellung anzeigenden Zahlworte verbunden, als: erste, zweite, dritte etc. Klangstufe (Prime, Secund, Terz etc.). Nur die diatonischen Töne der Scala gelten als selbständige Klangstufen; die dritte Klangstufe der Durtonart ist daher die grosse Terz, die fünfte die reine Quint; die sechste der Molltonart, die kleine Sext. Will man den Ausdruck auch auf chromatische Erhöhungen oder Erniedrigungen der diatonischen Stufen anwenden, so muss man dies dabei bemerken; demnach ist z. B. die übermässige Quint als erhöhte fünfte, die kleine Sext in Dur als erniedrigte sechste Klangstufe zu bezeichnen. — Von Klangstufe hat man Akkordstufe zu unterscheiden: jenes ist der diatonische Ton der Scala, dieses der leitereigene Dreiklang einer Klangstufe. So ist z. B. die dritte Klangstufe in Moll die kleine Terz, die dritte Akkordstufe hingegen der grosse (resp. übermässige) Dreiklang auf der kleinen Terz. S. Dreiklang II.

Klappen. Diejenigen beweglichen Theile an den Holzblasinstrumenten und einigen Arten Blechinstrumenten, mittels deren offene Tonlöcher gedeckt, oder gedeckte geöffnet werden können. Theils dienen sie dazu, den Instrumenten einen grösseren Tonumfang zu geben, theils unreine Töne rein und an Klang abfallende den übrigen gleich zu machen. Ehedem nannte man sie auch Claves oder Schlüssel.

Klappenhorn. Ein Waldhorn, an welchem zur Erleichterung der Chromatik Klappen angebracht waren; erfunden von Kölbel in Petersburg. — Ausserdem eine Art Signalhorn, mit Anwendung der von Weidinger für die Trompete erfundenen Klappen; es spielte einige Zeit hindurch in der Blechmusik eine hervorragende Rolle, wurde aber, wie auch das vorhin erwähnte Waldhorn mit Klappen, durch das beiweitem vollkommenere System der Ventile verdrängt.

Klappentrompete. Eine mit Klappen für die chromatischen Töne versehene Trompete. Der Hoftrompeter Weidinger zu Wien liess 1801 ein solches Instrument verfertigen, welches durch zwei Octaven vollständige Chromatik hatte. Auch noch von Anderen (Embach, Kail, Biget, Nessmann in Hamburg) wurden chromatische Klappentrompeten verschiedener Art construirt (Dupré fertigte sie von Holz), sind aber durch Stölzel's Erfindung der Ventile verdrängt worden.

Klausel, s. Clausula.

Klavier, s. Clavier.

Klein, Beiwort, bezüglich 1) auf eine gewisse Beschaffenheit mancher Intervallengattungen, nämlich der unvollkommenen Consonanzen, Terz und Sext; und der natürlichen Dissonanzen (*dissonantiae per se*), Secund und Septime. Terzen, Sexten, Secunden und Septimen werden in der Gestalt, in welcher sie in der Durtonart erscheinen, grosse Intervalle genannt; kleine Intervalle sind um einen kleinen halben Ton enger als grosse,

mithin werden grosse Intervalle in kleine verwandelt, wenn man ihr unteres Glied um einen halben Ton erhöht oder ihr oberes Glied um ebensoviel erniedrigt. Auf diese Art entstehen aus den grossen Terzen, Sexten, Secunden und Septimen *C E*, *C A*, *C D* und *C H*, die kleinen Intervalle der nämlichen Gattungen *C E♭* (*C♯ E*), *C A♭* (*C♯ A*), *C D♭* (*C♯ D*) und *C B* (*C♯ H*). Die Terz und Sext der Molltonart sind klein, ebenso die Septime im Falle sie nicht als Leitton zu dienen hat; die Secund jedoch ist, gleichwie in der Durtonart, gross. Die vollkommenen Consonanzen haben keine kleine und grosse, sondern (neben der reinen) nur eine verminderte und übermässige Gattung; von den unvollkommenen verschieden, wechseln sie sogleich ihre Kategorie, werden aus Consonanzen Dissonanzen, wenn man sie um einen halben Ton verengert oder erweitert, während die unvollkommenen Consonanzen aus grossen in kleine und umgekehrt verwandelt werden können und doch Consonanzen bleiben. S. Intervall S. 459. — 2) Unterscheidung einer Gattung des Halben und Ganzen Tones (des Kleinen halben und ganzen Tones) von einer anderen, gross genannten. S. Halber und Ganzer Ton. — 3) Bezeichnung der vierten Octav (Octav 4 Fuss) unseres Tonsystems (die kleine Octav, das kleine *c*, *d*, *e* etc.), so genannt, weil ihre Töne in der alten deutschen Tabulatur und auch schon früher mit Buchstaben des kleinen Alphabets notirt wurden. S. Notenschrift A; Tabulatur.

Kleine Bassgeige, deutsche Benennung des Violoncello.

Kleine Diesis, das Verhältniss 3125 : 3072, der Unterschied zwischen dem kleinen halben Tone und der grossen Diesis (25 : 24 — 128 : 125 = 3125 : 3072). S. Diesis.

Kleiner Ganzer Ton. Das Verhältniss 10 : 9, in der Durscala nach den Bestimmungen des reinen diatonischen Tonsystems zweimal, als *D E* und *G A*, enthalten. S. Ganzer Ton.

Kleiner Halber Ton. Das Verhältniss 25 : 24, der Unterschied zwischen der grossen und kleinen Terz (5 : 4 — 6 : 5 = 25 : 24); in der diatonischen Tonleiter nicht enthalten, sondern, nach den Bestimmungen des reinen diatonischen Tonsystems, nur als chromatische Erhöhung und Erniedrigung diatonischer Stufen erscheinend. Also dasjenige Intervall, welches z. B. dem Tone *G* aufwärts hinzugefügt wird, wenn er als *G♯*, und herunterwärts, wenn er als *G♭* ausgeübt werden soll. S. Halber Ton. In der gleichschwebenden Temperatur hat die Unterscheidung eines Kleinen halben Tones von einem Grossen nur noch sprachgebräuchliche Bedeutung. In Wirklichkeit sind hier alle Halbtöne einander gleich.

Kleines Limma. Das Verhältniss 135 : 128, der Unterschied zwischen dem grossen Ganzen und grossen Halben Tone (9 : 8 — 16 : 15 = 135 : 128). S. Limma II.

Kleines Orchester. Ein Orchester, worin, neben dem Geigenchore, nicht alle sonst üblichen, sondern nur einige Gattungen Blasinstrumente verwendet werden. In der modernen Instrumentalmusik enthält ein solches kleines Orchester keine Posaunen, nicht mehr als 2 Hörner und 2 Trompeten, die Pauken fehlen zuweilen, mitunter auch eine oder die andere Gattung der Holzblasinstrumente, gemeinhin die (am spätesten ins Orchester gekommenen) Clarinetten. Das ältere Orchester zu Bach's und Händel's Zeit ist meist noch einfacher zusammengesetzt, Hörner kommen selten vor, die Fagotte fehlen auch häufiger als sie vorhanden sind; die Trompeten hingegen finden ausgedehntere Verwendung als heutzutage. Was man unter Grossem Orchester versteht s. im gleichn. Art.

Klein Gedackt, gedeckte Orgelstimme zu 4- und 2-Fusston. Klein Holpipe, ebenfalls kleine Hohlflöte; Klein Posaun Bass, Posaune 8 Fuss (Trompete); Klein Zimbel etc. erwähnt Prätorius, *Syntagma* II. 171, 173 etc., in mehreren Orgeldispositionen.

Kleine Secund, der auf zwei Stufen liegende Halbton *C D♭*, *D E♭* etc.; — Septime, ein in 7 Stufen aus 4 ganzen, einem diatonischen und einem kleinen halben Tone bestehendes Intervall, *C B*, *C♯ H*; — Sext, enthält in 6 Stufen eine vollkommene Quint und einen grossen Halbton, *C A♭*; — Terz, Intervall von 3 Stufen, einen ganzen und einen grossen halben Ton umfassend, *C E♭*, *C♯ E*. S. Intervall, Klein 1, und die den einzelnen Intervallen eigenen Art.

Klingende Stimmen, Klingende Register, Orgelterminus für solche Register, wodurch die Schleifen wirklich klingender Pfeifenreihen geöffnet und geschlossen werden; zum Unterschiede von den mechanischen Zügen oder Registern, durch welche nur

irgend ein Mechanismus, der nicht in directer Beziehung zu den eigentlichen klangerzeugenden Körpern steht, in Bewegung gesetzt wird, als z. B. Koppel, Tremulant, die Sperrventile.

Klinginstrumente. Zur Markirung des Rhythmus dienende Instrumente, welche meist keinen bestimmten Ton, sondern nur einen dröhnenden, rasselnden, klirrenden etc. Schall geben, wie die grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel etc.

Klöppel, das aus Metall oder Holz gefertigte Instrument von verschieden hammerartiger Gestalt, mittels dessen die Schlaginstrumente (Glocke, Pauke, grosse Trommel, Hackbrett, Strohfiedel etc.) durch einen Schlag klingend gemacht werden.

Klötzchen. Die in den Ecken der beiden Ausbiegungen inwendig im Corpus der Geigen zwischen Decke und Boden, zum Zwecke dauerhafterer Verbindung der letzteren, eingeleimten Holzstückchen. Das Fehlen dieser Klötzchen an einem Instrumente verräth leichtsinnige und schlechte Arbeit.

Klötzchen-Koppel, eine der bei den Orgelmanualen gebräuchlichen verschiedenen Arten Koppelungen. S. Orgel I D *d*.

Kniegeige, die *Viola da gamba*.

Knopfregal, Apfelregal; s. Apfelregal.

Komarchios, altgriechischer Flötennomos, wodurch man zum Trunke ermuntert haben soll.

Komisch, Lächerlich, ästhetischer Begriff, von dem wohl kaum weniger Definitionen als von dem Begriffe des Schönen versucht worden sind. »Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definizionen der Philosophen gehen — ausgenommen unwillkürlich — bloss weil die Empfindung desselben so viele Gestalten annimmt, als es Ungestalten giebt; unter allen Empfindungen hat sie allein einen unerschöpflichen Stoff, die Anzahl der krummen Linien«, sagt Jean Paul (Vorschule der Aesthetik, 2. Aufl. I. 179 ff). Aristoteles erklärt das Lächerliche aus einer unschädlichen Ungereimtheit; Kant aus plötzlicher Auflösung einer Erwartung in ein Nichts; nach Stephen Schütz entspringt es aus der Anschauung des Zwiespaltes und Sieges zwischen Nothwendigkeit und Freiheit; nach Hand aus dem unerwarteten und zufälligen Zusammentreffen an sich ungereimter, disparater und zweckwidriger Dinge etc. Auf nähere Untersuchung dieser Definitionen, von denen keine einzige den ganzen Begriff umfasst, einzugehen, ist hier ebensowenig der Ort, als neue zu versuchen. Mit viel Glück hat Jean Paul (a. a. O.) diesen Gegenstand, unter Zuhülfenahme des Erhabenen als Gegensatz, behandelt. — Ueber das Komische in der Musik hat Hand (Aesthetik I. 399 ff) einiges gegeben.

Komische Oper, *Opera buffa, Opéra comique*, s. Oper.

Komponist, Komposition, s. Componist, Tonsetzkunst.

König der Geiger, Roi des Violons. Ein französischer Titel, dessen Ursprung auf die im Jahre 1330 zu Paris eingerichtete *Confrèrerie de St. Julien des Ménestriers* zurückgeht (s. La Borde, *Essai* I. 419). Das Oberhaupt dieser *Confrèrerie* hiess *Roi des Ménestriers*; König Charles VI. bestätigte diesen Titel in einem Patent vom 14. April 1401. Von Ludwig XIII. wurde er dem Violinspieler Dumanoir beigelegt und durch eine förmliche Urkunde bestätigt. Ebenso von Ludwig XV. dem Violinspieler Guignon, der ihn auch auf den Titeln seiner Werke anbrachte. Derjenige dem dieser Character ertheilt wurde, erhielt damit auch die Vollmacht, »in allen Provinzen des Königreiches, gegen Erlegung einer gewissen Summe Geldes, jemanden zum Meister der Tonkunst zu erklären, so wie die *Comites Palatini* in Deutschland jemanden für Geld zum Poeten machen können«. Marpurg, Beiträge I. 470.

Köpfflin-Regal, eine Regalart von 4 Fusston, »haben oben auch ein rund Knäufflein als ein Knopff (wie das Knopf- oder Apfelregal, s. daselbst), vnd ist derselbige in der mitten von einander gethan, als ein offen Helm; ist gut vnd lieblich«. Prätorius, *Syntagma* II. 148.

Kopf. *a*) Die Schnecke oder der Löwenkopf am oberen Ende des Halses der Geigen. — *b*) Der auf der Linie oder im Zwischenraume des Liniensystems stehende und den Ton anzeigende Haupttheil der Note. — *c*) An Rohrwerken der Orgel, s. Orgel I E β 3.

Kopfstimme, *voce di testa*. Ein der menschlichen Stimme, hauptsächlich der Tenor-, nächstdem auch der Baritonstimme, eigenes Register, welches die älteren, namentlich italienischen Gesanglehrer und auch einzelne neuere Theoretiker, für einerlei

mit Falset nehmen. Tosi[1]) aber unterscheidet die Kopfstimme bereits ebensowohl vom Falset als auch von der Bruststimme, indem er sie wie auch die letztere für angeborene Varietäten, nicht für künstliche Modificationen der natürlichen Stimme, wie das Falset, ansieht. Nach seiner Angabe liegen Bruststimme und Kopfstimme fast ganz parallel, nur ist jene kräftiger, diese beweglicher und lässt die hohen Töne besser ansprechen, und das Falset kann auf beide Anwendung finden. Liskovius erklärt die Kopfstimme für eine Mittelgattung zwischen Bruststimme und Falset, zwischen der härteren Klangart der ersteren und der weicheren Klangart des letzteren die Mitte haltend. Bei Anwendung derselben sollen die Stimmbänder mehr als bei der Bruststimme, und weniger als bei der Falsetstimme gespannt sein. Die Sänger und besonders die Tenoristen, bedienen sich ihrer, um aus der Bruststimme in das Fistelregister überzugehen. Nach Merkel (Stimm- und Sprachorgan S. 631 ff.) ist sie eine Fortsetzung der Bruststimme nach oben und wird zur Piano-Intonation der hohen Brusttöne gebraucht.

Kopfstück. Der obere Theil der Flöte, zuweilen auch der Oboe, worin bei jener Mundloch und Pfropfschraube sich befinden, bei dieser das Röhrchen eingeschoben ist.

Koppel, *Copula.* *a*) Mechanismus der Orgel; Gabel- Hacken- Klötzchen- und Wippenkoppel, desgl. mit Anwendung des pneumatischen Hebels, s. Orgel I D *d*. — *b*) Seltenerer Name einer zwei- oder dreifach gemischten Orgelstimme, einer Art Mixtur. Auch der Grosshohlflöte 8 Fuss im Pedal, doch auch im Manual zu 8 und 4 Fuss.

Koppeldone, Koppelflöte, Koppeloctav, Kopula (Grosshohlflöte), s. im Buchstaben C die gleichn. Art.

Korthol, Singel-Korthol, s. Dolcian.

Kort-Instrument, s. Sordun.

Koryphaeus. Der Chorführer in der griechischen Tragödie, bei den Römern *Pedarius* oder *Pedicularius*; in der Komödie *Choragus*. Auf einer Erhöhung inmitten des Orchesters stehend, markirte er den Rhythmus der Chorgesänge insgemein durch festes Auftreten des Fusses. Das Podium, worauf er stand, war hohl, und sein Fuss mit einer schweren eisenbeschlagenen Sohle bekleidet, der Schlag desselben mithin dröhnend und erschütternd.

Kosakisch. Nationaltanz der Kosaken, mit einiger Verfeinerung der Schritte und Bewegungen zuweilen auch in unseren Tanzcirkeln nachgeahmt; erfordert eine Melodie von mässiger Bewegung im Zweivierteltakt, aus zwei Reprisen, jede gemeinhin von acht Takten, bestehend. Er wird nur von zwei Personen getanzt. Während der ersten Reprise bewegt sich der Tänzer auf seine in einiger Entfernung ihm gegenüber stillstehende Dame zu und wieder an seine vorige Stelle zurück. In der zweiten Reprise kehrt sich die Sache um, der Tänzer steht still und die Dame ahmt die vorhin von ihm ausgeführten Bewegungen nach. Das Nämliche geschieht auch im Verlaufe des Tanzes, nur mit abgeänderten Schritten.

Kou, kolossale Trommel der Chinesen.

Krakowiak, polnischer Tanz, aus 2 Theilen im Zweivierteltakt bestehend, von scharf accentuirtem und markirtem Wesen.

Kräusel, der Mordent.

Krebsgängig, *cancrizans*, rückgängig (*motus retrogradus*), der Satz kann ebensowohl vom Ende zum Anfang als umgekehrt ausgeübt werden. S. Canon; Nachahmung 5; Doppelter Contrapunkt.

Kreisfuge, *a*) der Canon; *b*) speciell der den ganzen Tonartenkreis durchlaufende Cirkelcanon, s. Canon C 1.

Kreiskämpfer, s. Periodonicus.

Kreuz, *B cancellatum*, gegittertes *B*, das Zeichen ♯, mittels dessen die Erhöhung einer Stufe um einen (kleinen) halben Ton angezeigt wird. S. B cancellatum; Notenschrift C 1 *b*.

Kreuzschläge, Schlagmanier bei den Pauken.

Kröpfen, Gekröpfte Pfeifen, Orgelterminus. Mangelt es in einem Orgelgehäuse an der zur Aufstellung der längsten Pfeifen nöthigen Höhe, so wird diesen Pfeifen ein Theil von ihrer Länge abgeschnitten und in horizontaler Richtung (im rechten

1) Anleitung zur Singekunst mit Erläuterungen und Zusätzen von Agricola, S. 22.

Winkel) angesetzt. Dieses, übrigens nur bei Holzpfeifen in Anwendung kommende Verfahren heisst Kröpfen; auf Tonhöhe oder Klang der Pfeifen hat es keinen Einfluss, da die Luft nach allen Richtungen hin gleiche Elasticität hat.

Krotalon, s. Crotalum.

Krücke, Stimmkrücke, Orgelterminus. Der über die Oberfläche des Kopfes am Mundstücke der Rohrwerke hervorragende, auf die Zunge wirkende starke Drath, an welchem die Pfeifen gestimmt werden. S. Orgel I E β 4.

Krummbogen, Krummbügel. Rund gebogene Röhren von Messingblech, die man den Hörnern in der Mitte ihrer Kreiswindung anschiebt oder aufsetzt, um ihre Stimmung tiefer zu machen; finden auch bei Trompeten Anwendung. Man hat zwei Arten Krummbogen, eine grössere und eine kleinere. Die grössere, grosser Krummbogen, erniedrigt die Stimmung um einen ganzen Ton, verwandelt also ein *E*-Horn in ein *D*-Horn, ein *C*-Horn in ein *B*-Horn etc.; die kleinere, kleiner Krummbogen, vertieft die Stimmung um einen halben Ton, macht aus dem *E*-Horn ein *E*♭-Horn, aus dem *D*-Horn ein *D*♭-Horn. In der letzten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts richtete man verschiedene Krummbügel für alle Tonarten ein, und zwar so, dass sie einem und demselben Instrumente sich anschieben lassen, demnach man für alle Tonarten nur eines einzigen Instrumentes mit den dazu gehörigen Setzstücken benöthigt ist. Ein so construirtes Horn heisst Inventions-Horn (Horn S. 433). Bekannt und wenigstens bei der Posaune in Gebrauch gewesen, ist der Krummbügel schon zu Anfang des 17. Jahrh., ungeachtet man seine Erfindung gewöhnlich erst ins 18. Jahrh. gesetzt findet. Prätorius (*Syntagma* II. 32) bemerkt ausdrücklich, wie die Posaune durch Anstecken und Abnehmen der Krummbügel (*Cromette*), ausserdem auch »mit dem Mund und Winde ohne Aufsteckung der Krummbogen etc. *per tonos et semitonia* gezwungen und gebraucht« werden könne.

Krummhorn, Krombhorn, *Cromorne, Cor morne* (stilles Horn), krummer Zink, *Cornamuto torto, Storto, Lituus*. — *a*) Veraltetes Blasinstrument von Holz, aus einer einfachen, am unteren Ende halbkreisförmig aufwärts gekrümmten Röhre bestehend. Auf der vorderen Seite hatte es sechs Löcher, auf der hinteren eins für den Daumen, und dann weiter unten noch zwei, die man an manchen Instrumenten mit Klappen bedecken konnte, wodurch in der Tiefe noch einige Töne mehr gewonnen wurden. Intonirt wurde das Krummhorn mittels eines Rohres, welches jedoch nicht direct mit den Lippen zu fassen, sondern in einer oben mit Mundloch versehenen Büchse oder Kapsel eingeschlossen war, und beim Hineinblasen in dieselbe in Schwingungen gerieth. Feinere Modificationen der Klangstärke waren daher, wie bei allen den älteren Instrumenten, deren Rohr in einer solchen Kapsel steckte, nicht gut möglich. Der Umfang des Krummhornes beschränkte sich auf eine Duodecime, doch gab es mehrere Arten von verschiedener Grösse. Prätorius führt deren fünf auf mit folgendem Umfange: Gross-Bass von A_1—d; Bass-Chorist von C—g; Tenor (Alt) von c—d_1, und zwei Arten Cantus, von g—a_1 und von c_1—d_2. Abbildungen von allen fünf Arten sind bei ihm, *Syntagma mus. Theatr. instrum.* Taf. XIII, zu finden. Desgl. in Mart. Agricola, *Musica instr.*, Wittenb. 1528. —— *b*) Orgelstimme, Rohrwerk von verschiedener Structur und Grösse, offen und gedeckt, im letzteren Falle mit Schalllöchern, an Form rein cylindrisch oder auch nach oben convergirend. Von sanfter dunkler Intonation, daher sein Name auch eher von *Cor morne* (stilles Horn) als von dem des oben beschriebenen Holzblasinstrumentes herzuleiten sein wird. Man findet es im Manual und Pedal zu 4 Fusston, ferner auch unter dem Namen Krummhornbass im Pedal zu 8 und 16 Fusston.

Krustische Instrumente (*krusis, pulsatio*, Schlag). Eigentlich ganz allgemein solche Instrumente, deren klangerregende Körper durch einen Schlag in Oscillation gesetzt werden, wie z. B. die Glocke mittels des Klöppelschlages, die Pantalon- und Pianofortesaiten mittels des Hammers, die Saiten am Clavichord mittels der Tangente etc. Unter Krustischen Claviatur-Instrumenten versteht man daher nur solche, an denen vermittelst Niederdruckes der Tasten ein Schlag oder Stoss gegen die Saiten geführt wird, gleichviel ob dieses durch einen abfallenden Hammer, wie beim Pianoforte, oder mittels eines feststehenden Metallstäbchens (Tangente), wie beim Clavier, geschieht. Ebenso ist das Pantalon ein krustisches Saiteninstrument. Hingegen gehören weder der Bogenflügel noch die Orgel zu den krustischen Claviaturinstrumenten; denn an beiden sind die

Vibrationen der Klangkörper nicht Folge eines Schlages, sondern bei jenem werden die Saiten durch Bogenstrich intonirt, die Taste nähert nur die Saite dem Bogen, oder umgekehrt, den Bogen der Saite; bei dieser werden Luftsäulen durch Anblasen in Schwingungen gesetzt, die Taste öffnet nur das Cancellenventil, um dem Winde Zutritt zu den Pfeifen zu gestatten.

Kugelpauke, s. Maanim.

Kuhreihen, *Ranz des vaches*. Eine jetzt nur selten noch gehörte einfache Melodie, welche von den Schweizer Alpenhirten beim Austreiben oder Zusammenrufen des Viehes auf den Weideplätzen gesungen oder auf dem Alpenhorn geblasen wird. Eine Sammlung von Kuhreihen erschien Bern, 1815.

Kunstfuge, Meisterfuge, *Ricercata*, s. Fuge D I *a*.

Kunstpfeifer, s. Stadtmusikus.

Kurze Octav. Eine Verstümmelung der Grossen Octav, namentlich des Pedales, nicht selten aber auch des Manuales alter Orgeln, durch Auslassung und Verlegung mehrerer Töne und Claves (s. Orgel I D *a*). Die einfachste und im Manual häufigste Art der Kürzung besteht nur in Auslassung der beiden untersten chromatischen Claves *C♯* und *D♯*, die Octav heisst *C D E F F♯* und geht dann chromatisch weiter. Werckmeister (Orgelprobe 1698, S. 56) stellt aber folgende auf: *C F♯ D G E G♯ A*, doch nicht ohne sie »einen gar grossen Defect in der Orgel« zu nennen und zu erklären, dass er noch keinen gesehen habe, der in der Geschwindigkeit auf einer so verstümmelten Octav das ausführen könne, was er in einer vollständigen vermöchte. Eine andere kommt in Ammerbach's Orgel- und Instrument-Tabulatur 1571 vor und heisst: *E F G A H* (darüber *C D B*); eine fernere fängt, ähnlich dieser Ammerbach'schen, ebenfalls von *E* an und ist scheinbar chromatisch fortgeführt, die Tasten heissen aber: *C D F A H* (darüber *E G B*). Vergl. auch Adlung, *Mus. mech. organ.* 1768, II. 25. 27. Diese kurzen Octaven mit über einander gelegten diatonischen Tasten werden auch gebrochene Octaven genannt und sind besonders im Pedal (übrigens noch heutigen Tages in den meisten Orgeln des österreichischen Staates) zu Hause. Erste Veranlassung die Octav zu kürzen, gab die Materialersparniss; ein Grund für die Uebereinanderschichtung der diatonischen Tasten, wodurch neben der Unvollkommenheit die Spielart noch äusserst unbequem wird, lässt sich nicht gut erkennen.

Kurzer Mordent, s. Mordent *a*.

Kurzer Vorschlag, s. Vorschlag.

Kussir. Ein türkisches Hackebrett mit Darmsaiten bezogen.

Kützialflöte, kleine Flötenstimme der Orgel, nach Adlung, Anl. zur mus. Gelahrtheit, S. 514, von 1½ und 1 Fuss. Näheres über ihre Beschaffenheit weiss er jedoch nicht zu sagen.

Kwetz, *Agada*; in Aegypten und Abyssinien gebräuchliches Blasinstrument, hinsichts der Form und Grösse unserer Flöte ähnlich, doch ähnlich der *Flûte à bec* vermittelst einer Art Clarinettenschnabel intonirt.

Kyrie (Christe) eleison (Herr erbarme Dich), bei den liturgischen Schriftstellern auch häufig die Benennung *Litania, Letania* (Litanei) führend (Gerbert, *De cantu* I. 512), der erste Theil der Messe, auf den Introitus folgend und, gleich diesem, antiphonischer Wechselgesang. Die Einführung dieser Gebetformel in die Liturgie ist uralt, wahrscheinlich ist sie von den Griechen zu den Lateinern gekommen; ihre Aufnahme in die Messe des abendländischen Gottesdienstes wird Gregor d. Gr. zugeschrieben. Im Orient spricht der Geistliche beim Beten des *Eleison* einzelne Bitten vor, welche das Volk mit *Kyrie eleison* beantwortet; im Occident beten schon seit Gregor's Zeit Priester und Volk das *Kyrie eleison* und *Christe eleison* abwechselnd, und zwar heutzutage sechsmal *Kyrie* und dreimal *Christe*; auch wurde das *Eleison* an Festtagen mit Tropen ausgeschmückt, die Beschaffenheit eines solchen kann man aus Luc. Lossius, *Psalmod.* S. 266 ersehen. — In der musikalischen Composition der Messe besteht das den ersten Satz derselben bildende *Eleison* aus mehreren Theilen. Zuerst kommt das *Kyrie eleison* für Chor, dann das *Christe* als Mittelsatz, entweder auch für Chor oder für Solostimmen, und dann wird das *Kyrie* wieder aufgenommen. Die Ausgestaltung dieser Theile ist sehr

verschieden; das erste *Kyrie* ist entweder nur kurz und findet seine weitere Ausbildung nach dem *Christe*; oder es ist ein ganz breit angelegter und ausgearbeiteter Satz, der nach dem *Christe* nur theilweise repetirt wird; häufig erscheint es auch als reguläre Fuge. Das *Christe* hat immer ein eigenes Thema und wird vom *Kyrie* abweichend behandelt, mitunter auch als Fuge, wenn das *Kyrie* nicht fugirt ist; zuweilen werden auch die Themen des *Kyrie* und *Christe* in einer Doppelfuge, als dritter Theil, verbunden. Die in der protestantischen Kirche gebräuchliche Messe besteht nur aus zwei Hauptsätzen, dem *Kyrie* mit *Christe* und dem *Gloria*, wird daher auch *Missa brevis* (kurze Messe) genannt.

L.

La. *a*) Die sechste Silbe der im 11. Jahrh. aufgekommenen Solmisation *ut re mi fa sol la*; Ausführlicheres unter Solmisation. Die Silbe *la* allein, ohne Verbindung mit anderen Silben, führte nur der Ton *ee* oder e_2, weil er den höchsten Ton des ganzen Ambitus ausmachte und nur im VII. Hexachorde vorkam. — *b*) Die sechste Silbe der Graun'schen siebensilbigen Damenisation, *da me ni po tu la be*. S. Solmisation 3.

Labialpfeifen, Flötenpfeifen, in der Orgel. S. Orgel I E *α*.

Labirinto, Musikalischer Irrgarten, Salomonischer Knoten. Eine Art polymorphischer Canon, der sehr viele Nachahmungen durch eine grosse Menge von Stimmen zulässt. Näheres Marpurg, Abhandl. v. d. Fuge, S. 166 (Dehn'sche Ausg.); André, Lehrb. d. Tonsetzk. Bd. II. Abth. II. 208 ff.; Kircher, *Musurgia* I. 408.

Labium, an Flötenpfeifen der Orgel. S. Orgel I E *α* 4. 5.

Labyrinth, ein Theil des Hörorganes, s. daselbst.

Lagrimoso, Vortragsbez., thränend.

Lai, Lay, bei den Deutschen **Leich**, eine Weise, ein Gesang, und zwar ein volksmässiger Gesang im Gegensatze zum eigentlichen Kunstliede (*Chanson*). Ursprünglich auf Volkstraditionen und Volksballaden fussende epische und erzählende Dichtungen der anglo-normanischen Trouvères, die nach bretonischen Volksweisen abgesungen wurden (*Lais historiques, de chevalerie*). Später das volksthümliche, gleichviel ob lyrische oder erzählende Lied überhaupt; und zwar ebensowohl das originale Volkslied selbst, oder auch die stofflich oder formal oder in beiden Hinsichten ihm nachgebildeten Kunstpoesien der Hofedichter, welche, wie auch die alten epischen Lais, von den Menestrels oder Jongleurs unter dem Volke verbreitet wurden. Ein vermittelndes Glied zwischen den originalen Volksliedern und ihren kunstmässigen Nachbildungen machten die volksthümlichen Kirchenlieder oder aus den Jubilos entstandenen Sequenzen (s. daselbst) aus. Näheres Ferd. Wolf, Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg 1841.

Lamentabile, *Lamentoso*, Vortragsbez., klagend; verlangt einen seinem Sinne entsprechend rührenden, dabei aber ungekünstelten und gesunden, nicht weinerlichen und jammernden Vortrag. Als Ueberschrift von Tonstücken, ohne das Tempo näher bestimmende Beiworte, zeigt es zugleich ein langsames Zeitmaass an.

Lamentationes, die Klagelieder des Jeremias, welche in der katholischen Kirche an den drei letzten Tagen der Charwoche in den düsteren Metten abgesungen werden. Der *Tonus lamentationum* ist ernst und feierlich.

L'âme (franz. Seele). Die Stimme oder der Stimmstock in der Geige. S. Geige C.

La-mi. Solmisationssilbenname der Töne *E* und *e*, weil ihnen in der Mutation die Silben *la* und *mi* zufielen. Näheres unter E-la-mi und Solmisation. S. auch Halbschluss, Anm. 1.

La-mi-re. Solmisationssilbenname der Töne *a acutum* und *aa superacutum*, weil ihnen in der Mutation die Silben *la, mi* und *re* zufielen. Näheres unter A-la-mi-re und Solmisation.

Ländler. Ein deutscher Tanz im $^3/_8$-Takt, von mässig geschwinder Bewegung und heiterem hüpfendem Character.

Langer Vorschlag, s. Vorschlag.

Languente, *Languido*, Vortragsbez., sehnsüchtig. Stets mit langsamem oder gemässigtem Tempo verbunden. — **Languida** (*smorfiosa*) **maniera**, auf weich-

lich schmachtende sehnsüchtelnde Art; an Streichinstrumenten das miauende Herüberziehen des einen Tones zum andern mittels des auf der Saite fortgleitenden Fingers.

La-re. In der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf den Tönen *a* und *d acutum* nicht die Silbe *la* sondern *re* gesungen wurde. Beim Tone *a* trat dieser Fall ein, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von *C* aufsteigend in das Hexachord des Tones *G* sich bewegte, z. B.

c d e f g a
ut re mi fa sol la

g a h c d e
ut re mi fa sol la.

Beim Tone *d* hingegen, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von *F* ins Hexachord von *c* hinaufstieg, z. B.

f g a ♭ c d
ut re mi fa sol la

c d e f g a
ut re mi fa sol la.

Vergl. Solmisation, Tab. Beisp. 4.

Larghetto, Vortragsbez., etwas breit, mässig langsame, dem *Andante* gemeinhin ähnliche Bewegung, meistentheils mit dem Character des Sanfthinfliessenden, Ruhigen, Angenehmen verbunden.

Largior, anderer Name für Schwiegel oder Schwegel, s. daselbst.

Largo, Vortrags- und Tempobez., breit, gedehnt. Langsame Bewegung, verbunden mit breitem ausgeprägtem Vortrage, in Betreff dessen ebendasselbe, was bei langsamen Sätzen überhaupt zu beobachten ist. S. Adagio, Vortrag.

Larigot, eine sehr spitzige kleine offene Quinte von $1^3/_5$ Fuss, von Metall mit weitem Aufschnitt, oder auch eine höhere Octav des Nassat. Nur in Positiven oder ganz kleinen Orgeln zu finden.

Larmoyant, Vortragsbez., weinerlich.

La-sol, Solmisationssilbenname des Tones *d excellens* (*dd*, unser d_2), welcher im VI. *Hexach. moll.*, in welchem er die 6. Stufe ausmachte, die Silbe *la*, im VII. *Hexach. dur.*, als 5. Stufe, die Silbe *sol* erhielt. Ebenso des Tones *d acutum*, wenn die Melodie aus dem III. *Hexach. moll.* von *F* aufwärts in das IV. *Hexach. dur.* von *g* überging. S. Solmisation, Tab. Beisp. 4.

Lauda Sion Salvatorem, die Sequenz oder Prosa am Frohnleichnamstage, gedichtet von Thomas von Aquino, der im Jahre 1264, durch den Papst Urban X. beauftragt, die Liturgie zu diesem Feste verfertigte. Die äusserst erhabene Melodie, von der nicht bekannt zu sein scheint, ob sie ebenfalls vom Dichter gesetzt sei, ist mixolydisch und hypomixolydisch gemischt. Ueber die Sequenz im allgemeinen s. den gleichn. Art., ferner Hymnus.

Laudes, in der Liturgie der katholischen Kirche das zwischen der Epistel und dem Evangelium feierlich abgesungene Halleluja. Nach Walther das letzte Stück des nächtlichen Gottesdienstes, als welches der 148. Psalm und die beiden folgenden, gesungen zu werden pflegen. — *Laudes Episcopi*, nach Koch (alt. Lex.) alte Gallische Melodien, die in einigen französischen Cathedralkirchen noch bis zur Revolution von den Canonicis an grossen Festen vor der Epistel gesungen wurden.

Laudistae, Hymnen- oder Psalmensänger. Ehedem machten sie in Italien und vorzugsweise zu Florenz eine Gesellschaft aus, welche die Erlaubniss hatte, zu gewissen Zeiten in weisser Uniform mit brennenden Kerzen durch die Strassen zu ziehen und vor bestimmten Kirchen fröhliche Lobgesänge anzustimmen.

Lauf. *a*) Gleichbedeutend mit Passage, s. daselbst. — *b*) Der Wirbelkasten an den Geigeninstrumenten, auch Wandel genannt, s. Geige.

Laufende Noten. Figuration einer Stimme in geschwinden Noten von einerlei Zeitwerth.

Laufer, sehr gewöhnliche Setzmanier, aus geschwinden, stufenweis in ähnlichen Figuren auf- und absteigenden Noten bestehend, z. B.



Laufgraben, Orgelterminus. Unredliche Orgelbauer pflegen zuweilen, um das Durchstechen des Windes in ihren nachlässig gearbeiteten Windladen wirkungslos zu machen, in den Wänden derselben kleine Höhlungen und Bohrungen, worin der Wind sich verliert und vertheilt wird, anzubringen. Diese Höhlungen heissen Laufgräben. S. Durchstechen.

Laute, *Luth* (abgeleitet vom arabischen *al oud*, die Schale), *Liuto, Leuto; Testudo*, *Chelys* (Schildkröte). Ein Saiteninstrument, dessen Saiten (Darmsaiten) mit den Fingern gerissen werden; von sehr alter, angeblich persischer oder maurischer Abkunft[1]), wennauch die erste Grundform bereits in der altgriechischen Lyra vorliegt. Nach übereinstimmenden Angaben wurde die Laute zuerst von den Arabern im südlichen Europa (Spanien) eingeführt, und noch heut finden sich bei diesem Volke eine Anzahl lautenartiger Instrumente, wie die *Oud* selbst, *Tambura* mit 2 bis 8, *Baglama* mit 3, *Sewuri* mit 5 Metallsaiten. Von Spanien kam sie nach Deutschland herüber und war hier wie auch in Italien, Frankreich, England und den Niederlanden ehedem ungemein beliebt, und wurde beinahe vor allen anderen Instrumenten von Künstlern und Musikliebhabern gepflegt; mit Verlauf des vorigen Jahrhunderts aber ist sie nach und nach ausser Gebrauch gekommen und gegenwärtig der Vergessenheit gänzlich anheimgefallen. — Das Corpus ist der Schale einer Schildkröte nicht unähnlich geformt, aus dünnen Spänen von hartem Holze streifenweis zusammengefügt, nach dem oberen Ende, wo der Hals ansetzt, oval zulaufend. Die Decke bildet ein flacher oder nur ganz wenig gewölbter Sangboden, Dach genannt. Der Hals und das darauf befestigte Griffbrett sind ziemlich lang und breit, die Tongriffe auf letzterem durch Bünde (das Griffbrett quer durchschneidende eingesetzte Stückchen Darmsaite, Elfenbein- oder Metallstreifen) bezeichnet. Am oberen Ende des Halses ist eine einfache Holzplatte angesetzt und nach rückwärts gebogen (der Kragen), oder auch ein ausgeschnitzter Wirbelkasten befestigt, worin die Saitenwirbel laufen. Zwischen Hals und Kragen befindet sich der Sattel, auf dem die Saiten aufliegen. Die den Stimmwirbeln entgegengesetzten Saitenenden sind in einem flachen Stege (Saitenfessel), der wie bei der Guitarre auf dem Sangboden selbst aufgeleimt ist, mit Knoten eingehängt und durch Stifte (Patronen) festgekeilt; mitunter aber scheint man, wie aus der Abbildung einer theorbenartigen Laute bei Prätorius zu schliessen, den Saitenhalter auch am Corpus selbst, dicht unter der hinteren Kante des Sangbodens, angebracht zu haben, wie bei der Zither, in welchem Falle dann noch ein niedriger Steg auf dem Sangboden vorhanden war. Ungefähr in der Mitte zwischen Saitenfessel und Ansatzpunkt des Halses ist die Decke mit einem runden, etwa 3 Zoll im Durchmesser haltenden, oft schön umrandeten und mit Figuren ausgesetzten Schallloche durchbrochen. Bei der soeben erwähnten, erst später in Gebrauch gekommenen theorbenartigen Laute (*Testudo theorbata*) hatte ausserdem der Hals noch eine Verlängerung mit einem zweiten Kragen (Theorbenkragen), »welcher neulig dazu erfunden«, sagt Prätorius um 1619, und woran die Wirbel für eine Anzahl neben dem Griffbrette laufender Saiten sich befanden. Der über dem Griffbrette liegende Saitenbezug war, mit Ausnahme der beiden obersten Melodie- (Sang-) Saiten in späterer Zeit, stets doppelchörig. Anfangs war die Zahl der Saiten nur gering, vermehrte sich nach und nach aber stark; ursprünglich hatte man nur vier Saitenchöre, in $c\ f\ a\ d_1$ gestimmt, dann wurde oben ein fünfter, das g_1, hinzugefügt ($c\ f\ a\ d_1\ g_1$), und ausserdem unter dem *c* noch ein sechster, das *Γut*, also: $G\ c\ f\ a\ d_1\ g_1$. Bei den alten deutschen Lautenisten hiessen diese sechs Saiten: Grossbrummer, Mittelbrummer, Kleinbrummer, Grosssangsait, Kleinsangsait und Quintsait; später, ebenfalls von unten herauf, aber ohne die *G*-Saite: Prime, Secund, Terz, Quart und Quint; in Italien, Frankreich, England und den Niederlanden wurde aber umgekehrt die Prime *il quinto* (*la Basse contre*), die Secund, Terz etc. *il quarto*, *terzo*,

1) Ueber die Erfindung vergl. Baron's Beitrag zur Historie der Laute, in Marpurg's Beiträgen II. 65.

secondo, die Quint *il Canto* (*Soprano*, *Chanterelle*) genannt. Noch im Laufe des 16. Jahrh. findet sich eine siebente Saite, Gross *F*, bei den Lautenvirtuosen Hans Gerle zu Nürnberg 1554, Seb. Ochsenkun 1558 und Melch. Neusiedler 1590. Nach und nach stieg die Zahl der Saiten über dem Griffbrette auf 8, 9 bis 12 und 13 Chor; bei 13 Saiten waren die obersten beiden ein-, die übrigen 11 zweichörig. Die Stimmung jener alten fünf Saiten aber blieb immer dieselbe und Grundlage, die übrigen hinzugekommenen stimmte jeder Lautenist nach Befinden und Maassgabe des auszuführenden Gesanges. Zu Prätorius' Zeit bediente man sich meistentheils jener damals noch nicht lange aufgekommenen theorbenartigen Laute mit verlängertem Halse und einem zweiten Kragen, auf dem Griffbrette mit 7 bis 8 doppelten und neben demselben mit 6 einfachen Saiten[2]) bezogen, welche letzteren zum Grundbasse der Harmonie dienten, »den Bass trefflich sehr zieren und prangend machen. Und ist unter dieser Lauten und der Theorba kein sonderlicher Unterschied, als dass die Laute auf dem Griff und den Bünden doppelte Saiten; die Theorba aber durch und durch nur einfache Saiten haben« (Prätorius II. 50). Die neben dem Griffbrette liegenden Saiten hingen mit den über demselben befindlichen an einer gemeinsamen Saitenfessel und liefen mit ihnen parallel; da sie aber nicht durch Aufsetzen der Finger verkürzt werden konnten, mussten sie umgestimmt werden, wenn man aus anderen Tonarten spielen wollte, was denn freilich unbequem genug war. Ueberhaupt können Festigkeit und Reinheit der Stimmung schwerlich zu den Vorzügen der Laute gehört haben, wie aus der im Verhältniss zur Kleinheit und Schwäche des ganzen Instrumentes übergrossen Saitenzahl leicht erklärlich; daher mag Mattheson's Aeusserung, dass ein 80 Jahre alter Lautenist gewiss an die 60 Jahre mit Stimmen verbracht habe, nicht ganz der Begründung entbehren. Dieser Schriftsteller ist überhaupt nicht gut auf die Laute zu sprechen; er sagt (Orch. I. 274), dass sie in der Welt mehr Partisans hätte als sie meritire, ihre Professores frügen nicht ein Härchen nach der musikalischen Wissenschaft. Der insinuante Klang dieses betrügerischen Instrumentes verspreche allezeit mehr als er halte, käme man aber ein wenig hinter die barmherzigen Künste, so fiele alle Gutheit auf einmal weg. Ueberdies fehle es bald an den Saiten, bald an den Bünden oder Wirbeln, »so dass ich mir habe sagen lassen, es koste zu Paris einerlei Geld, ein Pferd und Laute zu unterhalten«. — Prätorius nennt sieben Arten von Lauten, nämlich die Gross-Octavbasslaute (*Archiliuto*), Basslaute, Tenor-, Recht-Chorist- oder Altlaute (die gewöhnlichste), Discant-, Klein-Discant-, und Klein-Octavlaute. Verwendet wurde das Instrument wesentlich zur Begleitung sowohl des Solo- als Chorgesanges (die Gross-Octavbasslaute auch ähnlich der Theorbe zum Generalbass) und war überall heimisch, in der Kirche und Kammer, in der Oper und Hausmusik, bei Morgen- und Abendmusiken, ein- oder mehrfach besetzt und auch mit anderen Saiteninstrumenten, als Clavicymbeln, Theorben, Bandoren, Orpheoreon, Zithern, Lyren etc., zu selbständigen oder begleitenden Chören (Lautenchören) verbunden. Zu ihrer Verwandtschaft gehörten neben der mehrfach genannten Theorbe noch die Quinterne, eine kleine mit vier oder fünf Chören bezogene Lautenart, aber mit flachem unserer Guitarre ähnlichem Corpus; die Pandurina (Mandoer, Mandürchen), eine kleine Laute mit 4 ($g\ d_1\ g_1\ d_2$), zuweilen auch mit 5 Chor Saiten bezogen; die Pandora (Bandoer) mit einfachen, auch doppelt, drei- und vierfach gedrehten Messing- und Stahlsaiten, sechs- bis siebenchörig, in England erfunden; das Penorcon, der Pandora ähnlich, aber bei grösserer Breite des Halses etwas kürzer, mit 9 Chor Saiten bespannt; das Orpheoreon endlich, an Grösse zwischen Penorcon und Bandoer die Mitte haltend, nach Art mit ihnen übereinkommend. Die drei letztgenannten Instrumente hatten, gleich der Quinterne, ein flaches guitarrenartiges Corpus. Alle diese Abarten lernte man sehr leicht spielen, wenn man auf der eigentlichen Laute, »als dem Fundament und *initium*«, etwas Tüchtiges vor sich gebracht hatte. — Ueber die von unserer gewöhnlichen Notirungsart abweichende Tonschrift, deren man für die Laute sich bediente, Lautentabulatur genannt, vergl. den Art. Tabulatur B.

Lautenclavicymbel, ein den Klang der Laute imitirendes, nach Joh. Seb. Bach's Angabe vom berühmten Orgelbaumeister Zach. Hildebrand ausgeführtes, mit Darmsaiten bezogenes Claviaturinstrument. Auch der Instrumentenmacher Fleischer zu Ham-

2) Diese Anzahl steigerte sich noch bis zu 14 Saiten über, und 10 neben dem Griffbrette, also bis zu 24 Saiten im Ganzen.

burg fertigte solche Lautenclaviere, zweichörig, im 8-Fusston (Gerber). Der Anschlag geschah durch bekielte Docken, wie beim Flügel; so weit die Laute in der Tiefe doppelchörig bezogen, müssen auch hier die Saiten doppelchörig sein, in der Höhe aber stellt man die einfache Chanterelle auch einfach her. Die Saitenlängen kommen genau mit den Längen der klingenden Theile der wirklichen Lautensaiten überein (Adlung, musik. Gelahrtheit S. 688). Man brachte auch 2 und 3 Claviere an; bei dem dreichörigen, von dem genannten Fleischer erfundenen Theorbenflügel, im 16-Fusston, fanden sich auch mehrere Registerzüge. Sonst unterscheiden sich die Theorbenflügel nur durch ihre Tiefe von den Lautenclavieren.

Lautenschlagen, alter Ausdruck für die Laute spielen.

Lautentabulatur, s. Tabulatur B.

Lautenzug, eine Vorrichtung am alten Claviere und Flügel, zur Nachahmung des Klanges der Laute. Sie wird durch einen neben der Claviatur befindlichen Registerzug bewirkt; es schieben sich schmale Stückchen Blech, die oben mit Leder überzogen sind, hinter den Tangenten an die Saiten und verursachen ein gedämpftes Vibriren, an dem jedoch nur ein sehr anspruchsloser Geschmack Vergnügen finden kann. Beim älteren Hammerclaviere brachte man eine entsprechend ähnliche Klangveränderung durch eine Art Franzen, die mittels eines Zuges oder Pedales an die Saiten gelegt wurden, hervor. Ehedem waren solche Spielereien stark im Schwunge, jetzt sind sie schon seit geraumer Zeit beseitigt.

Leçon, franz., ein Uebungsstück, welches der Lehrer dem Schüler beim Unterrichte auf einem Instrumente aufgiebt, eine Etüde, Lection.

Lectionston, in der katholischen Kirche, der feierliche und trauervolle (zum Accentus gehörende) Ton der Prophezeihungen und Martyrologie.

Leere Saiten, Blosse Saiten, Terminus der mit einem Griffbrett versehenen Saiteninstrumente, bedeutet, dass die Saiten ihrer ganzen Länge nach klingen, ihren Grundton geben, also nicht durch Andrücken mittels eines Fingers an das Griffbrett verkürzt (nach dem Kunstausdrucke bedeckt) werden. Man wendet das Wort auch auf den Ton selbst an, der Ton a_1 z. B. wird leer genannt, wenn er auf der a_1-Saite selbst; bedeckt hingegen, wenn er auf der d_1-Saite mittels Verkürzung derselben genommen wird. Indem die Saite, leer angespielt, beiweitem stärker klingt als bedeckt, muss der Vortragende wohl unterscheiden, wo er der leeren Saiten sich zu bedienen und wo er sie zu vermeiden hat. Im Solospiele, besonders in cantablen Sätzen, in denen jeder schärfer hervortretende Ton auffällt, ist der Gebrauch derselben am besten ganz zu umgehen, oder doch wenigstens so viel als möglich zu beschränken, es sei denn, dass etwa ein starker Accent auf den betreffenden Ton fällt. In schnelleren Sätzen und Passagen wird ihre Vermeidung nicht allemal möglich, allerdings auch beiweitem weniger erforderlich, weil ihr hervorstechender Klang bei der Schnelligkeit der Tonfolge weniger auffällt, namentlich wenn die ganze Partie mit etwas kräftigem Striche auszuführen ist.

Legato, s. Ligato.

Legende, s. Romanze.

Leggiere, *Leggiermente*, *léger*, Vortragsbez., leicht, ungezwungen; *Leggiadro*, anmuthig, zierlich; *Leggiadretto*, niedlich.

Legirung, das Verhältniss von Zinn und Blei in der Mischung des Orgelmetalles.

Leichte Taktzeit, die accentlose, schlechte Taktzeit.

Leidenschaften, s. Empfindung; Musik I.

Leitakkorde sind dissonirende Akkorde, die eine Auflösung in consonirende Verhältnisse fordern, wie der Septimenakkord und die dissonirenden Arten des Dreiklanges. Sie sind entweder harmonisch dissonirend (Septimenakkord und verminderter Dreiklang), oder melodisch dissonirend (übermässiger, hart- und doppeltverminderter Dreiklang); nur der Septimenakkord und der verminderte Dreiklang sind der Dur- und Molltonart leitereigene Leitakkorde und werden auch vorzugsweise (unter den Septimenakkorden speciell der Dominant- und verminderte Septimenakkord) Leitakkorde genannt; die übrigen entstehen durch chromatische Veränderung eines ihrer Intervalle in melodischem Interesse. Ueber die einzelnen Arten dieser Akkorde sind die gleichn. Art., ferner Akkord, Dreiklang und Leitton nachzulesen.

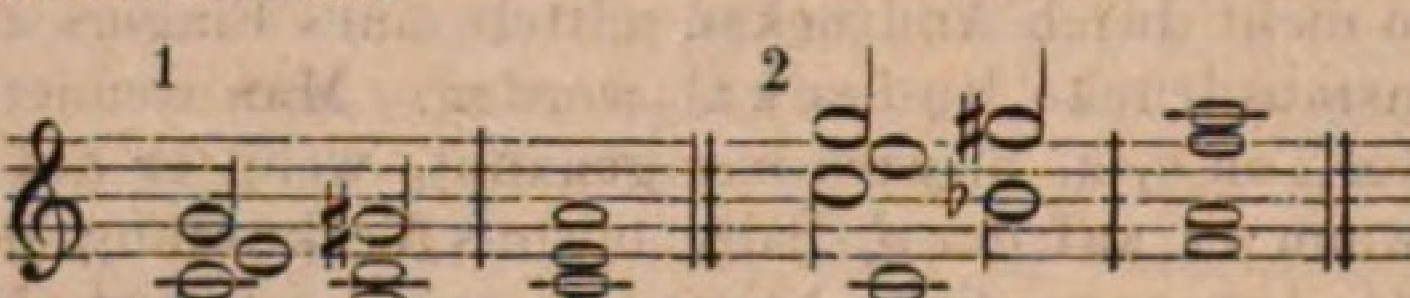
Leiter, Scala, die Tonleiter.

Leitereigen. *a*) Töne. Die den Inbegriff (Ambitus) einer Tonart ausmachenden, in stufenweiser Ordnung auf dem Liniensystem als diatonische Tonleiter derselben erscheinenden Töne; also z. B. in C dur die Töne *C D E F G A H*. — *b*) Akkorde. Die auf den sieben Tonstufen der Tonart aus den leitereigenen Tönen derselben errichteten Akkorde; z. B. in D dur, *a* Dreiklänge, *b* Septimenakkorde:



In Dur sind die leitereigenen Dreiklänge I IV und V gross, II III und VI klein, VII⁻ vermindert; in Moll (mit Annahme der grossen Septime als leitereigen) V und VI gross, I und IV klein, II⁻ und VII⁻ vermindert, III⁺ übermässig. S. auch Tonart V. — *c*) Modulation; abwechselnde Verbindung der leitereigenen Akkorde der Tonart, vergl. z. B. Harmonie III, Beisp. 5. — Ueber leiterfremde und leiterverwandte Ausweichung s. Leiterfremd, Leiterverwandt und Ausweichung A.

Leiterfremd. *a*) Töne. Die ausserhalb des Ambitus einer Tonart (d. h. ihres Inbegriffes von diatonischen Stufen) liegenden Töne. Einer Tonart leiterfremd sind also alle Töne, die in ihrer diatonischen Scala nicht enthalten sind; sie erscheinen entweder mit der Bedeutung als melodische Hauptnoten, in welchem Falle sie harmonische Geltung haben und eine Ausweichung in eine andere Tonart vollziehen; oder als melodische Nebennoten (chromatisch alterirte durchgehende oder Wechselnoten), nur als melodischer Schmuck ohne harmonische Geltung, folglich ohne eine Ausweichung zu bewirken. So ist z. B. der in C dur leiterfremde Ton *g*♯ unter Beisp. 1 Hauptnote, Leitton von A moll, in diese Tonart ausweichend; unter 2 nur melodischer Durchgang (alterirte Quint), ohne allen Einfluss auf die Harmonie:



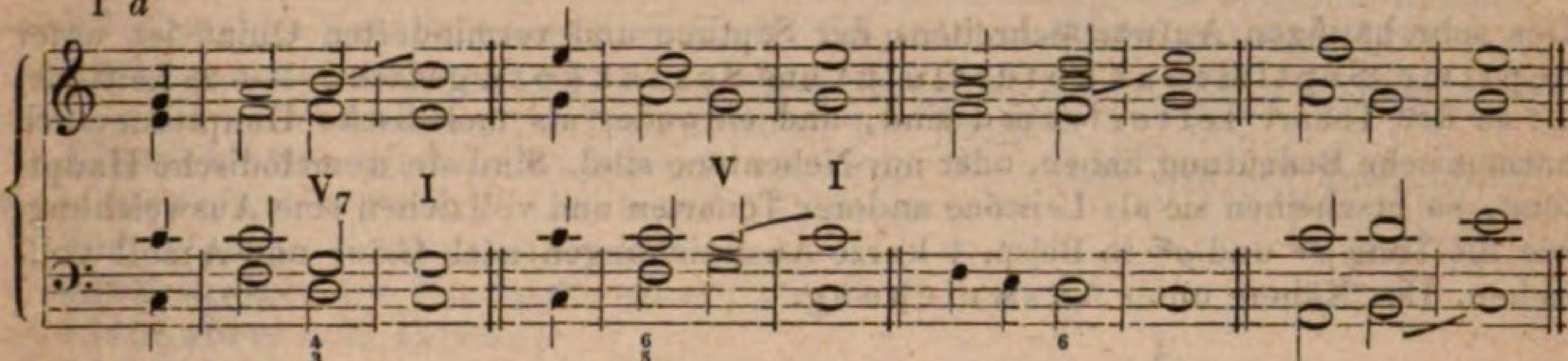
b) Akkorde; leiterfremde Töne, von entweder harmonischer oder nur melodischer Bedeutung, enthaltende Akkorde. — *c*) Ausweichung in Tonarten, deren tonische Dreiklänge in der Haupttonart als leitereigene Akkorde nicht vorkommen; z. B. von C dur nach A♭, B dur, C♯ moll, F♯ moll etc.

Leiterverwandt. *a*) Der zu einer Haupttonart gehörende Kreis von Nebentonarten, deren tonische Dreiklänge der Haupttonart als leitereigene Dreiklänge angehören. S. Nebentonarten. — *b*) Ausweichung; Uebergang in die Neben- oder leiterverwandten Nebentonarten, also diejenigen Tonarten, deren tonische Dreiklänge in der Haupttonart leitereigen sind, z. B. von C dur in die Tonarten F dur und G dur, D, E und A moll. S. Nebentonarten; Ausweichung.

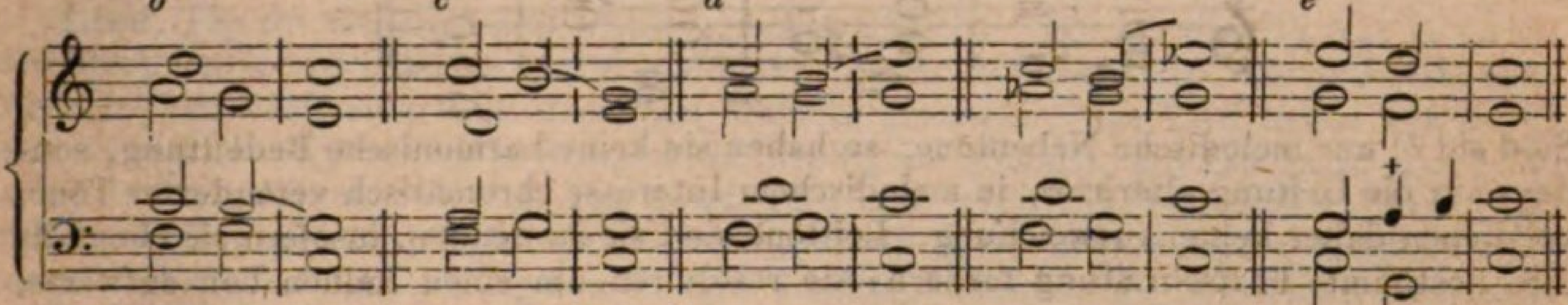
Leitton. Ein Ton, der, wenn er unter gewissen Verhältnissen zur Tonart in der Melodie oder Harmonie auftritt, eine bestimmte Fortschreitung, je nach seiner Natur und Beschaffenheit, in die nächsthöhere oder nächsttiefere Stufe fordert. Leitton wird er genannt, weil er den Tongang in einen bestimmten Ton, dessen Gefühl er in unserm Ohre im Voraus erweckt, hineinleitet. Es giebt verschiedene Arten von Leittönen, nämlich 1) solche, die in der Tonart leitereigen und stets melodische Haupttöne (im Anschlage der Akkorde stehende Töne) sind. *a*) Das *Semitonium* (*Subsemitonium*) *modi*, die im engeren Sinne Leitton der Tonart genannte grosse Septime der Tonart, wenn sie harmonischer Bestandtheil des in den tonischen Dreiklang sich auflösenden Dominant- oder Dominantseptimen-Akkordes, sowie auch des verminderten Dreiklanges der siebenten Stufe und deren Umkehrungen ist. In diesem Falle fordert die grosse Septime die Octav zur Auflösung, indem sie die melodische Bewegung der Tonart durch Hineinleiten in die Octav zum Abschlusse bringt, wovon unser Tongefühl uns leicht überzeugt, wenn wir die Scala aufwärts bis zur grossen Septime durchlaufen, worauf alsdann das Gehör die Octav als natürlichen Abschluss erwartet. In welcher Stimme der Akkordfolge die grosse Septime auftritt, bleibt sich gleich, denn sie macht ihre Hinneigung zur Octav überall

geltend, Beisp. 1 *a*; doch weicht sie in den Mittelstimmen, wo sie weniger deutlich gehört wird, unter Umständen eher von ihrem regulären Gange ab, wie unter 1 *b* der Vollständigkeit des Schlussakkordes zu Liebe; das Ohr übernimmt in solchen Fällen die reguläre Auflösung selbst. In der Oberstimme hingegen macht sich ebendieselbe Fortschreitung als steif und unnatürlich fühlbar, 1 *c*; hingegen ist das Aufwärtsspringen des Leittones in die grosse oder kleine Terz des tonischen Dreiklanges auch in der Oberstimme (1 *d*) keineswegs selten und durchaus wohlklingend. Unter 1 *e* ist der Leitton vom Akkordanschlage durch eine Wechselnote verdrängt, wodurch an seiner Wirkung aber nichts geändert wird.

1 *a*

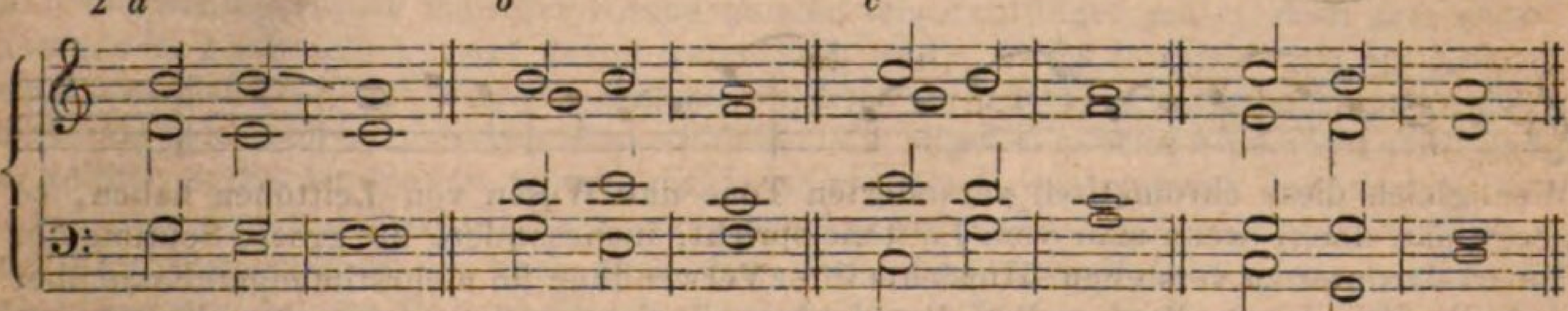


b *c* *d* *e*

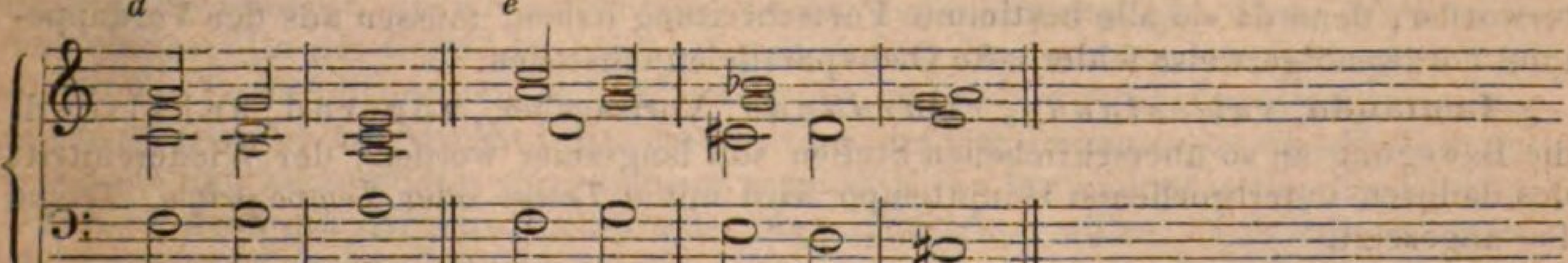


Diesen Character als Leitton hat die grosse Septime aber nur, wenn sie Bestandtheil der Akkorde V oder V_7 und VII⁻ ist; denn sie kann auch in anderen Akkorden derselben Tonart vorkommen, doch ohne in diesen Fällen Leitton, folglich auch ohne an die Auflösung um einen grossen halben Ton aufwärts gebunden zu sein. In Beisp. 2 *a* gehört sie dem tonischen Dreiklange als Septime, in 2 *b* dem Akkorde der 3. Stufe als Quint an, hat in beiden Fällen andere harmonische Bedeutung, wodurch denn auch ihre melodische Beziehung zur Octav aufgehoben ist. Und ebendasselbe kann auch stattfinden, wenn sie allerdings Terz des Dominantakkordes ist, dieser jedoch nicht in den tonischen Dreiklang, sondern in einen anderen derselben Tonart leitereigenen Akkord fortschreitet (2 *c*); desgleichen bei der Trugfortschreitung 2 *d*. Folgt auf den Dominantakkord ein leiterfremder, ausweichender Akkord, so wird die Leittonsbedeutung der grossen Septime selbstverständlich aufgehoben, z. B. 2 *e*.

2 *a* *b* *c*



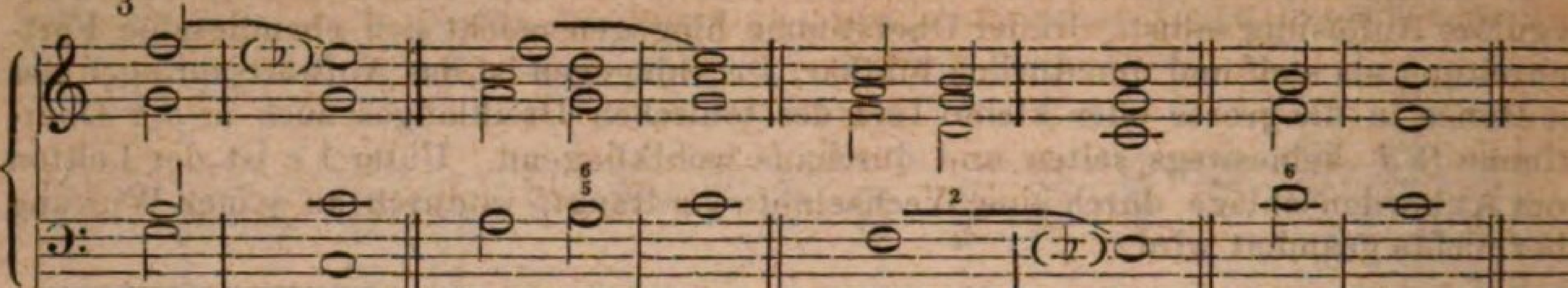
d *e*



b) Die *Quarta toni*, vierte Stufe der Tonart, wenn sie als Bestandtheil des Dominantseptimenakkordes und des verminderten Dreiklanges der 7. Stufe, nämlich in jenem als kleine Septime, in diesem als verminderte Quint, oder als Umkehrung dieser Intervalle erscheint.

Als solche ist sie an Auflösung um eine halbe oder ganze Stufe abwärts gebunden, und insofern ebenfalls als ein Leitton in weiterem Sinne anzusehen, Beisp. 3.

3



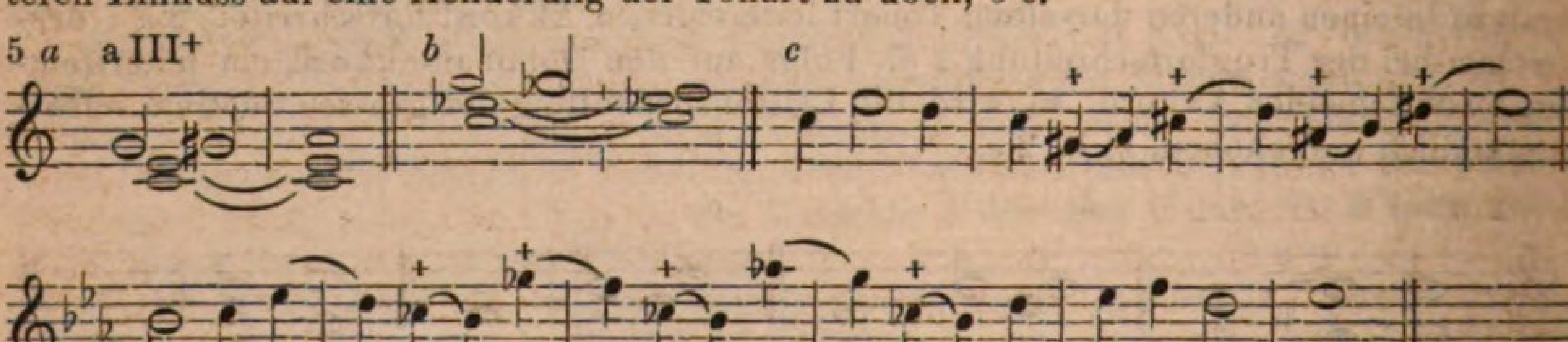
Des sehr häufigen Aufwärtsschreitens der Septime und verminderten Quint ist unter Septime, Septimenakkord; Quint und Sextakkord gedacht. —— 2) Leittöne, die in der Tonart leiterfremd sind, und entweder als melodische Haupttöne auch harmonische Bedeutung haben, oder nur Nebentöne sind. Sind sie *a*) melodische Haupttöne, so erscheinen sie als Leittöne anderer Tonarten und vollziehen eine Ausweichung, wie die Töne *f♯* und *g♯* in Beisp. 4 kurze Ausweichungen nach G dur und A moll vollziehen. Das Nähere unter Ausweichung.

4



Sind sie *b*) nur melodische Nebentöne, so haben sie keine harmonische Bedeutung, sondern nur die Geltung alterirter, in melodischem Interesse chromatisch veränderter Töne, vollziehen daher keine Ausweichung. Leittöne sind sie zu nennen, insofern sie ebenfalls ihre bestimmte Fortschreitung fordern; sie resolviren um einen halben Ton aufwärts, wenn sie chromatische Erhöhungen, um ebensoviel abwärts, wenn sie chromatische Erniedrigungen diatonischer Töne sind. Es gehören dazu *α*) die Quint des III⁺ in Moll, wenn die Erhöhung der kleinen Septime zur grossen auch auf sie angewendet wird, sie demnach zur Terz der Tonart als übermässige Quint erscheint, in welchem Falle sie ihren bestimmten Fortschritt um einen halben Ton aufwärts nimmt, Beisp. 5 *a*. Auch die verminderte Quint kann als ein solches bloss alterirtes Durchgangsintervall auftreten, 5 *b*. Ferner *β*) alle übrigen aus melodischen Absichten erhöhten oder erniedrigten Töne, die den auf sie folgenden diatonischen Stufen als grosse halbe Töne vorangehen, ohne weiteren Einfluss auf eine Aenderung der Tonart zu üben, 5 *c*.

5 *a* aIII⁺ *b* *c*



Wenngleich diese chromatisch veränderten Töne das Wesen von Leittönen haben, so pflegt man doch, wenn man vom Leittone spricht, insbesondere die grosse Septime der Tonart darunter zu verstehen. Hinsichts ihrer Verwendung im mehrstimmigen Satze aber sind alle diese Intervalle derselben Regel, dass sie nicht verdoppelt werden dürfen, unterworfen; denn da sie alle bestimmte Fortschreitung haben, müssen aus der Verdoppelung nothwendigerweise fehlerhafte Octavparallelen entstehen.

Lentando, *rallentando, ritardando,* Vortragsbez., zögernd, anhaltend, die Bewegung an so überschriebenen Stellen soll langsamer werden; der Wiedereintritt des dadurch unterbrochenen Haupttempo wird mit *a Tempo* oder *Tempo primo, Tempo* 1mo angezeigt.

Lentamente, Vortragsbez., gleichbedeutend mit

Lento, Vortragsbez., gemächlich, ruhig, sowohl hinsichts des Schnelligkeitsgrades als auch der Vortragsart im allgemeinen mit dem langsameren Andante übereinkommend. — *Lento assai* oder *molto*, höherer Grad des *Lento*.

Lepsis, *Sumtio, Presa*; ein Theil der griechischen Melopöie, die Wahl der für einen Gesang passenden Tonlage, nämlich ob derselbe in tiefer, mittlerer oder hoher Tonlage (nach unserer Ausdrucksweise für Bass, Tenor oder Alt) zu setzen sei, auf die Eintheilung des vollkommenen Systems der Griechen in *Hypatoides*, die tiefsten, *Mesoides*, die mittleren, und *Netoides*, die höchsten Töne sich beziehend.

Lessus, ein Klage- oder Trauerlied um einen Todten.

Leste, *lesto*, Vortragsbez., munter, leicht.

Leyer. *a*) Die alte *Lyra* (*Chelys, Testudo*), s. Lyra. — *b*) Die Bauernleyer (*Lyra rustica, pagana, tedesca*), s. Bauernleyer.

Lichanos (Zeigefingerton). Der dritte Ton der beiden tiefsten Tetrachorde *Hypaton* und *Meson* des vollkommenen Systems der Griechen. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Lichanos Hypaton, lat. *Principalium extenta*, der dritte Ton des Tetrachordes *Hypaton* (unser kleines *d*), s. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Lichanos Meson, lat. *Mediarum extenta*, der dritte Ton des Tetrachordes *Meson* (unser kleines *g*), s. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Lié, *ligato*, Vortragsbez., gebunden.

Liebesgeige, die *Viola d'amore, Viole d'amour.*

Liebhaber, s. Dilettant.

Liebhaber-Concert, s. Dilettanten-Concert.

Lied. Ein für Gesang componirtes lyrisches Gedicht. Für gewöhnlich hat es mehrere Strophen, deren jede aus 4, 5, 6 und mehr Versen bestehen kann. Entweder werden alle Strophen nach einer und derselben Melodie gesungen, das Lied heisst einfach oder strophisch; oder jede Strophe hat ihre eigene Melodie, das Lied wird durchcomponirt genannt. —— *A.* Das einfache oder strophische Lied. Wie alle anderen Dichtungsarten für Musik, entspringt auch diese einer erregten Empfindung, deren Object ebensogut im eigenen Innern des Empfindenden als ausserhalb desselben stehen kann. Jenachdem die durch dasselbe hervorgerufene Gefühlsbewegung mehr auf sich selbst sich bezieht und mit sich beschäftigt ist, oder mehr auf etwas Allgemeines sich richtet, entstehen verschiedene Schattirungen der einfachen Art des Liedes. Es giebt Lieder, deren Stoff und ganze Durchbildung wesentlich dem in sich lebenden Einzelgefühl angehören, daher sehr erheblich durch die Subjectivität des Empfindenden bestimmt sind; und andere, die durch äussere und allgemeinere Veranlassungen hervorgerufen werden, daher auch in Gefühlsweise und Aussprache allgemeiner erscheinen, wie die Lieder des geselligen Lebens, als Fest-, Gesellschafts-, Tafel-, Trink-, Kriegs-, Wander- etc. Lieder. Jederzeit herrscht im Liede nur eine Stimmung, und zwar ist das Herz so vollständig davon erfüllt, dass es bei der Aussprache dessen, was in ihm vorgeht, von aller Künstlichkeit absieht und keiner Reflexion Raum giebt. Die Stimmung entfaltet sich aber nicht vor unseren Augen als ein andauernder Zustand mit Nebengefühlen und Contrasten, wie in der Arie, sondern erscheint als ein lyrischer Moment, dem zwar nothwendigerweise manches vorangegangen sein und folgen muss, doch aber ohne dass uns im Liede selbst etwas davon mitgetheilt wird; dieses ist nichts als ein Höhepunkt des Gefühles, auf welchem angelangt, letzteres zur Aussprache sich gedrungen sieht. Da jede Reflexion ausgeschlossen bleibt, die augenblickliche Stimmung durchaus vorwaltet, ist die Aussprache sehr häufig keine vollständige Darlegung der inneren Bewegung, sondern überlässt die Ergänzung manches Fehlenden unserem eigenen Gefühls- und Ahnungsvermögen, — doch ohne dass diese Unvollständigkeit etwa ein Fehler wäre; sie ist gerade im Gegentheil eine durch das ganze Wesen der Lyrik im Liede wohlmotivirte Eigenschaft, die wir auch häufig an den besten Exemplaren dieser Dichtungsart vorfinden. Da das Gefühl im Liede an sich einfach ist, austragende Darlegung und vollständige Verdeutlichung desselben keineswegs, und noch weit weniger die Schilderung von Characteren in der Absicht liegt, finden auch die Gefühlscontraste und Gegensätze der Affecte hier keine Stelle; zwar können gegensätzliche Redebilder vorkommen, doch wählt diese dann nur der Ausdruck um der Mannigfaltigkeit willen. Solchem einfachen Inhalte gemäss muss die Aussprache, wie schon bemerkt, durchaus kunstlos erscheinen, Einfachheit und Natürlichkeit verbunden mit präciser Kürze sind wesentliche Bedingungen. Diese zu erreichen wird aber nur dann möglich, wenn das Innere wirklich tief ergriffen ist von dem, was man sagen will, und auch demungeachtet bleibt es noch immer

schwer, für die mannigfaltigen und feinen Gefühlsregungen den richtigen Wortbegriff, ohne Ueberschwänglichkeit oder Studirtheit einerseits, und ohne nüchterne Trockenheit andererseits, zu treffen. Characterzeichnung im Sinne der Arie ist das Lied nicht, aber characteristisch muss es sein und von einer Allgemeinheit, die nichts als blosse Anschaulichkeit erstrebt, im übrigen aber ohne bedeutsamen und zugleich eigenthümlichen Inhalt ist, sich fern halten. Das ausgedrückte Gefühl muss doch wenigstens als einem Individuum, welches der tiefsten und feinsten Empfindung überhaupt zugänglich ist, angehörend erscheinen, durch individuelle Empfindungsweise und ihre besonderen Unterscheidungsmerkmale vom Allgemeinen, bestimmt und deutlich gefärbt sein. Diese dem Liede nothwendige individuelle Subjectivität darf aber, wie sich von selbst versteht, nicht zur gesuchten Sonderbarkeit und willkürlichen Launenhaftigkeit ausarten, nie vom Boden der allgemein menschlichen Subjectivität sich losreissen, wie allerdings in so manchen lyrischen Gedichten der Gegenwart, deren Geschraubtheit, Unnatur und erlogene Empfindelei wir als baare Münze annehmen, als Geist, Originalität etc. bewundern sollen. — Wo aber die Sprache mit all ihrer begrifflichen Deutlichkeit dem Ausdrucke der Gefühle nicht mehr sich gewachsen sieht, ruft sie die Musik zu Hülfe, ebenwie diese jene, wenn es um wahre begriffliche Aufklärung sich handelt; so auch im Liede. Die Musik desselben besteht aus Melodie und Begleitung, in jener liegt der Schwerpunkt; sie ist kunstmässig ausgebildeter Gesang, doch durchaus einfach, wennauch mittels durchgehender Noten und einzelner Figuren, wo es erforderlich scheint oder zur Schönheit beiträgt, biegsamer gemacht und bereichert, so doch weitaus mehr syllabisch als melismatisch; wirkliche Coloraturen oder Silbendehnungen bleiben, wie überhaupt alle mehr künstlich erscheinende Ausführung, völlig ausgeschlossen. Hinsichts der Rhythmik gliedert sich die Melodie nach dem Versbau und der strophischen Eintheilung des Gedichtes, sie darf diese nicht verwischen und unkenntlich machen. Infolge dieses engen Anschlusses an den Strophen- und Versbau der Dichtung entbehrt das Lied einer selbständigen musikalischen Kunstform noch gänzlich, die poetische Form ist zugleich die musikalische; daher seine allgemeine Geltung als Kunstgattung im Vergleiche zur Arie und den anderen entwickelteren Formen eine nur geringe sein, wennauch das einzelne Exemplar als etwas innerhalb seiner Gattungsgrenzen ästhetisch Vollkommenes erscheinen kann, wofür es ja an ungemein zahlreichen Beispielen keineswegs fehlt. Die einfachsten Lieder machen eine 8-, 10-, 12-, 16- oder mehrtaktige freie Periode aus. Da dieselbe Melodie auf alle Strophen passen muss, kommt es darauf an, den Ton so zu treffen, dass die Stimmung zu verständlichem und eindringlichem Ausdrucke gelangt, ohne dass Einzelnheiten zu sehr hervorgehoben werden; denn es kann geschehen, dass eine Stelle, welche in der einen Strophe allerdings zu stärkerer Betonung auffordert, solche in einer anderen nicht verträgt. Wortmalereien, wie deren in der ausgeführteren Arie häufig vorkommen, sind vom Liede schon aus diesem Grunde, dann aber auch weil sie als zu künstlich erscheinen, ausgeschlossen. Ebenso kommen Wortwiederholungen, wenn überhaupt, so doch nur spärlich vor, denn sie machen den strophischen und Versbau unkenntlich, ausserdem hat das Lied ja immer einen längeren Text, fordert überdies keineswegs eine ähnlich vollständige Austragung der Text- und Tongedanken durch Zergliederung und mannigfaltige Combination, wie die Arie. Nur Gesellschaftsliedern, Rundgesängen etc. pflegt sehr häufig eine Wiederholung des letzten Verses jeder Strophe, der sogenannte Refrain, eigen zu sein, als Betonung oder Bekräftigung der verschiedenen, immer in den letzten Strophenzeilen gipfelnden Wendungen des durch den ganzen Gesang gehenden Grundgedankens. Für gewöhnlich ist das Lied mit Begleitung versehen; die Melodie soll aber so beschaffen sein, dass sie auch ohne Begleitung verständlich ist, was auch der Fall sein wird, wenn sie ungekünstelt und natürlich dem erregten Gefühl entströmt, nicht über vorher zusammengesuchte recht originelle Akkordfolgen gemacht wird. Die Begleitung soll eigentlich ganz einfach sein, nur den harmonischen Untergrund geben; doch begnügt man sich hiermit wenigstens im Kunstliede für gewöhnlich nicht, sondern legt vieles, wodurch die Stimmung und Situation mit verdeutlicht wird, in die Begleitung. Malende Begleitungen sind auch in den strophischen Liedern nicht selten, und es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn sie die Aufmerksamkeit nicht von der Hauptsache ab auf Nebendinge hinlenken. Vor- und Nachspiele finden statt, wenn es erforderlich und für die Form und den Ausdruck vortheilhaft erscheint; mitunter auch Zwischenspiele, aber nur

ganz kurze, aus wenigen Akkorden bestehende Ueberleitungen aus einem Verse in den andern. —— *B.* Das durchcomponirte Lied entsteht, wenn die Strophen eines Gedichtes, ungeachtet nur ein Grundgedanke durch alle hindurchgeht, hinsichts des Ausdruckes, der Redebilder etc. doch so von einander abweichen, dass sie nicht auf eine und dieselbe Melodie gesungen werden könnten. Alsdann erhält jede Strophe ihre eigene Melodie und Begleitung, und zwar verfährt man hierbei auf verschiedene Art. Entweder wird im wesentlichen dieselbe Melodie beibehalten, nur in Einzelnheiten modificirt und dem Texte besser angepasst, und so auch hinsichts der Begleitung verfahren. Oder es treten zu den betreffenden Strophen ganz neue Melodien auf, die dann auch, ähnlich den Theilen der Arie, mit einander contrastiren, wirkliche Stimmungsgegensätze ausdrückend, oder nur contrastirende Redebilder zu contrastirenden Tongestaltungen benutzend. In dieses durchcomponirte Lied mischt sich dann auch unter Umständen beiweitem mehr Schilderndes und Darstellendes in Melodie und Begleitung, der ganze Ausdruck streift sehr häufig schon nahe ans Dramatisirende; es bildet den Uebergang zum Liederkreise, wie der Liederkreis wiederum das Lied mit der Cantate vermittelt. —— *C.* Verschiedene Arten des Liedes, die hier nur aufgenannt werden, ausführlicher in eigenen Artikeln beschrieben sind. Man unterscheidet zwei Hauptgattungen: *a*) Das Volkslied, erste und älteste Grundlage alles weltlichen Gesanges, aus dem Gefühl und Bewusstsein des Volkes emporgeblüht, entweder von Männern aus dem Volke selbst geschaffen, oder, wennauch von Künstlern, so doch vollkommen zum Eigenthume des Volkes geworden. — *b*) Das Kunstlied, zwar verfeinert, ausgebildet und erweitert, doch mit dem Volksliede auf einerlei Gesetzen beruhend. Uebrigens erscheint das Volkslied stets nur in einfacher, strophischer, niemals in durchcomponirter Form, während das Kunstlied, gegenwärtig wenigstens, fast überwiegend die letztere wählt. Nach dem Inhalt unterscheidet sich das Lied als geistliches und weltliches: Das geistliche ist hauptsächlich der Choral, als religiöser Gemeinde- und Volksgesang, sowohl für die öffentliche als häusliche Erbauung; ausserdem gehören dazu die verschiedenen Arten Hymnen, Lob-, Dank-, Buss- etc. Lieder, entweder dem Choralgesange oder dem Kunstliede mehr oder weniger sich anschliessend. Das weltliche Lied kann so verschiedenartigen Inhalt haben als es überhaupt Gemüthsbewegungen und Veranlassungen dazu giebt; des Unterschiedes zwischen dem rein lyrischen und dem auf besondere Gelegenheiten, gesellschaftliche Zwecke etc. sich beziehenden Liede ist unter *A* schon Erwähnung geschehen. Fernere Arten: Die Ballade, sowohl im Volkstone und mit strophischer Melodie, als auch in kunstmässiger Ausbildung und dann meist durchcomponirter Form; die Romanze (auf Stoffe aus der heiligen Geschichte angewendet, die Legende); ferner die Ode, dem Kunstgesange vorzugsweise angehörend. Die besonderen Unterscheidungsmerkmale dieser Arten unter sich und vom gewöhnlichen Liede findet man in den gleichn. Art. — Das Lied wird auch mehrstimmig, gewöhnlich vierstimmig für Chor oder Soloquartett, auch für Frauen- oder Männerchor gesetzt, und dann Chorlied genannt; doch wird es durch diese mehrstimmige Behandlung noch lange nicht zum eigentlichen Chore, sondern bleibt der einfache lyrische Gesang, gewöhnlich in strophischer Form, nur mehrstimmig statt einstimmig behandelt.

Liederkreis, Liedercyclus. Ein zusammenhängender Complex verschiedener lyrischer Gedichte. Jedes derselben ist in sich abgeschlossen, kann hinsichts des Versmaasses und Strophenbaues von den anderen auch äusserlich verschieden sein; alle aber stehen in innerer Beziehung zu einander, denn durch alle zieht sich ein- und derselbe Grundgedanke, die einzelnen Dichtungen geben immer nur verschiedene Wendungen desselben, stellen ihn in mannigfachen und oft auch contrastirenden Bildern und von verschiedenen Seiten dar, so dass das Grundgefühl in ziemlich umfassender Vollständigkeit ausgetragen wird. Die Musik anbelangend, pflegt zwar jedes einzelne Gedicht für sich durchcomponirt zu sein, doch im wesentlichen wird eine Hauptmelodie für alle Strophen (desselben Gedichtes) beibehalten, und nur abgeändert und etwas anders gewendet, wo es passend oder erforderlich scheint. Ausserdem aber wechselt die Melodie und ganze Tongestaltung selbstverständlich mit jedem Gedichte, ebenso die Tonart, die einzelnen Sätze sind gewöhnlich durch Ritornelle und Ueberleitungen des begleitenden Instrumentes mit einander verbunden. Die Begleitung ist wesentlich entwickelt, in characteristischer Weise die Situation schildernd und malend, sowie ergänzend, was die Stimme

hinsichts des Ausdruckes unerledigt lassen muss. Zur dramatisirenden Solocantate fehlt dem Liederkreise eigentlich nichts mehr als das Recitativ, und die arienartige Form der Gesänge anstatt der liedartigen; im übrigen wird man ihn der Cantate ziemlich nahestehend finden, oder als eine Mittelgattung zwischen durchcomponirtem Liede und Cantate ansehen.

Liederspiel. Ein Schauspiel mit eingeflochtenen Liedern, eine Art Vaudeville; nicht zu verwechseln mit Singspiel oder Operette, worin zwar gemeinhin (nicht immer) auch gesprochener Dialog, im übrigen aber Recitative, Arien und ganze musikalisch durchgeführte Scenen enthalten sind, während im Liederspiele nur Lieder vorkommen. Erfunden ist es von Reichardt und sein erstes Schauspiel dieser Art, Liebe und Treue, wurde im Jahre 1800 zu Berlin aufgeführt. Ueber Absicht und Einrichtung dieser Art dramatischer Bühnenstücke mit Gesang spricht er selbst (»Etwas über das Liederspiel«, Allgem. Mus. Zeitg. 1801, St. 43) folgendermassen sich aus:

„Mit Bedauern sah ich, wie das deutsche Opernpublikum immer mehr und mehr bloss an halsbrechenden Schwierigkeiten und betäubendem Geräusch Gefallen fand; die angenehmsten Lieder — die allein Einfluss auf die Gesangbildung des grossen Publikums und selbst auf dessen frohen Lebensgenuss haben können — sah ich oft unbeachtet vorübertönen. Der einfache, rührende, bedeutende Vortrag verständiger, gefühlvoller Sänger und Sängerinnen blieb oft ohne Theilnahme, wenigstens ohne laute Theilnahmsbezeugung, welche die Sänger allein von jener unterrichtet. Sobald aber einer nur aus Leibeskräften hohe und tiefe Töne schnell hinter einander herausgurgelte, war des Klatschens und Beifallrufens kein Ende. Das deutsche grosse Publikum scheint sogar noch nicht einmal den Begriff gefasst zu haben, dass die einzige wahre und grosse Schwierigkeit in der Kunst nur darin besteht, dass das Hervorgebrachte, welcher Art es auch sein mag, rein und vollendet sei. — — — Alles dieses kränkte und indignirte mich immer mehr. Ich sah, dass ein nicht geringer Theil des Theaterpublikums selbst dabei litt, aber fast immer vergebens strebte, durch seine bessere Stimme dem Parterre eine bessere Richtung zu geben. Das brachte mich auf den Gedanken, es mit einem kleinen liedermässigen Stücke, dessen ganzer Character nur auf einen angenehmen Eindruck abzweckte, zu versuchen, ob das Theaterpublikum wohl wieder für das Einfache und bloss Angenehme zu interessiren sein möchte. Ich sah mich nach einem Gegenstande um und glaubte ihn in einem kleinen Stücke zu finden, das ich vor einigen Jahren schon zu einem ganz anderen Zwecke, zu einem häuslichen Feste für meine eigene Familie, bereitet hatte. Absichtlich hatte ich damals einige Lieder von Goethe, Herder und Salis und einige Volkslieder darinnen angebracht, die alle im Hause Lieblingslieder waren, die alle singen konnten und die durch eine kleine Instrumentalbegleitung hinlänglich unterstützt wurden. Diese Lieder waren auch dem Publikum schon längst bekannt; und dass solche bekannte Liedermelodien auch auf ein grosses Publikum angenehm wirken, wenn sie vom Theater, in einer interessanten Situation, von guten Sängern, und von einer angenehmen Instrumentalbegleitung unterstützt, vorgetragen werden, hatt ich öfterer und eben erst an einem eigenen Liede in der Geisterinsel erfahren. — — — Dass jenes kleine Stück eigentlich sentimentaler Art war, liess ein deutsches Publikum mich eben nicht scheuen. Schon in früheren Jahren, wenn ich in Paris an manchem witzigen und satyrischen Vaudeville-Stücke mich ergötzte, und mir der Gedanke kam, die angenehme unterhaltende Gattung auch auf deutschen Boden zu verpflanzen, ward ich nur zu bald gewahr, dass wir das eigentliche französische Vaudeville-Stück, dessen Seele Witz und Satyre ist, garnicht haben könnten, weil wir keine witzigen und satyrischen Lieder haben, die allgemein gesungen und sentirt würden, und weil, wenn es uns auch nicht an Dichtern fehlen sollte, die Witz und Welt genug hätten, um die leichte lose Gattung mit Glück zu bearbeiten, unser grosses Publikum doch wohl schwerlich Sinn und Geschmack dafür haben möchte. Unsere Lieder bestehen grösstentheils aus empfindsamen Liebesliedern und aus Trinkliedern. Da es mir diesesmal aber nur um einen angenehmen Eindruck zu thuen war, hielt ich mich an jene. Ich nannte das Stück Liederspiel, weil Lied und nichts als Lied den musikalischen Inhalt des Stückes ausmachte und ich mich sichern wollte, dass das Publikum nichts grösseres erwarten sollte. Ohne damit aber eine eigentliche Verdeutschung des Wortes Vaudeville zu beabsichtigen — über dessen Ursprung die Franzosen selbst sehr verschiedene und zum Theil sehr erzwungene Erklärungen haben — ist der eigentliche Character des Vaudevillestückes damit dennoch ausgedrückt. — — — Bei der Orchesterbegleitung hatte ich mir bloss angenehmen sanften Character des Ganzen, die Beobachtung der angemessensten Zweckmässigkeit für jedes einzelne Lied zur Pflicht gemacht. Ein Lied wie Goethe's Jägers Nachtlied, ward bloss von zwei Waldhörnern begleitet; andere von einem Paar Flöten oder Clarinetten mit schwacher Bassbegleitung eines Fagottes etc. Die Saiteninstrumente wurden nur angewandt wo es um Bewegung zu thuen war, und dann auch nur Quartettmässig benutzt. Statt der Ouvertüre spielten die Blasinstrumente bloss eine angenehme bekannte Liedermelodie, deren Worte selbst, wenn sie den Zuhörern einfielen, nicht ohne Beziehung auf das Stück waren. Das Orchester erfüllte meine Idee auch ganz nach Wunsch. Eine kleine ländliche Decoration war mit Herrn Verona nach der ersten Festidee verabredet und mehrere theilnehmende Zuschauer fanden sich in eine romantische Waldgartenscene versetzt, die manche angenehme Reminiscenz in ihnen rege machte“.

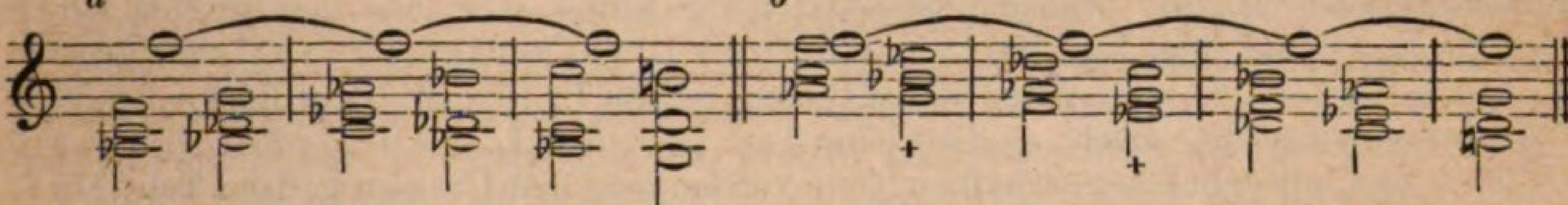
Liedertafel. Männergesangvereine, deren Zusammenkünfte und Vorträge entweder mit geselligen Vergnügungen an einer Abendtafel verbunden sind, oder nur Uebungszwecke im Gesange allein verfolgen. Die erste Liedertafel stiftete Zelter in Berlin 1808, zur Feier der Wiederkunft des Königs; sie bestand aus einem gewählten Meister und 24 Mitgliedern, die sämmtlich entweder Dichter, Sänger oder Componisten sein mussten, und einmal monatlich bei einem einfachen Abendmale sich versammelten, um an deutschen

Gesängen sich zu erfreuen. Neue Producte der Mitglieder, welche Beifall fanden, wurden durch Medaillen und Auszeichnungen anderer Art belohnt. Näheres s. Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe, I. 132.

Lied ohne Worte. Eine Gattung einsätziger Clavierstücke, hinsichts der Form und ästhetischen Absicht instrumentale Nachbildung des Liedes, dementsprechend durchaus lyrischer Natur, aus gesangvoller Melodie und einer dieselbe tragenden und mit ihr verwebten Begleitung bestehend. Mendelssohn Bartholdy verlieh dieser Art von Tonstücken obigen Namen und im wesentlichen auch ihr eigenthümliches Gepräge, wenngleich sie der Sache nach schon vor ihm vorhanden waren. Sie erfordern einen mit allen Nüancen und Feinheiten des Ausdruckes und der Cantabilität ausgestatteten Vortrag.

Liegende Stimme. In mehrstimmigen Tonstücken nicht selten vorkommendes Verharren einer Stimme auf demselben Tone, während die übrigen Stimmen eine Bewegung machen und in andere Akkordverhältnisse fortschreiten; ähnlich dem Orgelpunkte, nur darin, dass nicht der Bass sondern eine Mittel- oder die Oberstimme den Ton aushält, von ihm sich unterscheidend. Gewöhnlich ist die liegende Stimme harmonischer Bestandtheil der durch die fortschreitenden Stimmen auf den guten Takttheilen entstehenden Akkordverhältnisse, wie in den unten stehenden Beispielen fast durchgängig; Akkorde, zu denen sie garkeine harmonische Beziehung hat, dürfen wenigstens nicht zu häufig vorkommen, weil der Satz sonst hart und unverständlich wird, indem die fremden Akkorde gegen eine Mittel- oder Oberstimme viel schärfer dissoniren als gegen den Bass, daher die gut zu verwendende Anzahl derselben auch weit beschränkter ist als beim Orgelpunkte. Gleiche Geltung mit letzterem, als angehaltene Cadenz, hat die liegende Stimme nicht, sie kann an jeder beliebigen Stelle des Tonstückes vorkommen; in den über einen *Cantus firmus* gesetzten Kirchenstücken des 16. Jahrh. findet sie sich häufig, als eine zur Dauer von mehreren Takten ausgedehnte Note des festen Gesanges, wogegen dann die übrigen Stimmen figuriren. — Es folgen einige Beispiele; eine durch Verdoppelung eines Orgelpunktes in der Oberstimme entstandene liegende Stimme steht noch unter Orgelpunkt, Beisp. 5.

a b



c



Ligato, *Legato*, Vortragsbez., gebunden, angeschleift; die Töne sollen einer in den andern übergehen, ohne abzusetzen, aber auch ohne Durchziehen durch Zwischentöne, und ferner ohne dass der an den vorangegangenen angeschleifte folgende Ton mit einem *Marcato* intonirt wird. Auf dem Claviere wird das *Ligato* durch genaues Ablösen der Finger bewirkt, so dass der vorangehende Finger weder liegen bleibt, nachdem der folgende bereits angeschlagen hat, noch früher von seiner Taste sich entfernt. Entweder erstreckt sich diese Vortrags- oder Strichart nur auf einzelne Melodien oder andere Partien eines Satzes, die dann mit einem Schleifbogen oder dem Worte *Ligato* selbst bezeichnet werden; oder auf das ganze Tonstück oder wenigstens auf die wesentlichen Theile desselben. Diese Anwendung auf ganze Sätze ist besonders häufig im contrapunktischen Stil, worin, neben den wirklichen Syncopen und Ligaturen, eine gewisse Gemessenheit und gebundene Führung des Tonganges vorwaltet, weshalb man solche Tonsätze auch im Ligatostil abgefasst nennt.

Ligatur, *Ligatura*, Bindung, *concatenatio* (Verkettung). *a*) In der alten Mensuralmusik das Zusammenziehen zweier oder mehrerer Noten auf einen Vocal im Gesange, wofür man nicht wie wir des einfachen Bindebogens, sondern einer besonderen Notirungsart sich bediente. S. Mensuralnotenschrift II. — *b*) In der modernen Musik 1) ebendasselbe, wennauch die Ligaturzeichen ausser Gebrauch gekommen sind; 2) die Herüberbindung eines Tones von Arsis auf die nächste Thesis; also die Bindung der Dissonanzen, Syncopirung dissonanter auch consonanter Intervalle. Der *Contrappunto ligato* ist ein in solchen Bindungen fortschreitender Contrapunkt. Näheres s. Bindung.

Ligneum Psalterium, die Strohfiedel.

Limma (ein Rest, Uebrigbleibendes). Ein kleines, nicht in der practischen Musik, sondern nur in der Canonik, bei Berechnung der Tonverhältnisse vorkommendes Intervall. Es erscheint in drei Gattungen, als grosses, kleines und pythagorisches Limma. —— I. Das grosse Limma (*Limma majus*) ist das Verhältniss 27 : 25 Log. 111 und ergiebt sich aus der Subtraction — *a*) des Kleinen halben Tones 25 : 24 L. 59 vom Grossen ganzen Tone 9 : 8 L. 170; — *b*) des Kleinen ganzen Tones 10 : 9 L. 152 von der kleinen Terz 6 : 5 L. 263. Zusammengesetzt ist es ferner — *c*) aus der grossen Diesis 128 : 125 L. 34 und dem kleinen Limma 135 : 128 L. 77; sowie — *d*) aus dem grossen Halbtone 16 : 15 L. 93 und syntonischen Comma 81 : 80 L. 18. Mit dem Kleinen ganzen Tone zusammenaddirt, macht es die kleine Terz aus (10 : 9 L. 152 + 27 : 25 L. 111 = 6 : 5 L. 263); und mit dem Kleinen halben Tone verbunden, den Grossen ganzen Ton (27 : 25 Log. 111 + 25 : 24 L. 59 = 9 : 8 L. 170). —— II. Das kleine Limma, das Verhältniss 135 : 128 L. 77, ist der Unterschied — *a*) zwischen dem Grossen ganzen und Grossen halben Tone (9 : 8 L. 170 — 16 : 15 L. 93); — *b*) zwischen der reinen und verminderten Quint (3 : 2 L. 585 — 64 : 45 L. 508); — *c*) zwischen der übermässigen und reinen Quart (45 : 32 L. 492 — 4 : 3 L. 415); — *d*) zwischen dem grossen Halbtone und dem Diaschisma (16 : 15 L. 93 — 2048 : 2025 L. 16); endlich — *e*) zwischen dem grossen Limma und der grossen Diesis (27 : 25 L. 111 — 128 : 125 L. 34); ferner ist es um das syntonische Comma 81 : 80 grösser als der kleine Halbton 25 : 24, und mit dem Kleinen ganzen Tone zusammengenommen, beträgt es die übermässige Secund (10 : 9 L. 152 + 135 : 128 L. 77 = 75 : 64 L. 229). Mit dem Diaschisma verbunden, macht es den Grossen halben Ton, und mit der grossen Diesis, das grosse Limma aus, wie vorhin bereits gezeigt. —— III. Das Pythagorische Limma, im Verhältnisse 256 : 243 L. 75, ist der Unterschied zwischen der grossen, aus zwei Grossen ganzen Tönen bestehenden Terz der Griechen 81 : 64, und der reinen Quart 4 : 3 (also 4 : 3 L. 415 — 81 : 64 L. 340 = 256 : 243 L. 75). Es erscheint mithin als ein zu kleiner diatonischer Halbton, um das syntonische Comma 81 : 80 von dem richtigen diatonischen Halbtone 16 : 15, der aus Subtraction der grossen Terz des Zarlino 5 : 4 von der reinen Quart sich ergiebt, abweichend. Mit dem syntonischen Comma zusammenaddirt, beträgt es daher den diatonischen Halbton 16 : 15 (256 : 243 L. 75 + 81 : 80 L. 18 = 16 : 15 L. 93). Als dieser um 81 : 80 zu kleine diatonische Halbton erscheint es auch, wenn man die Summe von 5 reinen Quinten (243 : 128) von der Octav abzieht (2 : 1 — 243 : 128 = 256 : 243; + 81 : 80 = 16 : 15). Vom Grossen ganzen Tone 9 : 8 abgezogen, ergiebt es den von den Griechen Apotome (s. daselbst) genannten Grossen halben Ton 2187 : 2048.

Limma, in der Rhythmik, bei den alten Griechen eine Pause, die der Ausgang gewisser Versarten nothwendig machte, wenn der Rhythmus im Gange erhalten werden sollte. S. Tempus vacuum.

Lincea, s. Pentecontachordon.

Liniensystem, s. Notenschrift B. Einführung der Linien, s. Neumen.

Linon (λινον, Flachs), eine Saite. Die Saiten der Lyra wurden in den ersten Zeiten aus Flachs verfertigt.

Linos-Gesang. Ein Trauergesang der alten Griechen um den Linos, einen Jüngling von göttlicher Abkunft, der in der schönsten Jugendblüthe durch jähen Tod dahingerafft wurde. Herodot fand diesen Gesang auf den Linos auch bei den alten Aegyptern, bei denen er aber Maneros hiess, und ein ägyptischer Königssohn war. Auch die Phönicier und Cyprier hatten denselben Gesang, nur unter einem andern Namen, als Klage um das schnelle Dahinwelken des Lenzes und der Jugend. Die Griechen sangen ihn auch im Herbste bei der Traubenlese. Ein ähnlicher Klaggesang war der Ialemos. Vergl. Forkel, Gesch. I. 81; Ambros, Gesch. I. 139, 225.

Lira barberina, *Amphichordum*, veraltetes Bogeninstrument, erfunden im 17. Jahrh. von Giov. Batt. Doni, Patricier und gelehrtem Musikschriftsteller zu Florenz († 1669, Gerber); von ihm selbst auch *Amphichordum* genannt. Vergl. auch La Borde, *Essai sur la Musique* I. 290 (mit Abbildung); Dom. Mar. Manni, *De Florentinis invent. Ferrariae* 1731, S. 74.

Lira da braccio, ein ausser Gebrauch gekommenes Bogeninstrument, die kleinere Art der italienischen Lira, an Grösse und Form der alten Tenorviole ähnlich, aber mit sieben Saiten bezogen, von denen jedoch nur fünf über dem mit Bünden versehenen Griffbrette lagen; die beiden anderen (tiefsten) waren neben dem Halse an einem Kragen befestigt und konnten nicht gegriffen sondern nur leer gebraucht werden. Man spielte viel zweistimmig, hie und da auch dreistimmig auf diesem Instrumente.

Lira da gamba, *Lirone perfetto*, *Arce violyra*, *Arce-viola telire*, ein Bogeninstrument von gleicher Art mit der voranstehend beschriebenen *Lira da braccio*, von der es theils nur durch seine grössere Dimension sich unterschied, theils auch durch die grössere Anzahl Saiten, deren es auf dem Griffbrette 12—14 und neben demselben noch 2 an einem Kragen hatte. Es war dem Basse der *Viol da gamba* ähnlich, nur breiter an Corpus und Kragen, der vielen Saiten wegen. Prätorius sagt (*Syntagma* II. 49), dass alle Madrigale und Compositionen, sowohl im diatonischen als chromatischen Geschlechte, darauf zuwege gebracht werden könnten, doch scheint das Instrument mehr zum Vortrage der Mittelstimmen gedient zu haben, denn er bemerkt ferner, »dass bissweilen die höchste, bissweilen die tieffste Stimme, gleich wie vff den kleinen Cithern aussen bleibet, vnd derowegen ein Bass vnd Discant gar beqvem darzu kan vnd muss gebraucht werden«. Unzweifelhaft ist die *Lira da gamba* mit dem in späterer Zeit unter dem Namen *Accordo* in Italien bekannt gewesenen Instrument identisch; La Borde aber bildet (Bd. I. 291 der *Essai s. l. M.*) unter dem Namen *Accordo* oder *Amphicordum* (letzteres ein Name der *Lira barberina*) ein contrabassartiges Instrument ab.

Lira rustica, *tedesca*, s. Bauernleyer.

Lirone perfetto, s. Lira da gamba.

L'istesso tempo, — *movimento*, das nämliche Zeitmaass; wird zuweilen anstatt *come sopra* oder *tempo primo* gebraucht, wenn das erste Zeitmaass eines Tonstückes, nachdem es durch ein anderes unterbrochen ist, wieder eintreten soll. Eigentlich aber gehört es da hin, wo eine Taktart mit einer andern wechselt, z. B. der $^4/_4$- mit dem $^2/_4$- oder $^3/_4$-Takt, das Tempo aber nichtsdestoweniger dasselbe bleiben soll, also etwa die Viertelnoten nicht langsamer oder schneller genommen werden dürfen als in der vorangegangenen Taktart.

Litaney, *Litania*. Ein brünstiges Gebet, vorzugsweise um Abwendung grosser Landplagen und ähnlicher Schäden; ferner auch um Vergebung der Sünden, wie denn auch das *Kyrie eleison* diesen Namen führt. Es giebt zwei Arten Litaneyen, *minores* und *majores*, kleinere und grössere. Die kleineren, welche drei Tage vor der Himmelfahrt Christi gesungen zu werden pflegten, sind vom Bischof Mamercus Claudianus zu Viena in Frankreich, nach einigen Angaben um 458, nach anderen um 454 aufgebracht, in welchem Jahre das Land von wilden Thieren, die bis in die Städte drangen und Men-

schen anfielen, überschwemmt, desgleichen von Erdbeben und schweren Ungewittern heimgesucht war. Bestätigt wurden diese Litaneyen vom ersten Aurelianischen Concil zur Zeit des Papstes Hormisda, 515—521. Ein Ueberrest davon ist noch die sogenannte Betwoche. Die grösseren Litaneyen und Processionen, an denen das ganze Volk, in sieben Chöre geordnet, Theil nahm, sind von Gregor d. Gr. im Jahre 591, als in Rom eine grosse Pest wüthete, eingeführt. Näheres s. Printz, Histor. Beschr. der edeln Sing- und Klingkunst, S. 94. 96; Prätorius, *Syntagma* I. 77 ff. Die Vortragsweise der Litaney ist ernst und eintönig.

Literatur, s. die betreffenden Artikel, und Musik IV.

Litice, lateinische Benennung des Zinken, Krummhornes und ihrer Arten, sowie auch der Schalmey.

Liturgische Gesänge, die beim Gottesdienste gebräuchlichen, als integrirender Theil desselben in die heilige Handlung eingeordneten Gesänge. Aufnennung derselben s. Kirchenmusik, Erklärung der einzelnen s. die gleichn. Art.

Lituus, lateinische Benennung der unter Art. Litice angegebenen Instrumente.

Liuto, *Chelys*, die Laute.

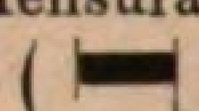
Lo. Die fünfte Silbe der *Solmisatio belgica* (*Bobisatio* oder *Bocedisatio*) des Hubert Waelrant. S. Solmisation 3.

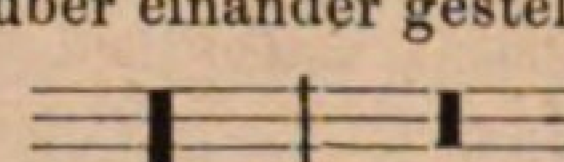
Lobgesang, *Hymnus*, *Inno*, s. Hymnus.

Loco, s. Luogo.

Lokrische Octav, anderer Name der altgriechischen hyperphrygischen Octavgattung, welche mit der hypodorischen (äolischen) zwar hinsichts der Tonfolge, nicht aber der Tetrachordverbindung übereinkam. S. Tetrachord, Beisp. 5.

Lolichmium, bei den alten Griechen eine Art Gymnasium nahe der Stadt Olympia, welches denen, die in musikalische und poetische Wettstreite sich einlassen wollten, allezeit offen stand.

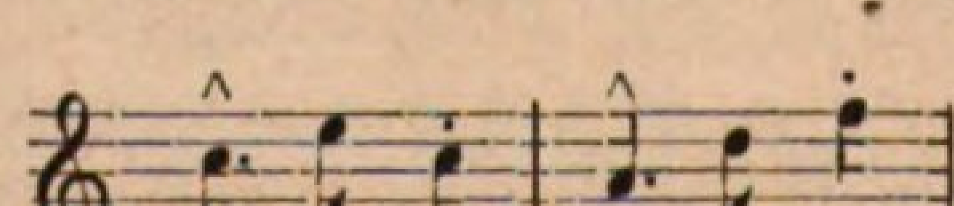
Longa. Die zweitgrösste Notengattung der alten Mensuralmusik[1]), von dieser Form [2]), in der ältesten Zeit aber stets schwarz ausgefüllt (), später (seit Dufay, gegen Ende des 14. Jahrh.) für gewöhnlich weiss geschrieben und nur in besonderen Fällen geschwärzt. Ihr Maass heisst *Modus minor* und ist *perfectus*, wenn die *Longa* drei, *imperfectus*, wenn sie zwei *Breves* enthält, während die *Maxima perfecta* durch drei, die *imperfecta* durch zwei *Longae* gemessen wurde. Die Pausezeichen für die *Longa perfecta* sind drei, für die *imperfecta* zwei über einander gestellte Pausen der *Brevis*:



Näheres s. Mensuralnotenschrift.

Longitudinalschwingungen, Längenschwingungen. Diejenige der drei verschiedenen Schwingungsarten[3]) schallender Körper, bei welcher derselbe seiner Länge nach sich ausdehnt und zusammenzieht. Auf diese Art schwingen sowohl in festen Röhren eingeschlossene Luftsäulen, als auch Saiten und Stäbe. Näheres s. Klang I A 2 *b*; an Saiten, ebd.; an Luftsäulen I E.

Loure. *a*) Spanische Giga; eine zum Geschlechte der Gige gehörende Gattung von Tanzmelodien, doch von langsamerer Bewegung und ernsthafterem Wesen als die englische und italienische Gige. Sie steht im $^3/_4$- oder auch im $^6/_4$-Takt, fängt im Aufschlage des Taktes an und besteht aus zwei Theilen, deren jeder acht, zwölf bis sechszehn Takte enthalten kann. Wegen der Gemessenheit ihrer Bewegung liebt sie, damit der Tänzer besser im Gleichgewicht erhalten werde, auf dem ersten und dritten Viertel, vorzüglich aber auf dem ersten, einen merklichen Accent, so dass gemeinhin folgende Notenfigur entsteht:


etc.

1) Bei den ältesten Mensuralisten, die nur *Longa* und *Brevis* hatten, die grösste Gattung.

2) Ob der Strich rechts oder links sich befindet und herauf- oder heruntergeführt ist, bleibt sich bei der einfachen *Longa* gleich, nicht aber wenn sie in der Ligatur erscheint. Erklärung Mensuralnotenschrift II, Ligaturen.

3) Die anderen beiden sind Transversal- (Quer-) und rotirende (drehende) Schwingungen.

die übrigens nur selten in Noten von geringerem Werthe zergliedert wird. — *b*) Name eines älteren, der Müsette oder Sackpfeife ähnlichen Instrumentes.

Lu. Die zwölf Tonarten der Chinesen, gleich den unsrigen im Quintencirkel aufgebaut, und zwar ebenfalls auf Grund einer gleichschwebenden Temperatur; denn auch ihre zwölfte Quint fällt mit der siebenten Octav des Grundtones, von dem man ausgeht, zusammen.

Lucernitates, Gesänge, welche die ersten Christen bei ihren nächtlichen religiösen Zusammenkünften sangen.

Ludi spirituales, die geistlichen Dramen und Mysterien des Mittelalters, deren eines noch bis heutigen Tag zu Oberammergau in Oberbayern sich erhalten hat.

Lugubre, Vortragsbez., traurig, klagend; stets mit langsamer oder gemessener Bewegung verbunden.

Luogo, *loco*, *in loco*, am Orte; abbrev. *lo.*, *loc.*, *in l.* Bedeutet *a*) nach solchen Stellen, die, einer beigefügten Vorschrift gemäss, um eine Octav höher (*in octava alta;* mitunter auch tiefer, *in octava bassa*) als die Notirung ausgeführt worden sind: dass die Ausführung wieder an Tonhöhe mit der Notirung übereinkommen, der Satz also in der nämlichen Octav, in der er notirt ist, vorgetragen werden soll. S. Abkürzungen 8, Beisp. 6 *a b*. — *b*) Zuweilen bezeichnet das Wort auch in Stimmen für Saiteninstrumente mit Griffbrett, nach Partien die im Flageolet auszuführen sind, die Stelle, von welcher an die gewöhnliche Tonbestimmung mit fest aufgesetztem Finger wieder beginnen soll.

Lusingando, *lusingante*, *lusinghevole*, Vortragsbez., scherzend, schmeichelnd. Fordert einen zarten leichten Anschlag.

Luth, franz., die Laute.

Lydisch. *a*) Bei den Griechen: 1) als Tetrachord die Quartengattungen *g a h⁀c*, *c d e⁀f*, mit am oberen Ende liegenden Halbtone; s. Tetrachord und Tonsystem d. Gr. I A *b*; 2) als Octavgattung, die Verbindung jener beiden lydischen Tetrachorde: *c d e⁀f g a h⁀c*, ebd. III A, Beisp. 5; 3) als Tonart die auf *f♯—f♯* transponirte Mollscala, ebd. III B, Beisp. 6. 7. — *b*) In christlicher Zeit die Octavgattung *f g a h⁀c d e⁀f* (*Tritus* oder *Tonus quintus*), s. Tonart II, Beisp. 2; III, Beisp. 3. Choralmelodien in dieser Tonart sind nicht vorhanden; zwar ist sie im alten (Gregorianischen) Kirchengesange viel im Gebrauche gewesen, später aber nicht mehr, wenigstens nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt. Denn man hat sehr bald die Härte ihrer übermässigen Quart (*f—h*) eingesehen und deshalb das *h* in ♭ verwandelt, wodurch aber die Tonart ihren Character verlor und zu einer blossen Transposition der ionischen wurde.

Lyra, *Chelys*, *Testudo*, *Lyra testudinea*. Das erste und älteste Urbild aller Saiteninstrumente, nach der Angabe des Diodor eine Erfindung des ägyptischen Hermes (Mercur). Der Erzählung des Apollodor gemäss (Forkel, Gesch. I. 82), hatte der Nil nach einer Ueberschwemmung an seinen Ufern eine Schildkröte zurückgelassen, deren Fleisch von der Sonne so ausgetrocknet wurde, dass die Schale nur Knorpel und durch die Austrocknung klangfähig gemachte Sehnen enthielt. Hermes, der diese Schale fand, soll dadurch auf die Idee eines an Form ihr ähnlichen und mit getrockneten Thiersehnen bespannten Instrumentes gekommen sein. Nach manchen Vermuthungen sind die Saiten dieser ältesten Lyra, drei an der Zahl, nach den drei untersten Stufen des dorischen Tetrachordes, *ef—g* oder *hc—d*, gestimmt gewesen; dann mag eine vierte oben hinzugekommen sein, wodurch das Tetrachord vollständig wurde (*ef—g—a* oder *hc—d—e*). Die griechische Sage von Erfindung der Lyra kommt mit der ägyptischen überein, wobei uns völlig gleichgültig sein kann, ob der ägyptische oder griechische Merkur der Erfinder ist, um so mehr, da beide für dieselbe Person angesehen werden. Jedenfalls haben die Griechen die Lyra verbessert und mit mehr Saiten bezogen; die Zahl der letzteren vermehrte sich nach und nach, die Lyra des Terpander hatte deren sieben, zur vollständigen diatonischen (dorischen) Scala fehlte noch die Quint (*e f g a — c d e*), welche von Pythagoras (Octachordum Pythagorae, s. daselbst) hinzugefügt wurde. — In ihrer vervollkommneten Gestalt bestand die Lyra aus zwei, Stierhörnern ähnlichen, oben durch einen Querbalken verbundenen Seitenstücken, welche mit dem unteren Ende auf ein, der Schale einer Schildkröte gleichendes Resonanzcorpus aufgesetzt waren. Zwischen Corpus und Querbalken waren die Saiten gespannt; man riss sie entweder mit

den blossen Fingern (*intus canere*), oder mit einer Schlagfeder (*Plectrum: foris canere*). Beim Spielen wurde das Instrument, da es keinen Fuss hatte, um selbst stehen zu können, mit den Knien gefasst. Die Grundform unserer Laute und lautenartigen Instrumente war im wesentlichen bereits in der Lyra gegeben, und wird auch allgemein als aus derselben hervorgegangen angesehen; es fehlte eigentlich nichts als Deckung des Resonanzkörpers und Anbringung des Griffbrettes unter den Saiten. Uebrigens darf man die Lyra nicht mit der ihr ähnlichen *Cithara* (Cither) verwechseln; letztere stand auf einem hohlen Fusse, auch werden ihr meist nur 4 Saiten zugeschrieben, doch scheint die Anzahl derselben bei beiden Instrumenten ziemlich gleich variirt zu haben. Eines der altgriechischen Lyra ganz ähnlichen, mit sieben Saiten bezogenen Instrumentes sollen noch heutigen Tages die Abyssinier und benachbarten Völker sich bedienen. In Aegypten gab es auch eine Lyra von dreieckiger Form (*Lyra triangularis*), deren Abbildung auf einem ägyptischen Basrelief sich gefunden hat. Ausserdem findet man noch verschiedene Arten Lyren erwähnt, die jedoch mit der vorhin beschriebenen im wesentlichen übereingekommen sein werden. So die

Lyra hexachordis, sechssaitige Lyra, und die

Lyra Lesbia, Lyra des Arion von Lesbos, eine kleinere Gattung der Lyra des Mercur.

Lyra barberina, s. Lira barberina.

Lyra da braccio, — *da gamba*, s. Lira da braccio; — da gamba.

Lyra rustica, *tedesca*, die Bauernleyer.

Lyra triangularis, dreieckige ägyptische Lyra.

Lyre-Guitarre. Ein gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Frankreich erfundenes Saiteninstrument, an Form der alten Lyra ähnlich, doch mit einem Griffbrette verbunden und hinsichts des Tractamentes der Guitarre ähnlich. Es ist mit sechs in *E A d g h* e_1 gestimmten Saiten bezogen, das Griffbrett mit Bünden versehen. Abbildung und tabellarische Anleitung die Töne zu greifen, s. Allgem. Mus. Zeitg. 1801, St. 47.

Lyra-Viol. Ein mit der *Viola da gamba* sonst ganz übereinkommendes, nur mit mehr und anders gestimmten Saiten bezogenes Instrument. Auch notirte man die Stücke dafür in einer Art Lautentabulatur.

M.

M. Buchstabe, kommt als Abbreviatur verschiedener Worte in Verbindung mit anderen Buchstaben vor; z. B. *mf*, *mezzo* oder *meno forte; mp*, *mezzo* oder *meno piano; m. d.*, *mano destra; m. s.*, *mano sinistra.*

Ma. *a*) Aber; wird bei näherer Bestimmung der auf den Vortrag bezüglichen Ueberschriften durch ein Beiwort gebraucht; z. B. *Allegro ma non troppo*, oder *ma non tanto*, nicht zu hurtig. — *b*) Die sechste Tonsilbe der von Waelrant erfundenen *Bocedisatio* oder *Solmisatio belgica*. S. Solmisation 3.

Maanim (Printz: *Mnaanim;* Kircher: *Minageghinim*), Kugelpauke, ein Rassel- oder Klapperinstrument der alten Hebräer. Es bestand aus einem hölzernen, länglich viereckigen Kasten, oben mit einer Handhabe versehen und mit einer Saite bespannt, an welcher Kugeln aufgereiht waren, welche, wenn das Instrument gerüttelt wurde, an einander und an den Kasten schlugen »und einen starken Schall machten, den man gar weit hören kunte«, wie Printz sagt (Histor. Beschr. der edeln Sing- und Klingkunst 1690, S. 29). Abbildungen ebd., sowie bei Kircher, *Musurgia* I. 52; Forkel, Gesch. u. A.

Machicotage heissen im französischen Choralgesange beim Singen angebrachte diatonische Durchgänge oder Verbindungen zwischen den Gliedern der Terz oder Quart.

Machol, angeblich ein Instrument der alten Hebräer, dessen Erklärungen jedoch dergestalt von einander abweichen, dass man zu keiner bestimmteren Vorstellung davon gelangt. Einige halten es für ein Saiteninstrument; andere für eine Art Sistrum aus Erz, Silber oder Gold in Gestalt eines weiten und in der Mitte offenen Ringes; wiederum andere für ein unserer Sackpfeife nicht unähnliches Blasinstrument (Pfeiffer, Mus. der

alten Hebr., 1779), und endlich findet man auch die Meinung ausgesprochen, es sei überhaupt gar kein Instrument, sondern ein wohl mit Gesang verbundener Tanz. Vergl. auch Saalschütz, Die Mus. bei den Hebr., 1829, S. 7. Printz bildet es als einen Ring mit daran hängenden Glocken ab. Nach Kircher (*Musurgia* I. 48) wäre es sogar einer Viola ähnlich gewesen.

Madrigal, eine alte, vom ersten Drittel des 16. bis um Mitte des 17. Jahrh. ungemein stark gepflegte, jetzt aber ganz verschwundene chorliedartige Vocalform für 3, 4, 5 bis 7 Stimmen. Der Madrigalstil im allgemeinen unterschied sich vom Motettenstil sehr wesentlich; vor allem fanden Wort und Inhalt des Textes, welche im Motettenstil häufig gar zu sehr in den Hintergrund traten und in der künstlichen Stimmenverwebung ganz untergingen und unverständlich wurden, im Madrigalstil weit mehr Berücksichtigung, dienten nicht nur als blosse Wortunterlage, sondern übten in viel weiterem Umfange bestimmenden Einfluss auf Gestaltung und Ausdruck der Musik, sowohl im Ganzen als in den Einzelnheiten. Mattheson sagt (Capellm. 18 f.), der *Stilo Madrigalesco* gehöre ebensogut in die Kirche wie auf das Theater und in die Kammermusik, und rechnet dazu die Oratorien, sogenannten *Passiones*, *Dialogi*, *Soliloquia*, *Arie*, *Accompagnemens*, *Cavate*, Recitative etc., ferner aus der Kammermusik die Serenaden, Aubaden, Cantaten u. dergl. D. G. Mohrhof (v. d. deut. Spr. u. Poesie 1700) handelt von den Madrigalen S. 582 ff, und sagt S. 586, dass sie zur Musik erfunden und »angesehen in den Singspielen, die fast durchgehende Madrigale sind, von den Musicis mit dem *Stylo recitativo* exprimiret würden«. Walther bemerkt Aehnliches von den italienischen Schauspielen. Forkel (Anmerk. zur Uebers. der Gesch. der Oper von Arteaga, Bd. I. 244) erklärt den Madrigalstil ebenfalls für ein ursprünglich taktmässiges Recitativ, nach und nach aber sei er gesangreicher geworden und hätte in einen ausgearbeiteten Fugenstil (d. h. imitirenden und fugirenden Stil, nicht eigentliche Fuge) sich verwandelt. Diesem weiten Begriffe nach wäre unter dem ursprünglichen Madrigalstil eben ein frei der Rede folgender und mehr an Wort und Inhalt sich anschliessender als kunstvoll musikalisch combinirter Stil zu verstehen. Wann er eigentlich entstanden ist oder wie weit seine Benennung sich zurückdatirt, scheint nicht bestimmt zu sein; Doni setzt seinen Ursprung bereits in das Jahr 1400, und Forkel bemerkt am erwähnten Ort, dass die Motette gewissermassen an seine Stelle getreten sei. Vom eigentlichen Madrigal, als einer ausgebildeten Chorgesangform, kann hier also die Rede nicht sein, denn es ist jünger als die Motette, erst um etwa 1530 aus der venetianischen Schule des Adrian Willaert hervorgegangen (Kiesewetter, Weltl. Gesang, S. 19). Jene Benennung Madrigalstil mag also im wesentlichen gleichbedeutend mit freiem und weltlichem Stil zum Unterschiede vom strengen kirchlichen der Messe, Motette etc. gewesen sein, und wenn von Madrigalcompositionen vor 1400 die Rede ist (wie denn Gerber den Casella als ersten Madrigalcomponisten nennt und ein solches Tonstück von ihm aus dem Jahre 1300 erwähnt), so hat man kaum etwas anderes als einfache Lieder im freien weltlichen Stil darunter zu verstehen. Dem weltlichen, und besonders dem Kammerstil, hat aber auch das ausgebildete Madrigal nach 1530 vorzugsweise angehört; zwar wurde es auch über Texte religiösen Inhaltes gesetzt, doch verhältnissmässig nur seltener; überdies gab es in den verschiedenen Arten der dramatischen Stücke den Chor ab. Das Gedicht, italienischen Ursprungs, besteht aus 12, 15, bald auch mehr oder weniger Versen, welche kein bestimmtes Maass haben, sondern von verschiedener Länge sind, damit das Gedicht mehr einer freien Rede als einer Versification gleiche. Sehr häufig spitzt es sich auf eine am Schlusse zum Vorscheine kommende Pointe zu, die dem Leser etwas zu denken giebt; doch bleibt diese, ohnehin bei lange nicht allen Madrigalgedichten sich vorfindende Eigenschaft, ohne eigentlichen Einfluss auf die musikalische Form. Der Stil ist »zur Liebe, Zärtlichkeit, zum Mitleiden und anderen Gemüthsbewegungen, die das menschliche Herz annehmlicherweise rühren, geschickt«, wie Mattheson bemerkt (Beschütztes Orchester, S. 117). Ursprünglich ist es einfach ein Schäfergedicht und Lied, der Name stammt wohl unzweifelhaft von *Mandra* (Schafheerde) und *Mandran* (Schäfer), die alten Italiener sagen auch *Mandrigal* (*Mandrial*). »*Mandrigale, carmen pastorale, dictum à Mandra, videlicet à gregibus ovium, quod ejusmodi rustica carmina inter pascendum canerent:* Allermassen noch heutiges Tages die Hirten und Schäfer mit den Sackpfeiffen ihren Schäflein vorzupfeiffen pflegen: *Mandriale enim et Mandrian vocatur Pastor seu custos ovium*« (Prätorius, *Syntagma* III. 12). Auch

vom spanischen *Mandrian*, morgens frühe, wird der Name hergeleitet, weil diese Lieder früher »zu Morgenmusiken und Aubaden der Galans« gedient hätten. Printz (Histor. Beschr., S. 131) schreibt dem Kircher (Musurg, I. 586) nach, das Madrigal wäre nach seinem Erfinder Madrigallus benannt worden; doch scheint dieser »excellente Musikus«, wie Printz ihn nennt, selbst eine Kircher'sche Erfindung zu sein. Bei Mattheson (Capellm., S. 79) findet sich nach Doni eine Ableitung des Wortes von *materia* (weil man die Madrigale »zu material-Sachen, d. i. zu täglichen und allgemeinen Vorfällen, zu geringen und groben Materien fast immer gebrauchte«). Trotz aller Unwahrheit und Geschmacklosigkeit ist diese Ableitung noch in ein in der neuesten Zeit herausgekommenes Werk übergegangen. Jener freien dichterischen Form des Madrigales aber schloss auch die musikalische sich an; der Tonsatz ist sehr verschieden, man findet viele, die im einfachen Contrapunkt, Note gegen Note, gesetzt sind, viele aber auch in kunstvollem Stil, doch muss alles den Anschein von Zwanglosigkeit haben, die Künstlichkeit darf sich nicht geltend machen. Und da jeder Wortgedanke sein eigenes melodisches Motiv bekommen muss, wird zwar die freie Imitation vielfach angewendet; die wirkliche Fuge aber, mit einem von Anfang bis zu Ende durchgeführten Tongedanken, kann für das Madrigal schlechterdings nicht geeignet sein, auch liegt ihm niemals, wie der Motette und Messe, ein *Cantus firmus* unter. Ebensowenig entsprechen ihm viele Wiederholungen des Textes; dieser wird, dem Redeflusse und Character des Stückes als Chorlied gemäss, im wesentlichen gerade durchcomponirt, und wenn Worte wiederholt werden, geschieht es nur um irgend eines Nachdruckes oder einer Pointe willen; übrigens würde auch, da die Texte meist lang genug sind, das Tonstück durch viele Wiederholungen in eine, für eine blosse Chorliedform zu erhebliche Breite wachsen. Von Instrumenten wurde das Madrigal eigentlich nicht begleitet, höchstens etwa ein Cembalo mit dem Generalbasse zuweilen ausgenommen. Zwar geschah es, dass man Madrigale ganz auf Saiten- und Blasinstrumenten vortrug, oder wenn etwa ein Sänger fehlte, seine Stimme durch ein Instrument besetzte, auch nur die Melodie sang und die anderen Stimmen dazu spielte; doch war dies weiter nichts als eine damals häufig vorkommende beliebige oder durch Umstände bedingte Uebertragung ursprünglicher Vocalstücke auf Instrumente, wie man denn später auch anfing, Madrigale für Orgel und andere Instrumente zu schreiben. Von obligater Instrumentalbegleitung aber war beim Madrigal ebensowenig wie bei der Motette die Rede, es war gleich dieser durchaus Chorgesangform. Ein volles Jahrhundert lang nach seiner Entstehung und schnellen Verbreitung über ganz Italien war es die allgemein übliche Kammervocalmusik (auch in dramatischen Darstellungen der Chor) und machte als solche hauptsächlich das Vergnügen der eigentlichen Musikfreunde aus (vergl. Kiesewetter, a. a. O.), wurde daher auch in fast unglaublicher Anzahl von allen Componisten ihrer Zeit producirt, als z. B. von Willaert, Zarlino, Luca Marenzio, Palestrina, Orazio Vecchi, Cyprian de Rore, dem Principe da Venosa, Arcadelt, auch von Orlando Lasso. Um 1580 etwa kam es von Italien nach England und fand hier Pflege und glückliches Gedeihen, wie denn unter den 19 englischen Madrigalen (von Dowland, Morley, Ward, Tallis, Weelkes, Wilbye und John Bennet), mit deren Herausgabe Herr Bibliothekar Maier zu München ein Verdienst sich erworben hat, wahre Muster an Frische der Tongedanken und Fluss der Form sich befinden. — Das geistliche Madrigal enthielt Bibelsprüche und Verse aus bekannten geistlichen Liedern als Text, kam aber, wie bemerkt, nur seltener vor; denn religiöse Stoffe entsprachen weniger dem Wesen dieser Musikgattung, als zu ernst und zu erhaben für eine Form, die vorzugsweise weltliche Interessen aufzunehmen bestimmt war. Um Mitte des 17. Jahrh. wurde die Herrschaft des Madrigales durch die damals aufkommenden Kammerduetten und -Terzetten, sowie durch die dramatische Cantate zwar beschränkt, doch wurde es noch um 1700 von den besten Meistern wieder aufgebracht und mit grösster contrapunktischer Kunst behandelt.

Madrigal-Society, eine um 1740 aus der berühmten, 1714 gegründeten »Akademie für alte Musik« hervorgegangene Madrigal-Gesellschaft zu London. Näheres Chrysander, Händel II. 293 ff. Ueber den Stifter derselben, John Immyns, vergl. Gerber, Tonkünstler-Lexikon, den gleichn. Art.

Männerchor, Männergesang. Ein nur für Männerstimmen gesetzter und durch sie ausgeführter Chorgesang, in der Regel vierstimmig, für zwei Tenöre und zwei Bässe,

doch auch mehrstimmig; desgleichen für Doppelchor, aus zwei vierstimmigen Chören bestehend. Indem die Stimmen überwiegend nur in enger Lage verwendet werden können, ferner namentlich die Mittelstimmen (Tenor II und Bass I) an Klangfarbe einander sehr ähnlich, daher nicht immer, besonders bei Durchkreuzungen, deutlich zu unterscheiden sind, bedient man sich im Männerchore gewöhnlich einer einfachen überwiegend harmonischen Setzart mit der Melodie in der Oberstimme, und zieht der künstlichen Durchbildung der Stimmen mehr eine volle und runde Gesammtwirkung vor, die übrigens zwar kräftig und männlich, aber doch monoton ist, da der Glanz weiblicher Stimmen fehlt. Für höhere Kunstzwecke hat man daher den Männergesang nur sehr selten nutzbar zu machen gesucht, sein eigentlicher Bereich bleibt das einfache Chorlied, innerhalb dessen ihm denn auch eine Popularität zu Theil geworden ist, deren ungemeine Ausdehnung ihren Grund freilich beiweitem mehr in allen möglichen gesellschaftlichen als in irgend welchen Kunstinteressen hat. — Zuweilen kommt der Männerchor auch in mehrchörigen Vocalwerken als gesonderte, gegen die übrigen Chöre (die dann gemischte oder Frauenchöre sind) einen wirksamen Klanggegensatz bildende Stimmengruppe vor. — Ausführlich und mit viel Wärme über den Männergesang geschrieben hat Otto Elben, Der volksthümliche deutsche Männergesang, 1855.

Männliche Cäsur, der jambische Ausgang oder Abschluss eines Melodietheiles auf der accentuirten Cäsurnote, ohne nachschlagende accentlose Noten. S. Cäsur, Beisp. 1 *a b*.

Maestoso, Vortragsbez., majestätisch, erhaben, mit würdevollem Ausdrucke; verlangt eine der im Artikel Con gravità beschriebenen ähnliche Art des Vortrages.

Magas, auch **Magadis**, Benennung des Monochordes (s. Zarlino, *Istitutioni*, 1573, *Sec. Part.* S. 114), hergenommen von dem Stege desselben, der *Magas* hiess. Vergl. auch Glarean, *Dodecachordon*, S. 46 ff., der den Namen auch auf das Tympanischiza (Marin-Trompete, s. daselbst) anwendet. Die theoretischen Untersuchungen auf dem Monochord nannte man *μαγαδίζειν*, *magadizare*, und übertrug diesen Ausdruck auch auf das gleichzeitige Fortschreiten mehrerer Saiteninstrumente in verschiedenen zusammenstimmenden Intervallen (die Consonanzen Octav, Quint und Quart). Marpurg (Krit. Einl. S. 222) führt auch ein cither- oder lyraartiges Saiteninstrument der Griechen, mit 20 Saiten bezogen, unter dem Namen *Magas* und *Magadis* auf, über dessen Beschaffenheit aber nichts näheres bekannt zu sein scheint. Je zwei Saiten sollen immer in der Octav gestimmt gewesen sein (Forkel, Gesch. 1. 418), und ausser durch die Saitenzahl mag dieses Instrument vom *Simicon* (mit 35) und *Epigonion* (mit 40 Saiten) nur wenig sich unterschieden haben. Lysander aus Sikion wird als Erfinder genannt.

Maggiolate, Gesänge zum Lobe des wiederkehrenden Frühlings, welche die Jünglinge in den ersten Tagen des Maimonats, um einen vor den Häusern ihrer Geliebten gepflanzten Baum tanzend, zu singen pflegten. Diese Sitte war ehedem besonders in Italien (der Maibaum ist heutzutage auch noch in Deutschland) gebräuchlich. Nach Nemeitz, Nachlese besonderer Nachrichten von Italien, wurden solche Frühlingsgesänge im Florentinischen auch von Gesellschaften Bauermädchen gesungen. Von dieser Gewohnheit ist die Redensart *cantare il Maggio* (Maisingen) entstanden.

Maggiore, major, majeur (*sc. modo, modus, mode*), die Durtonart, ebenwie **minore, minor, mineur**, die Molltonart. Als Ueberschrift einzelner Theile mancher Tonstücke zeigt das Wort an, dass, wenn das Tonstück in der Molltonart steht, diese nach vorangegangener Cadenz durch die Durtonart (derselben Stufe oder Paralleldurtonart) abgewechselt wird, worauf diese dann in dem betreffenden Theile wesentlich vorherrscht. Ferner, wenn der Satz in der Durtonart steht, dass nach einem Zwischensatze in Moll, die Durtonart wieder eintritt. Am häufigsten findet sich der Ausdruck im alten Rondo mit mehreren Couplets, von denen dann das zweite gewöhnlich in Dur steht, wenn die übrigen Satztheile in Moll sich aufhalten. Auch im Rondo mit freiem Mittelsatze, desgleichen wohl beim Trio der Menuett oder des Scherzo in der Sonate.

Magnificat, *Canticum beatae virginis*, einer der drei *Cantica majora* oder *evangelica*, der Lobgesang Mariä im Hause des Zacharias, als sie von Elisabeth mit anbetendem Grusse empfangen wurde (Lucas 1, 46—55), beginnend mit den Worten: Meine Seele erhebe den Herrn etc., in der lateinischen Uebersetzung: *Magnificat anima mea dominum etc.* Dieser Hymnus ist sowohl in der katholischen als protestantischen Kirche

bis auf den heutigen Tag gebräuchlich und hat sehr zahlreiche Nachahmungen erfahren. Im alten Kirchengesange hat er Melodien in allen acht Tonarten und wird täglich in der Vesper angestimmt (Bona, Psalmod. 525).

Magrepha, *Migrepha;* ein Instrument der alten Hebräer, welches nach den Beschreibungen der Talmudisten (Kircher und Printz geben Abbildungen davon) mit unserer Orgel Aehnlichkeit gehabt haben muss. Es wird auch *Ugabh* genannt, welches Wort (ebenwie *Organon*) Instrument überhaupt bedeutet. Auf einem länglich schmalen Kasten waren Pfeifen (nach Printz' Abbildung 13, nach Forkel 10), welche durch zwei an der hinteren Breitseite des Kastens befindliche Blasbälge Wind erhielten, und mittels einer an der vorderen Seite angebrachten Art Claviatur intonirt wurden. Man soll den Klang dieses Instrumentes zehntausend Schritte, oder nach anderen zehn Meilen weit, gehört haben, und wenn es im Tempel zu Jerusalem, woselbst es aufgestellt war, gespielt wurde, soll in der ganzen Stadt kein Mensch den anderen haben verstehen können. Es kommt aber in den biblischen Büchern ein Instrument dieses Namens garnicht vor, und deshalb lässt sich annehmen, dass es niemals existirt hat,[1] sondern die ohnehin sich widersprechenden Beschreibungen von seiner Einrichtung und seinen fabelhaften Wirkungen nichts als Prahlereien der Talmudisten sind.

Majeur, s. Maggiore.

Malende Musik, s. Tonmalerei.

Mancando, Vortragsbez., abnehmend, mit *Diminuendo* übereinkommend.

Mandora, Mandoline. Eine kleine Gattung der Laute, hinsichts des Tractamentes ihr ähnlich, nur mit kürzerem Halse und weniger Bünden auf dem Griffbrette, desgleichen mit weniger Saiten bezogen. Es giebt zwei Arten der Mandoline, die neapolitanische und mailändische; an beiden sind die Saiten doppelchörig (jede Saite zweifach im Einklang). Die neapolitanische ist viersaitig und gleich unserer Violine in $g\ d_1\ a_1\ e_2$ gestimmt. Zum e_2 nimmt man schwache Darmsaiten, zum a_1 Stahlsaiten, zum d_1 Saiten aus schwachem Messingdrath zusammengedreht, und zum g entweder zwei seidene mit Silberdrath übersponnene Saiten, oder nur eine solche und eine Messingsaite, die man in die Octav stimmt. Die mailändische hat einen Saitenchor mehr und wird in $g\ c_1\ a_1\ d_2\ e_2$ gestimmt. Auch kommen sechschörige Mandolinen vor. Manche Schriftsteller betrachten die Mandora und Mandoline als zwei verschiedene Instrumente, doch kommen sie dem Wesen nach ganz mit einander überein, wenn man auch die Mandora zuweilen hinsichts des Bezuges (mit acht doppelten Saitenchören und einer einchörigen Quint) von der Mandoline abweichend angeführt findet. Auch die im gleichn. Art. beschriebene Pandora, ebenfalls eine Lautenart, unterscheidet sich mehr nur äusserlich und durch ihre verschiedenen Grössen, in denen sie vorkommt, von den hier in Rede stehenden Instrumenten. — In französischer Sprache giebt es eine von einem italienischen Tonkünstler Namens Fouchetti verfasste Anleitung die Mandoline zu spielen: *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à* 4 *et à* 6 *Chordes.* Paris 1770.

Mandurchen, Mandürichen, *Pandurina*, auch Mandoër. Eine ganz kleine Lautengattung, »so vnter einem Mantel füglich, vnd in Franckreich sehr gebräuchlich sein soll«; die gewöhnliche Art ist mit vier in $g\ d_1\ g_1\ d_2$ gestimmten (eine andere auch mit fünf) Saiten oder Chören bezogen, »doruff etliche dermassen exerciret seyn, dass sie die Couranten, Volten, Fugen und Fantasien, mit einem Fedderkiehl, gleich vff den Citthern gebraucht wird, oder mit einem eintzigem Finger so geschwind, gerade vnnd rein machen können, als wenn drei oder vier Finger darzu gebraucht würden. Wiewol etliche zweer oder mehr Finger, nach dem sie exerciret seyn, gebrauchen« (Prätorius, *Synt.* II. 53).

Manheimer Capelle. Nach dem übereinstimmenden Urtheile aller Zeitgenossen[1]) im vorigen Jahrhundert, namentlich unter dem Churfürsten Karl Theodor die vorzüglichste Capelle in ganz Deutschland; besonders stark in der Instrumental-Kammermusik (Symphonien, Concerten etc.), die auch hauptsächlich in den regelmässigen Musiken des Churfürsten gepflegt wurde; desgleichen in der Oper, während die Kirchen-

1) Ein Lord Fordice erklärte (Schubart, Aesthetik 131), „Preussische Taktik und Manheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg". — Klopstock äusserte von dem Orchester: „hier schwimmt man in den Wollüsten der Musik". — Wieland schrieb an Merck: „Nach Manheim muss ich, denn ich will und muss in meinem Leben einmal mich recht an Musik ersättigen, und wann oder wo werde ich jemals bessere Gelegenheit dazu finden"? — F. H. Jacobi nennt Manheim das Paradies der Tonkünstler.

musik, nach Schubart's Angabe, einen weniger hohen Rang einnahm. Nicht allein Kraft, Sicherheit und Gleichmässigkeit, sondern auch vorzugsweise ein fein schattirter Vortrag, werden dieser Capelle nachgerühmt; das *Crescendo* und *Diminuendo* in der Instrumentalmusik war eine Manheimer Erfindung oder wurde daselbst wenigstens ausgebildet und mit solcher Vollkommenheit ausgeführt, als man es an anderen Orten nicht herauszubringen vermochte. »Hier ist der Geburtsort des *Cresc.* und *Decresc.*«, sagt Burney (Reisen II. 74), »und hier war es, wo man bemerkte, dass das *Piano* (welches vorher hauptsächlich als ein Echo gebraucht und gemeiniglich gleichbedeutend genommen wurde) sowohl als das *Forte* musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattirungen haben, als das Roth und Blau in der Malerey«. Nur die nicht ganz reine (damals überhaupt noch manches zu wünschen übrig lassende) Intonation der Blasinstrumente tadelt Burney. Die Besetzung war zahlreicher und vollständiger als man zu jener Zeit gewohnt war, namentlich hinsichts der Blasinstrumente. Um 1767 waren in dieser Capelle auch bereits Clarinetten vorhanden, wie aus Hiller's (wöchentl. Nachrichten II. 167 f) Aufzählung der damaligen Capellmitglieder hervorgeht; Mozart (Jahn, Biogr. II. 92) lernte die Verwendung der Clarinette als Orchesterinstrument um 1777 zuerst in der Manheimer Capelle kennen. Nach Marpurg's Bericht (krit. Beitr. II. 567 f) bestand letztere im Jahre 1756 aus einem Kirchen- und einem Theatercapellmeister; einem Concertmeister und Director der Instrumental-Kammermusik, und einem desgleichen der Instrumental-Kirchenmusik; drei Sängerinnen, zwei Sopranisten, zwei Contraltisten, drei Tenoristen und zwei Bassisten; zehn ersten und ebensoviel zweiten Violinen; je zwei Flautotraversisten, Oboisten, Violoncellisten, Ripienvioloncellisten, Contrabassisten und Fagottisten; vier Bratschisten, ebensoviel Waldhornisten, zwei Organisten, zwölf Trompeter und zwei Pauker. Darunter waren zahlreiche Künstler von ausserordentlicher Tüchtigkeit und grossem Rufe, als Canabich, Cramer, Töschi, Stamitz, Fränzel (Violinisten); Le Brünn und Ramm (Oboisten); Wendling (Flötist); Lang (Hornist); Ritter (Fagottist) u. a. m. (Vergl. auch Schubart, Aesthetik, 121—146). »Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Componisten in diesem als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa«, bemerkt Burney (Reisen II. 73), und ebenso glänzend wie die künstlerische Tüchtigkeit war die in der Capelle herrschende Disciplin; die Mitglieder waren nach L. Mozart's Ausspruch ihrer Conduite wegen ebenso hoch zu schätzen als wegen ihrer Productionen.

Manieren, Spielmanieren, Setzmanieren, *Broderies.* Gewisse Ausschmückungen der Melodie, Verzierungen und Umschreibungen einer melodischen Hauptnote durch Nebennoten; verschiedene Arten Figuren, welche aus den mannigfaltigen Vermischungen harmonischer Nebennoten, durchgehender und Wechselnoten mit den Hauptnoten der Melodie entstehen. —— Ursprünglich veranlasst ist diese Art, melodische Noten zu umschreiben und in Progressionen von kleineren, der Summe nach ihnen gleichgeltenden Zeitwerthen aufzulösen, einentheils durch den Zeitgeschmack; anderentheils aber auch durch den Umstand, dass die Klangarmuth der älteren Claviere ein auch nur einigermassen andauerndes Fortklingen länger auszuhaltender Töne unmöglich machte, daher der Spieler den Ton durch eine Figur, in welcher er wiederholt angeschlagen wurde, mehr zu fixiren versuchte. Diese um eine melodische Hauptnote sich herumbewegenden Figuren sind es besonders, die man unter dem Namen Manieren begreift; im ferneren gilt die Benennung aber auch allen coloraturartigen Verzierungen einer Melodie überhaupt, als z. B. schnellen Läufen von einem Tone zu einem anderen entfernt liegenden, gebrochenen Gängen und Akkorden, sowie auch anderen Arten von Figuren, die nicht einen eigentlich melodischen Inhalt haben, mehr zum Schmuck und zur Belebung einer Tongruppe dienen und meist schnell vorgetragen werden, ohne gerade an den Takt gebunden zu sein. Man unterscheidet aber Setz- und Spielmanieren, nennt Setzmanieren solche Figuren, die vom Tonsetzer selbst in taktgemässer Einkleidung vorgeschrieben und zwar ganz ausgeschrieben, nicht bloss durch ein Zeichen angedeutet werden, und eine gewisse bestimmte Form haben, wie z. B. in früherer Zeit die Laufer, Walzen, Rauscher, Schwärmer etc. und auch manche unserer heutigen Figuren ähnlicher Art; Spielmanieren hingegen solche Auszierungen der Melodie, welche nicht ordentlich in Noten ausgeschrieben und in den Takt eingetheilt sind, sondern entweder durch gewisse Zeichen angezeigt; oder wennauch zuweilen durch kleine Noten dargestellt, so

doch nicht in die Takteintheilung mit eingerechnet; oder endlich auch garnicht angegeben werden, sondern dem Befinden und Geschmacke des Ausführenden überlassen bleiben, der ihrer sich bediente um einen Gesang entweder zu beleben und zu bereichern, oder einen mehremale zu wiederholenden Satz in immer veränderter Gestalt zu geben. In Rücksicht auf solchen willkürlichen Gebrauch dieser Ausschmückungen beim Vortrage einer Solostimme, nahm man an, dass der Ausführende freie Hand habe, die vom Componisten nicht völlig ausgemalten Stellen nach eigenem Vermögen und Geschmacke zu coloriren. Es kommt hierbei freilich darauf an, ob der Tonsetzer mit der nicht vollständigen Ausführung solcher Stellen die Absicht verbunden hat, dem Vortragenden Gelegenheit zu geben, sie selbst nach seiner eigenen Art auszufüllen, oder ob es der Mannigfaltigkeit und des Gegensatzes wegen geschehen ist, damit diese einfach gehaltenen und die danebenstehenden ausgeschmückten Partien, gleichsam als Schatten und Lichter, ihre Wirkung gegenseitig erhöhen sollen. In heutiger Zeit liegt diese Frage überhaupt ausser allem Betracht, denn jedes willkürliche Ausschmücken eines Tonsatzes durch den Vortragenden ist gänzlich abgekommen, und auch die vorgeschriebenen Manieren sind auf eine verhältnissmässig sehr geringe Anzahl beschränkt. Früher aber, und namentlich im vorigen Jahrhundert, war sie von Wichtigkeit; denn die Liebhaberei am verzierten Vortrage und besonders die durch den Zeitgeschmack unterstützte Eitelkeit der Virtuosen, denen darin günstige Gelegenheit geboten war Fertigkeit und Geschmack zu zeigen, nahm es durchaus nicht immer zu genau mit den Absichten des Tonsetzers; besonders im ersten Theile der grossen Arie trat letzterer häufig genug völlig hinter den Sänger zurück, gab ihm eigentlich nur das Gerippe zum beliebigen Aufputz mit Coloraturen, Manieren u. dergl. Geschick und Geschmack im Anbringen seiner Auszierungen wurden vom Sänger und Spieler allerdings gefordert, und es hatte ohne Zweifel seine Schwierigkeit, für die Repetition und ein etwaiges *da Capo* stets mit neuen Varianten versehen zu sein; doch bot ihm ein gewisses Herkommen hierbei hülfreiche Hand, und mit einigem Vorrath von Manieren und einiger Geschicklichkeit, konnte er sich schon mit Anstand aus der Schlinge ziehen. Namentlich langsame Sätze erschienen am geeignetsten zur Entfaltung aller Arten von Vortragskünsten, die insbesondere solchen Virtuosen willkommen sein mussten, die nicht fähig waren einen grossen Ton zu ziehen, und einen einfachen und edeln Tongedanken entsprechend einfach und edel wiederzugeben; weshalb sie ihm dann zur Verdeckung eigener Schwäche allen möglichen Aufputz anklebten. —— So wenig unser heutiger Geschmack an müssiger Auszierung Wohlgefallen finden kann, so muss man sich doch hüten, beim Vortrage älterer Werke etwa sämmtliche angezeigte Spielmanieren ohne weiteres fortzulassen, namentlich nicht nur deshalb, weil die Fertigkeit mangelt, sie mit erforderlicher Rundung und Leichtigkeit vorzutragen. Denn sie können sowohl eine wesentliche Charactereigenthümlichkeit des ganzen Tonstückes sein, als auch gewisse einzelne Partien characteristisch mehr ausprägen, mithin unmittelbar zum richtigen Ausdrucke des Tongedankens gehören; folglich ist man in solchen Fällen nicht berechtigt sie zu verwerfen, weil sonst der musikalische Gedanke in seinem Wesen beeinträchtigt wird. Man wird ohnehin bemerken, dass die grossen Meister sie in Tonstücken ernsteren fugirten Stiles ebenso sparsam als ausdrucksvoll zu verwenden gewusst haben, und nur in concertirenden, phantastischen oder galanten Sätzen der Sitte ihrer Zeit mehr gefolgt sind. Uebrigens fördert sorgfältige Uebung der Spielmanieren, da höchste Rundung und Leichtigkeit zu ihrer Ausführung gehören, die Technik jedenfalls sehr erheblich; also soll man, namentlich wer das Studium der Clavierwerke des Seb. Bach'schen Zeitalters zu seiner Aufgabe macht, sie fleissig üben, und mit Geschmack und Einsicht auch anwenden wo sie hingehören. —— Die einzelnen älteren Benennungen der Spielmanieren, von denen manche auch heute noch im Gebrauch sind, als: Triller, Vorschlag, Nachschlag, Mordent, Doppelschlag, Schleifer, Pralltriller, Bebung, Battement, das Durchziehen etc., sind in eigenen Artikeln kurz erklärt; hier folge eine allgemeine Uebersicht der Zeichen mit ihrer daruntergesetzten Ausführung.





Die Zeichen 1—4 sind Trillerzeichen ohne Nachschlag, von unserem Triller dadurch verschieden, dass die oberhalb der Hauptnote liegende Nebennote voransteht, der Triller also gleichsam ein schnell wiederholter Vorhalt wird. Die Zeichen unter 2 und 4 kommen selbstverständlich ebenwie mit dem ♭ so auch mit dem ♯ und ♮ vor; ebenso alle übrigen, bei denen Versetzungszeichen angewendet werden. — Unter 6 (Mordent, Beisser) haben die drei Zeichen *a b c* die gleiche Bedeutung *d*, bei halben Noten oder langsamem Tempo auch die Bedeutung *e;* das Zeichen *c* wie unter *f* geschrieben ist ein blosser Vorschlag, *g*. — Das Zeichen 12 ist nach Marpurg mit dem Zeichen 11 (in Bach's Clavierbüchlein für Friedemann) übereinstimmend, die Manier aber bei ihm etwas feiner angegeben als bei Bach. Beim Zeichen 13 ist die Ausführung *a* nach Marpurg, *b* nach Bach. — Kommt das Zeichen 15 verbunden mit anderen Zeichen vor, z. B. ⁓ ∾, so sind beide zu spielen. — Die drei Zeichen 23 *a b c* haben einerlei Bedeutung, *d*. Die vorschlagartigen Figuren, Herüberziehungen des vorangehenden oder Vorausnahmen des folgenden Tones, wie unter 20—26, heissen auch *Accentus*. — Vergl. Friedr. Chrysander's Vorrede zur Ausgabe von S. Bach's Clavierwerken (Wolfenb. 1856), woselbst

die Manieren nach S. Bach (Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach), Ph. Em. Bach (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen), Türk und Marpurg (Clavierschulen) wie voransteht zusammengestellt sind.

Mannigfaltigkeit, eine nicht nur den Werken der Tonkunst sondern aller Künste überhaupt nothwendige ästhetische Eigenschaft. Wenn man der Mannigfaltigkeit die Einheit entgegenzusetzen gewohnt ist, so geschieht es allein in dem Sinne, nach welchem ihr Wesen zwar Verschiedenheit ist, doch nur eine solche, die aus der Einheit entspringen kann; also nicht völliges Auseinandergehen oder Trennung, so dass jede Beziehung zum Grundgedanken aufhört und ein völlig Neues entsteht, sondern nur Modification des Inhaltes und der Erscheinung, der eben keine andere Absicht zu Grunde liegt als die, den Grundgedanken seinem vollen Inhalte und Umfange nach darzulegen. Indem aber die Mannigfaltigkeit aus nichts anderem hervorgeht als aus dem Bestreben, den Gegenstand zu so vielseitiger Anschaulichkeit herauszustellen als seine Natur es fordert oder zulässt, also ohne dass sein Wesen durch Störung der Einheitlichkeit verletzt wird, ist sie wesentliches Erforderniss aller kunstgemässen Darstellung. Die allgemeinen Hauptmomente worauf sie bei Ausgestaltung eines musikalischen Gedankens beruht, sind Aehnlichkeit und Contrast — der Contrast, insofern er, wenn er, sinnvoll und nicht nur äusserlich, ebenfalls aus der Einheit hervorgeht, nur ein gegensätzliches Erscheinungsmoment desselben Inhaltes ist, und durch diese Gegensätzlichkeit zur Erhellung des Ganzen ebenso wesentlich beiträgt wie die Aehnlichkeit. Indem der Begriff der Mannigfaltigkeit in den der Erklärung des Inhaltes der Musik, der Form, thematischen Arbeit, des Periodenbaues, Vortrages und allen anderen der Anlage und Ausführung eines Tonstückes gewidmeten Artikeln eine nähere Bestimmung erfährt, wird hier nicht näher darauf eingegangen. Vergl. u. A. Ausführung A 2.

Mano armonica, *Manus*, Hand, Guidonische oder harmonische Hand, s. Solmisation und Guidonische Hand.

Manual, Handclavier (von *manus*, Hand), bei der Orgel und den mit Pedal versehenen Clavieren, diejenige Claviatur, welche mit den Händen gespielt wird, zum Unterschiede vom Pedal, welches für die Füsse bestimmt ist. Grössere und ganz grosse Orgeln haben zwei, drei und vier Manuale, über deren Namen und verschiedenartige Beschaffenheit man durch den Artikel Orgel I D *a* sich unterrichten kann. Desgleichen finden sich auch an einer alten, jetzt abgekommenen Art des Flügels mehrere Manuale; s. Flügel.

Manualkoppel, s. Orgel I D *d*.

Manubrien, die Knöpfe oder Handgriffe an den Registerzügen der Orgel. Näheres s. Orgel I D *c α*.

Manuductor, der den Chor leitende Coryphäus oder Choragus bei den Griechen. Der Rhythmus und Takt wurde nicht still, durch Bewegung eines Stabes, wie bei uns, angegeben, sondern durch Zusammenschlagen harter, in die Hände genommener Gegenstände, oder auch durch festes Auftreten des mit einer schweren eisenbeschlagenen Sohle bewaffneten Fusses, kräftig durchdringend markirt.

Manus, die Hand oder Guidonische Hand; s. daselbst und Solmisation.

Marabba, arabisches Bogeninstrument, eine Art Rebec, mit einer Saite bezogen. Der Schallkörper besteht aus einem auf der oberen und unteren Fläche mit Thierhaut bespannten Rahmen, so dass das Instrument Geige und Trommel zugleich ist.

Marcato, Vortragsbez., durch stärkeren Anschlag hervorgehoben, im Vortrage stärker betont; s. Markiren.

Marcia, *Marche*, Marsch, s. daselbst; *Marcia funebre*, Trauermarsch; *Marche double*, Geschwindmarsch.

Marin-Trompete, *Tromba marina*, Meertrompete, Trompetengeige, Trummbscheit, *Tympanischiza*, sehr häufig auch Monochord (Einsaiter) genannt. Ein sehr altes und einfaches, möglicherweise aus dem Monochord hervorgegangenes Bogeninstrument. Es besteht aus drei dünnen, sieben Fuss[1]) langen tannenen Brettern, die unten, wo das Instrument auf dem Fussboden aufsteht, sechs bis sieben

1) Glarean giebt die Länge des Instrumentes nur zu 5 Fuss, seine Breite an der Basis zu 5 Zoll an. Bei ihm heisst es, gleich dem gewöhnlichen Monochord, *Magas* oder *Magadis*.

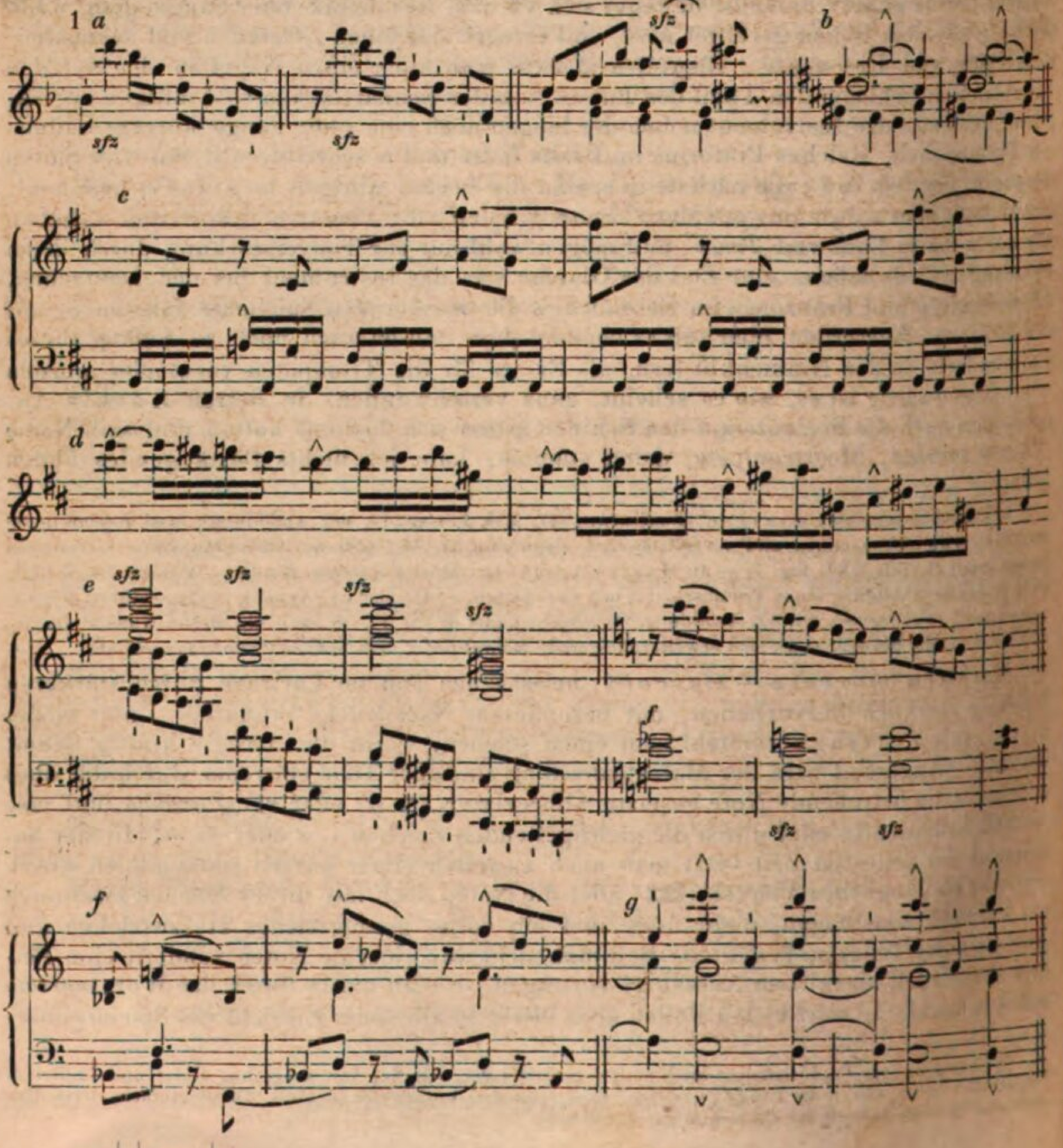
Zoll, oben aber kaum zwei Zoll breit, und zu einem dreiseitigen Resonanzkasten zusammengefügt sind, so dass also das Corpus, welches oben eine Art Wirbelkasten hat, von unten nach oben verjüngt zuläuft[2]). Eines von den drei Brettern, woraus es besteht, macht den Sangboden aus, ist mit einem Schallloche durchbrochen und mit einer einzigen ziemlich starken Darmsaite bezogen. Beim Spielen stellt man das Instrument schief vor sich hin und stämmt den oberen Theil desselben gegen die Brust; mit dem Daumen und den Fingern der linken Hand berührt man die Saite, da wo die zu greifenden Töne liegen, ganz leise, wie beim Flageolet auf unseren Streichinstrumenten, während sie mit dem Bogen angestrichen wird. Auf diese Weise lassen sich die harmonischen Obertöne (die natürliche Tonreihe der Saiten, Hörner etc.) ziemlich leicht hervorrufen; geübte Spieler sollen auch (doch wohl nur mittels des künstlichen Flageolet, s. Flageolet) stufenweise Tonfortschreitungen ganz gut herausbringen können, während diejenigen, »so der Music vnerfahren, allein bei den Tertien, Quarten, Quinten und Octaven bleiben müssen, die Tonos aber vnd Semitonia nicht wol finden können«. Eine wesentliche Eigenthümlichkeit des Instrumentes, wodurch es auch den Namen Trompetengeige erhalten, besteht in seinem schnarrenden, einer gedämpften Trompete ähnlichen Klange. Dieser wird zuwege gebracht »durch ein kleines krummes Höltzlein, dessen breitestes vnd dickstes Füsslein, vnten fast am Ende vnter die Säite, wie sonsten ein Steg vff den Geigen, doch gar lose gestellet, also, dass der ander Theil oder Füsslein, welchem sie etwas aus Helffenbein, oder anderer harten Scheinbahren *matery* vnterlegen, wie ein Schwantz oder *Colurus* herfür gehet: derselbe beweget sich vff dem Resonantz- oder Sangbodem, wenn die Säite mit dem Bogen gerühret wird, vnd erreget also einen zitternden vnd schnarrenden Klang vnd Resonantz«. Bisweilen steckte man auch einen Nagel in den auf den Sangboden aufschlagenden Theil des Fusses, um das Schnarren um so kräftiger zu machen. Oft hatte das Instrument neben der langen noch eine oder einige kürzere Saiten; ein Trummscheit, welches Prätorius im Besitz hatte und beschreibt, war mit vier Saiten bespannt, die tiefe in *C*, die nächste in *c*, und die beiden übrigen in *g* und c_1 gestimmt, die Melodie aber wurde nur auf der *C*-Saite gespielt, die obersten drei Saiten »blieben allezeit in einem Laut vnd *Tono*«, und mögen wohl nur zur Tonverstärkung durch ihren Mitklang gedient haben. Zur Zeit des Glarean war das Instrument bei den Deutschen, Niederländern und Franzosen im Gebrauche; die wandernden Spielleute führten es auf den Strassen. Ausserdem aber soll es ehedem (hier und da auch noch zu Anfang dieses Jahrhunderts) in den Nonnenklöstern, als Ersatz für die Trompeten verwendet worden sein. Gegenwärtig ist es, wie es scheint, ganz verschwunden. In Betreff Koch's Angabe, dass auch die Seeleute auf den Schiffen seiner sich bedient hätten und sein Name (*Tromba marina*, Meertrompete) daher stamme, habe ich nichts Bestätigendes finden können.

Beschreibungen geben: Glarean (*Dodecach.* 1547, *Lib.* I. Cap. 17, mit Abbildung); diese Beschreibung hat Prätorius aufgenommen und vervollständigt, *Syntagma* II. 57; getreue Abbildung eines viersaitigen Trumbscheites II. Taf. XXI. Fig. 7. — In Martin Agricola, Musica instrum. deudsch, Wittenb. Rhaw 1529, im 13. Cap. eine Abbildung eines Trumbscheites mit zwei Saiten. — Chladni, Akustik 1802, ausführl. Beschr. — Bonanni, *Gab. armon.* Pl. 62, Abbildung. Uebrigens bildet er auf Pl. 36 auch ein Blasinstrument (lange, nach der Mündung hin sehr stark sich erweiternde gerade Röhre) unter dem Namen *Tromba marina* ab.

Markiren (*marcare — marcato*), heisst einen Ton im Vortrage durch stärkeren Anschlag merklich hervorheben, mit besonderem Nachdrucke intoniren. Unter einem markirten Vortrage versteht man einen solchen, worin die Accente kräftig betont werden. — Angezeigt wird der Marcatoanschlag einzelner Töne entweder durch die über oder unter die betreffende Note gesetzte Abbreviatur *sf*, *sfz* oder *rf* (*sforzando* und *rinforzando* bedeutend), oder durch die gleichgeltenden Zeichen ∧, > oder < >. In der Salonmusik der neuesten Zeit setzt man auch zuweilen einen kurzen horizontalen Strich (—) oder ein längliches Viereck (▭) über die Note, doch hat dieses Zeichen zwar auch ein kräftiges Anschlagen, mehr noch aber ein volles gesangreiches Herausziehen und Aushalten des Tones zu bedeuten. Soll man nicht nur einzelne Noten sondern eine längere Periode mit markirtem Anschlage vortragen, so wird dieses durch das Wort *marcato* selbst bemerkt. In sehr vielen Fällen aber bleibt es allein der Einsicht des Spielers über-

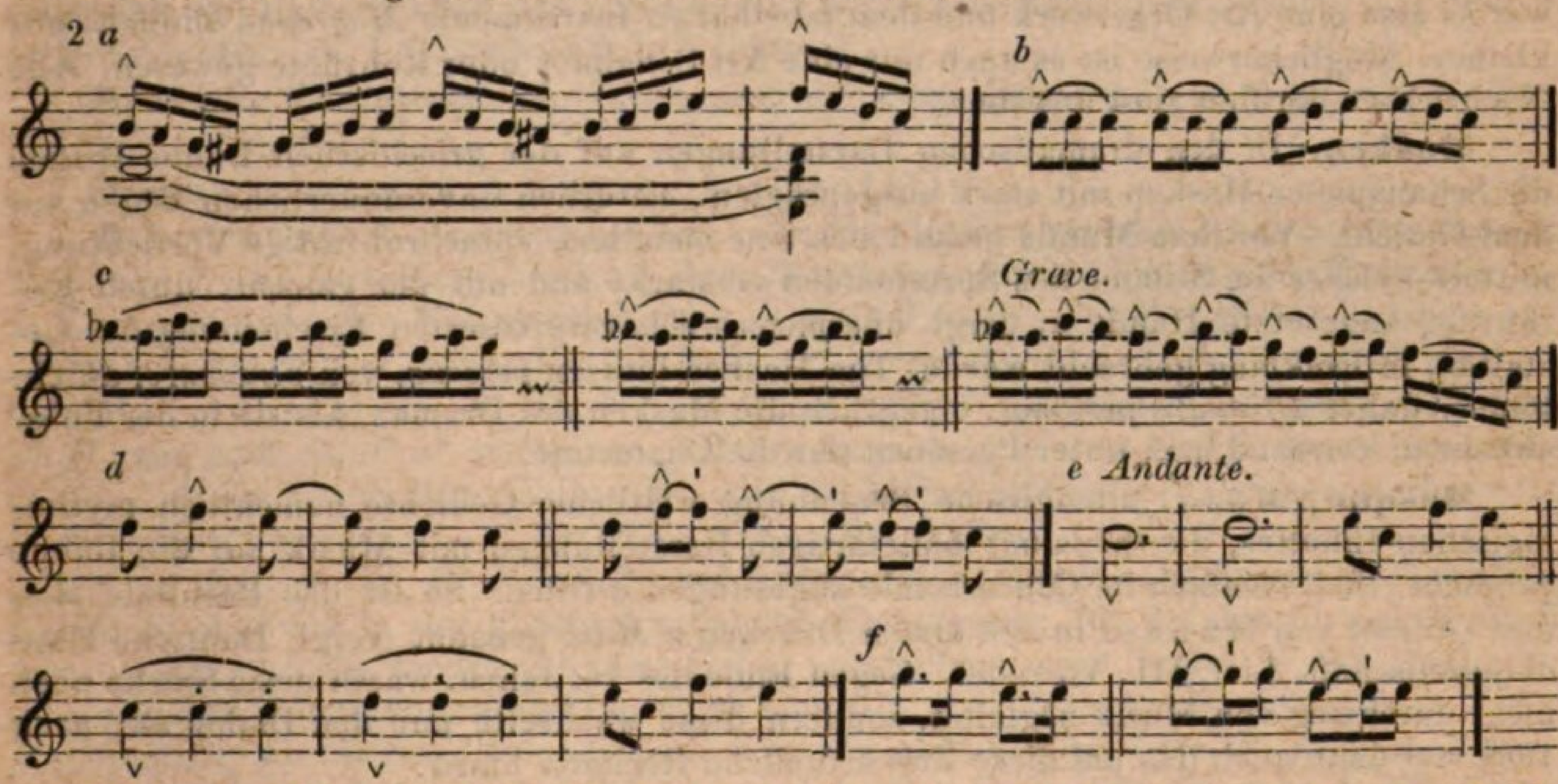
2) Uebrigens kam das Instrument auch anders gestaltet vor, nämlich mit schmalem Halse und breiterem Corpus, etwa einem sehr in die Länge gereckten, ganz schmalen Violoncello ähnlich. Obige einfache dreiseitige Form aber ist unzweifelhaft die ältere und gewöhnlichere.

lassen ob und welche Töne oder Partien er zu markiren hat; irgend eine feste Regel lässt sich jedoch nicht dafür geben. Entweder werden die Takt- und Gliedaccente des natürlichen Accentsystems nur zur deutlicheren Uebersicht und mehrer Befestigung des Taktes hervorgehoben; oder dem *marcato* unterliegt eine Absicht auf einen besonderen und bestimmten Ausdruck. Eines *marcato* aber, welches keinen anderen Zweck hat als den, die Takteintheilung sich deutlicher zu machen, pflegt nur der Anfänger sich zu bedienen; ein unausgesetztes *marcato* von dieser Art ist höchst unmusikalisch und kann unter Umständen den Sinn der Melodie ebenso entstellen wie ein verwaschenes und unrhythmisches Spiel, dem man den Mangel an Taktsinn und richtigem rhythmischem Gefühl anmerkt. Anzuwenden ist daher das *marcato* wesentlich nur um eines besonderen Ausdruckes willen und hier betrifft es sowohl die Accente der natürlichen Ordnung als auch die Accentrückungen. Letztere tragen jederzeit ein *marcato* in sich, Beisp. 1, *a b* und *g* (Syncopen). Zu markiren pflegt man Töne, die entweder Höhepunkte oder besonders characteristische Intervalle einer Melodie sind, 1 *c*; ferner gemeinhin die ersten Noten einander ähnlicher, eine Kette bildender Figuren, 1 *d*; hervorstechende harmonische und rhythmische Wendungen, kräftig auftretende Akkorde, 1 *e*; Fermaten meistentheils, 1 *a* und *h*; Eintrittsnoten von Motiven, die deutlich verstanden werden sollen, 1 *f*; auch Noten auf schlechten Takttheilen ohne dass sie Syncopen sind; gewichtige *Unisoni* und Akkorde im *Grave*, 1 *h*; und ebenfalls nachdrückliche Taktgliederungen, 1 *i*; die Wechselnoten und frei eintretenden Dissonanzen überhaupt, etc.





Markirung der Taktglieder in laufenden Gängen kann je nach Umständen schülerhaft herauskommen, aber auch ganz gut angebracht sein; das *marcato* auf den Intervallen des Septimenakkordes Beisp. 2 *a* ist keineswegs unrichtig. Ebenso kann die unter 2 *b* bezeichnete Vortragsart des Triolentaktes an ihrer Stelle ganz passend sein, während eine andere wiederum eine durchaus runde Ausführung verlangt, und der Gang 2 *c* je nach Umständen alle drei angegebenen Vortragsarten zulässt. Durchaus ungeschickt und schülermässig aber ist ein Markiren der Theile längerer Noten oder des Punktes hinter einer Note, wie in den Beisp. 2, *d e f* angegeben; also dass der Ausführende die Achtel, welche die syncopirten Viertel unter *d*, oder die drei Viertel, welche die punktirten halben Noten unter *e* enthalten, oder die Punkte, welche neben den Achteln unter *f* stehen, durch ein kleines *marcato* der Stimme oder des Geigenbogens gleichsam abzählt, weil er ohne dieses das richtige Maass der Noten nicht einhalten kann.



Marsch, *Marcia.* Ein Tonstück, welches eigentlich bestimmt ist, bei militairischen und anderen Aufzügen, sowohl durch seinen Takt die vollkommene Gleichheit der Schritte zu erleichtern, als auch den ganzen Hergang durch Musik feierlicher zu machen. Der Marsch wird jederzeit in einer geraden (viertheiligen) Taktart gesetzt, in der aber selbstverständlich auch dreitheilige Gliedtheilungen (Triolen) vorkommen dürfen; beginnen darf er ebensogut im Aufschlage als im Niederschlage. Rhythmus, Cäsuren und Einschnitte müssen markirt, deutlich und geradzahlig sein. Gewöhnlich besteht er aus zwei Wiederholungstheilen (Reprisen), von denen der erste acht, der zweite ebensoviel oder auch mehr Takte enthalten kann; es kommt auf die Taktzahl so genau nicht an, wenn sie nur eine gerade ist und die rhythmischen Theile geradzahlig und deutlich sind. Nachdem beide Theile, jeder für sich wiederholt, vorgetragen sind, folgt ein sogenanntes Trio, welches gleichfalls aus zwei Reprisen besteht, und auch sonst an Form dem Hauptsatze ähnlich, doch aus einem an Character von ihm abweichenden Tongedanken gebildet, und in einer anderen (meist verwandten Neben-)Tonart gesetzt zu sein pflegt. Nachdem jeder Theil des Trio zweimal gespielt, wird der Marsch wiederholt, jedoch ohne Repetition seiner beiden Theile. — Die verschiedenen Arten der Militairmärsche, als Parademarsch, Sturmmarsch etc., kommen an Form unter sich und mit den bei bürgerlichen Festlichkeiten und Aufzügen gebräuchlichen, bei denen man ja auch der Militairmärsche sich bedient, ganz überein. Der Character wird durch die Art der Festlichkeit oder des Herganges, wobei der Marsch gebraucht werden soll, bestimmt. Jenachdem ist er heiter, feurig, feierlich (Festmarsch), ernst, pathetisch, pomphaft, tragisch (Trauer-

marsch) etc. Viel Pomp und Pracht wird in Märschen aufgewendet, welche auf der Bühne bei grossen Aufzügen vorkommen, indem alsdann alles darauf hinstrebt, die Zuschauer auch durch äusseren Prunk zu beschäftigen. — In die cyclischen Formen, Sonate und Symphonie, hat der Marsch Aufnahme gefunden, und wird dann meist etwas freier behandelt und kunstvoller ausgearbeitet; doch muss er stets den markirten Rhythmus und die Deutlichkeit der Einschnitte behalten. Militair- und überhaupt zu öffentlichen Aufzügen dienende Märsche werden entweder für Blechinstrumente oder Harmoniemusik gesetzt; bei den Märschen auf der Bühne und in der Symphonie wird das Concertorchester angewendet. Ausserdem sind und werden noch heute zahlreiche Märsche für Clavier geschrieben.

Martellato (gehämmert), bei Streichinstrumenten soviel wie mit springendem Bogen.

Maschrokitha, Mastrachita, eine Art Syrinx (Panspfeife) der alten Hebräer, aus mehreren neben einander befestigten verschieden langen Rohrpfeifen bestehend, die mit dem Munde angeblasen wurden, indem man sie vor demselben hin- und herbewegte. Nach anderen Angaben sind die Pfeifen auf eine kleine Windlade gesetzt, und mit Ventilen versehen gewesen. An der vorderen Seite befand sich eine Art Claviatur, welche die Ventile öffnete und dem durch den Spieler selbst mittels eines Rohres in die Windlade geblasenen Winde den Zutritt zu den Pfeifen gestattete. Dieser Beschreibung nach war es also eine Art Orgelwerk und dem fabelhaften Instrumente *Magrepha* ähnlich, nur kleiner. Möglicherweise ist es auch nur eine Art Schalmey oder Rohrflöte gewesen. Alle Nachrichten darüber sind unsicher.

Masken. In den dramatischen Darstellungen auf der griechischen Bühne trugen die Schauspieler Masken mit stark ausgeprägten, natürlich unveränderlichen Zügen vor dem Gesicht. Vor dem Munde befand sich eine metallene sprachrohrartige Vorrichtung, mittels welcher die Stimme des Sprechenden verstärkt und mit der ganzen, durch Kothurne, angesetzte Hände u. dergl. übermenschlich vergrösserten Erscheinung der Gestalten, in Einklang gebracht wurde. Die Masken hiessen *persona*, von *personare*, durchtönen; daher *Dramatis personae*, eigentlich die Masken des Drama. Als sie in der Folge abkamen, verstand man unter Personen nur die Charactere.

Masque, *Mask;* altenglische Benennung weltlicher Gedichte namentlich mythologischen Inhaltes, die theils mit balletartigen Darstellungen mit Musik auf die Bühne gebracht, theils einfach im Concertsaale abgesungen wurden. So ist das Pastorale *Acis und Galatea* von Händel in den ersten Drucken *a Mask* genannt (vergl. Deutsche Händelgesellschaft, Lief. III. Vorrede). Gegen Ende des 16. Jahrh. waren diese Stücke noch nicht durchweg von Musik begleitet, sondern diese wechselte nur den Dialog ab; nach 1600 trat dann auch das um diese Zeit erfundene Recitativ hinzu.

Masquerade, *Mascherada* (*Mascharato*), ein Mummenschanz, in welchem verlarvte Personen balletartige Gesänge und Musik mit Tänzen aufführen. Die Musikstücke werden davon ebenfalls *Mascherade* genannt.

Masure, masurisch; eine polnische Tanzmelodie im Dreivierteltakt von geschwinder und leichter Bewegungsart; ältere Masuren sind, wo es sich thun lässt, mit liegendem Basse oder gebrochenen Octaven wie die Murky begleitet.

Matelotte, der unter dem Namen Hornpipe bekanntere Tanz. S. Angloise *c*.

Mathematische Klanglehre, s. Canonik.

Maultrommel, Brummeisen, *Crembalum, Cymbalum orale* (Mersenne). Ein kleines Instrument von Stahl, in Form eines Hufeisens, dessen Enden dicht zusammengebogen und etwas verlängert sind. Zwischen diesen Enden ist eine dünne Stahlfeder (Zunge) befestigt. Beim Spielen nimmt man das Instrument zwischen die Zähne und setzt mit dem Finger die Zunge in Bewegung, dass sie Schwingungen macht und dem Tone, der mit den Stimmwerkzeugen erzeugt, aber nur darauf gehaucht, nicht gesungen wird, eine besondere Klangmodification giebt. Es muss ziemlich alt sein, Prätorius beschreibt es bereits.

Maxima, die grösste Gattung der alten Mensuralnoten, schon zu Anfang des 13. Jahrh. (bei Franco von Cöln, unter dem Namen *Duplex Longa*) im Gebrauche, von dieser Form , in der ersten Zeit jedoch immer (später nur noch unter gewissen Umständen) schwarz ausgefüllt. Ihr Maass heisst der *Modus major* und ist perfect, wenn

die *Maxima* drei, imperfect, wenn sie zwei *Longae* enthält. Näheres Mensuralnotenschrift I B *d*.

M. D., Abbrev. für *mano destra*, *main droite*, rechte Hand.

Me, die zweite Silbe der Graun'schen Damenisation und die fünfte der Hitzler'schen Bebisation. S. Solmisation 3.

Mechanik, am Pianoforte, s. Pianoforte 5.

Mechanische Züge, Stumme Register, in der Orgel, sind solche, die nicht Schleifen, sondern nur Mechanismen, die nicht Theile des klangerzeugenden Apparates selbst sind, in Bewegung setzen. Als Koppeln, Sperrventile, Tremulanten etc. S. Orgel I D *g*.

Medesimo Tempo, das nämliche Zeitmaass. S. L'istesso tempo.

Media, lat. Name des Tones *Mese* (unser kleines *a*) im griech. Tonsystem. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Mediante. Die Terz in consonirenden Dreiklängen mit reiner Quint, als der vermittelnde Ton zwischen letzterer und dem Grundton; insbesondere aber die von den Alten *tertia toni* oder *modi* genannte Terz derjenigen Tonart, worin Gesang und Harmonie sich bewegen. Näheres s. Terz.

Mediarum *Principalis*, *Subprincipalis* und *Extenta* heissen im Lateinischen die drei tieferen Töne des Tetrachordes *Meson*, nämlich unser kleines *e*, *f* und *g* (*a* heisst *media*). S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Medische Trompete, ein Instrument der alten Griechen, aus Schilfrohr verfertigt, von tiefem Tone.

Medius (*accentus*), s. Accentus ecclesiasticus.

Mehrdeutigkeit (harmonische). Die Möglichkeit verschiedener Auffassung der Töne und Zusammenklänge hinsichts ihrer Beziehung auf eine Tonart oder Harmonie. — 1) Enharmonische Mehrdeutigkeit — *a*) eines Tones; der Ton *g♯* hat in einem anderen entsprechenden Tonkreise die Bedeutung von *a♭*, *d♭* von *c♯*, *g* von *f×* etc.; — *b*) eines Intervalles; die Glieder desselben werden verschieden benannt, die Quint *c♯ g♯* kann auch als *d♭ a♭* erscheinen; oder es kann in gewissen Fällen die übermässige Quart *c f♯* als verminderte Quint *c g♭*, oder die kleine Septime *c b* als übermässige Sext *c a♯* gedeutet werden; — *c*) der Akkorde; der Akkord *C♯ E G B* kann als *C♯ E G A♯*, *D♭ E G B* oder *D♭ F♭ G B* verstanden werden. Diese enharmonische Mehrdeutigkeit ist aber nur in der gleichschwebenden Temperatur, für die danach construirten Instrumente und das danach gebildete Gehör vorhanden; sonst weder in den ungleichschwebenden Temperaturen und im reinen Quint- und diatonischen Systeme, noch in der Notenschrift, wo überall die enharmonisch zusammenfallenden Töne, je nach dem Tonkreise dem sie angehören, unterschieden werden. Den D dur Akkord nicht *D F♯ A* sondern *D G♭ A*, den C moll Akkord nicht *C E♭ G* sondern *C D♯ G* zu schreiben, ist unorthographisch; ungeachtet *G♭*—*F♯* und *D♯*—*E♭* dieselbe Claviertaste haben, kann hier von Mehrdeutigkeit nicht die Rede sein, und auch in anderen Fällen nicht, sobald man die Beziehung des Tones oder Akkordes zur Tonart richtig auffasst. Den Akkord *A♯ C♯ E G* können wir, sobald er allein gesetzt wird, ebensogut für *B D♭ F♭ A♭♭* oder *B D♭ E G* hinnehmen; tritt er aber in Beziehung zu einer Tonart, so hört seine Mehrdeutigkeit (für die reine Tonbestimmung und die Notirung wenigstens) auf; zu A♭ moll gehörend, heisst er *B D♭ F♭ G*, zu H moll *A♯ C♯ E G* etc. Diese Mehrdeutigkeit existirt demnach eigentlich nur für die gleichschwebende Temperatur, denn in allen anderen Systemen wie auch in der Notirung ist der Ton *F♯* ein anderes als *G♭*, *A♭* ein anderes als *G♯*. Auf der Beziehung der Töne auf die eine oder andere der im Quintencirkel einander entgegengesetzten Kreuz- und Beetonarten beruht die enharmonische Ausweichung. —— 2) Eine andere Art harmonischer Mehrdeutigkeit entsteht durch Auslassung eines, zur vollständigen Darstellung eines Akkordes eigentlich erforderlichen Intervalles; so kann eine leere Quint, ohne Terz, ebensogut den Dur- als den Molldreiklang, die Sext *E C* ebensogut den Sextakkord *E G C* wie den Quartsextakkord *E A C* vorstellen, indem diese Intervalle aus verschiedenen Grundharmonien hergeleitet werden können. Man wird dann nur aus der Umgebung dieser unvollständigen Akkorde erkennen, was sie eigentlich zu bedeuten haben.

Mehrfache Intervalle, s. Zusammengesetzte Intervalle.

Mehrstimmig. *a*) Im allgemeinen und im Gegensatze zu Einstimmig, ein aus mehreren Stimmen bestehendes Tonstück. *b*) Gleichgeltend mit polyphon im Gegensatze zu homophon, ein Tonstück, welches auf mehrere, 2, 3, 6, 8 etc., continuirliche Haupt- oder obligate Stimmen angelegt ist. S. Hauptstimmen; Polyphonie; Homophonie. Indem man aber gewohnt ist, den vierstimmigen Satz als grundleglich anzusehen, pflegt man das Wort mehrstimmig auch wohl *c*) im besonderen, gleichbedeutend mit vielstimmig (nämlich im Sinne von mehr als vierstimmig) zu gebrauchen, unter einem mehrstimmigen Satze einen mehr als vierstimmigen zu verstehen. S. Vielstimmig.

Meisterfuge, *Ricercata*, s. Fuge D I *a*.

Meistersinger, eine Classe deutscher Dichter und Sänger des späteren Mittelalters, zu unterscheiden von den meist dem Ritterstande angehörigen, an Höfen lebenden oder herumziehenden Minnesingern, die auch Meistersinger hiessen. Hier ist nur die Rede von den später in grossen Reichsstädten zunftmässig geschlossenen, durchaus nur aus Männern des Handwerkerstandes gebildeten Meistersingerschulen. Unter die erste Art gehören z. B. die Sänger, welche Hermann, Landgraf zu Thüringen, an seinem Hofe hatte, und deren vorzüglichste waren Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweid, Reinhard von Zweckhstein, Heinrich Schreiber, Johann Bitterolff, sämmtlich ritterlichen Herkommens, und Heinrich von Offterdingen, Bürger von Eisenach[1]). Solche ritterliche Minnesinger (s. daselbst) hat es besonders im Laufe des 12. Jahrh. sehr viele gegeben, allmälig aber wurden sie durch das Geschmeiss der Hofnarren verdrängt, welche schon lange vorher bei den Feierlichkeiten der Grossen ihr Wesen zu treiben begonnen hatten[2]); im 13. Jahrh. sind sie nach und nach verstummt. In grossen Reichsstädten aber hatte sich währenddem, nur aus Männern des Handwerkerstandes, die allem damaligen bürgerlichen Corporationswesen in ihren Einrichtungen entsprechende Zunft der bürgerlichen Meistersinger gebildet. Ihren Ursprung leiten sie von den Zeiten Kaiser Otto's I. her, und zwar wurden nach einem alten Meistergesang, dessen Aechtheit jedoch keineswegs unzweifelhaft zu sein scheint, 12 Meistersinger[3]) beim Papst Leo VIII. als Ketzer, welche neue und irrige Lehren aufbrächten, angeklagt, vom Kaiser Otto aber, nachdem sie für orthodox anerkannt waren, bestätigt und mit einer Krone belehnt, die sie nachher ihrem Wappen einverleibten. Doch ist diese Angabe, welche die Meistersinger selbst durch Urkunden unterstützen zu können vorgaben, sehr zweifelhaft durch den darin enthaltenen Anachronismus; denn die 12 unten genannten Meistersinger gehören garnicht in die Zeit Otto's, Klingsohr lebte um 1208, Frauenlob starb erst 1317. — Hohe Schule und Hauptsammelplatz der Meistersinger war Mainz, daselbst wurden auch ihre Privilegien und Begnadungen, sowie die ihnen angeblich von Otto verliehene goldene Krone und ihr Wappenbrief[4]) aufbewahrt. Nächst Mainz hat die Meistersingerkunst in Nürnberg besonders florirt, und wurde hier zur Reformationszeit namentlich durch Hans Sachs wieder angeregt, nachdem sie vorher in manchen Städten in Abgang gekommen ist, da man den Laien das Lesen der Bibel verboten hatte, und die Meistersinger ihre Stoffe nur der Bibel entnahmen. Auch in Strassburg hat sie in hoher Blüthe gestanden, demnächst auch in Ulm und Augsburg. In den Dichtungen und Melodien der Meistersinger herrschte ausschliesslich die Form; die ziemlich zahlreichen Gesetze beziehen sich auf nichts anderes als Reim, Versbau und technische Structur der Gesänge[5]). Die poetische Werth-

1) S. Wagenseil, Von der Meistersinger *origine, praestantia, utilitate et institutis*, S. 512 (Anhang zu seiner Beschreibung der Stadt Nürnberg, Altdorf 1697).

2) Vergl. Bragur, Literarisches Magazin der deutschen und nordischen Vorzeit, Bd. III. S. 55 f.

3) Heinrich Frauenlob, Heinrich Mögeling, Nicolaus Klingsohr, der starke Poppo, Walther von der Vogelweid, Wolfgang Rohn, Hans Ludwig Marner, Barthel Regenbogen, Siegmar der Weise, Conrad Geizer, Cantzler, Stephan Stoll. Walther von der Vogelweid, Rohn und Marner waren Edelleute, alle anderen Bürger.

4) Ihr Wappen ist ein gevierter Schild, in der ersten und vierten Abtheilung den Reichsadler, in der zweiten und dritten den böhmischen enthaltend. Ueber dem ganzen ist ein blaues Schildlein, mit einer geschlossenen goldenen königlichen Krone. Auf dem Schild ein offener gekrönter Helm, aus dem ein böhmischer Löwe hervorgeht, und hinter ihm ein doppelter übereinandergelegter schwarzer Flügel mit goldenen Herzen.

5) „Diesen suchten sie das Verdienst der Kunst zu geben — welchem sie die eigentliche Dichtergabe, Malerei, Lebhaftigkeit, Feuer und Ueberraschung im Vortrage aufopferten. Bei der Spracharmuth, die in dieser Periode überhaupt herrschte, bei dem Mangel an Geistescultur, die mit ihrer Erziehung und Lebensart nothwendig verbunden sein musste, hatten die Fesseln ihrer Dichtungs- und Tonweisen zur unvermeidlichen Folge, dass sie ihre Gedanken, wie auf der Folter, recken und dehnen, sie ausserordentlich durchwässern mussten, um nach

losigkeit der letzteren, welche die Begabteren der Meistersinger auch keinesweges verkannten, wird, ausser durch erhaltene Monumente, schon dadurch hinlänglich constatirt, dass Hans Sachs von seinen 4270 Gesängen nach der Tabulatur keinen einzigen hat drucken lassen. Stoffe für ihre Dichtungen bot nur die Bibel; sie hielten ihre Schulen »Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preiss, auch zur Ausbreitung seines H. Göttlichen Worts, derhalben soll auf gemeldter Schul nichts gesungen werden, denn was H. Göttlicher Schrifft gemess ist; auch sind verbotten zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entstehet, dessgleichen alle schandbare Lieder[6])«. Die Gesänge hiessen Bar und bestanden, an Form dreitheilig, aus einem geordneten Maass an Gesätzen (Strophen). Ein Gesätz hat meist zwei Stollen (kürzere Strophen), die unter sich gleichen Ton und gleiches Maass haben müssen. Auf das erste Gesätz folgt der Abgesang, auch aus einigen Zeilen, aber in anderem Maass und Ton als die Stollen, bestehend. Nach dem Abgesange kommt wieder ein dem ersten an Maass und Melodie gleicher Stollen. Die Regeln, denen die Bauart des Bar unterworfen waren, begriff die Tabulatur in sich, eine Art Gesetzbuch, welches neben allerdings Pedantischem aber auch manche Vorschriften und Verbote enthält, die vielen modernen Dichterlingen zu empfehlen wären. Ueber die 33 Fehler, welche begangen werden konnten und Strafen nach sich zogen, kann man bei Wagenseil S. 525 nachlesen. Einige Kunstausdrücke: Stumpfe Reime solche, die einsilbig reimen, sie mögen aus einer oder mehreren Silben bestehen, Gut, Blut; jederzeit, himmelweit; Klingende, die zweisilbig reimen: beschliessen, geniessen. Waisen, reimlose Worte, die weder in dem ganzen Gesätz, noch in dem darauf folgenden durch einen Reim beantwortet werden; sie kommen entweder in der Mitte oder am Ende eines Gesätzes vor. Körner, Schlusszeilen, die zwar nicht in demselben, aber in jedem der anderen Gesätze durch einen Reim gebunden werden. Pausen, einsilbige Wörter, die am Anfang oder Ende auch bisweilen in der Mitte eines Gesätzes allein stehen und unter einander gereimt sein müssen etc. Ueber strenge Einhaltung der Tabulatur, auch ausserdem über Zucht und Ordnung, wachten die drei Merker, von denen der Jüngste ein Zugegebener und Gehülfe in streitigen Sachen war. Aus den ältesten Meistern nach den Merkern wurden die Büchsenmeister, welche die Gaben einsammelten, überhaupt die Geldangelegenheiten der Schule verwalteten, gewählt. Wer die Tabulatur noch nicht recht versteht, wird ein Schüler; der alles in derselben Enthaltene weiss, ein Schulfreund; der etliche Töne, etwa fünf oder sechs singen kann, ein Singer; der nach anderen Tönen Lieder macht, ein Dichter; der einen Ton erfindet, ein Meister; alle in der Gesellschaft Eingeschriebenen aber werden Gesellschafter genannt; doch auch die wirklich öffentlich creirten Meistersinger nannten weder noch unterschrieben sich Meister, sondern bloss »Liebhabere des teutschen Meister-Gesanges«. Der Ton oder die Weise ist die Melodie; es gab deren viele Arten, welche mit verschiedenen eigenthümlichen Namen belegt waren[7]). Verletzung des Tones auf irgend eine Art wurde gestraft; z. B. zu hoch oder zu tief singen, die Rede in den Gesang mischen, Veränderung eines von einem berühmten Meister erfundenen Tones. Die Melodie war vollständig unabhängig von der Sprache, oft wurde die Weise zuerst erfunden und dann das Gedicht; erst wenn der Ton für fehlerfrei erkannt worden war, gab man dem Erfinder auf, meist über eine bestimmte Materie den Text dazu zu machen. Einige Gesätze mit Melodien sind bei Wagenseil abgedruckt. — Zu Nürnberg erhielt sich die Kunst des Meistergesanges, nachdem sie im 16. Jahrh. in der höchsten Blüthe gestanden hatte und allmälig herabgekommen war, noch bis zu Anfang des 18. Jahrh., zuletzt wurden die Schulen jedoch schon so wenig besucht, dass die Einlagen in die Büchse die Kosten der Zusammenkünfte (in der Catharinenkirche) nicht mehr deckten; endlich hielt man sie nur alle 10 bis 12 Jahre, und ungefähr um 1770 wurde die letzte öffentliche Schule gehalten[8]).

ihrem Begriffe das Hauptwerk, Reim und Tonart, nicht zu verfehlen. Daher so viele Nonsense, die es in ihren Augen nicht waren, weil sie sich darauf verliessen, und ihren Endzweck erreicht zu haben glaubten, wenn ein noch so verzerrter Gedanke wenigstens einen frommen Laufspruch in das Gedächtniss rufte". S. Bragur etc. Bd. III. die Abhandlung von Hässlein über die Meistersinger, S. 61.

6) S. Wagenseil, a. a. O. S. 543, ein Anschlagezettel zur Zusammenberufung der Schule.

7) Z. B. die Augen-, Schwarz-dinten-, Kurtze Affen-, Roth-Nussblüth-, Hochtannen-, Römergesang-, Grün Weingarten-, Hohe Bart-, Gulden Rad-, Stolz Jünglings-, Treu Pelikan-, Fettdachs-, Gestreifte Zinn-weis, den Hof-, Kreuz-, Guldenen-, Unbenannten etc. Ton.

8) S. auch Spangenberg, monatliche Unterredungen, November 1691.

Melancolico, Vortragsbez., schwermüthig, traurig.

Meleketa, *Meleket, Kenet, Keren.* Ein trompetenartiges, nur im Kriege gebräuchliches Blasinstrument der Aegypter, Abyssinier und Aethiopier, dessen Beschreibung in dem Briefe von James Bruce an Burney (Hist. I. 214, auch bei Forkel, Gesch. I. 86 abgedruckt) zu finden ist. Dieser zufolge ist es eine 5 Fuss 4 Zoll lange, aus einem Rohre verfertigte Röhre; an der Mündung ist ein rundes Stück Kürbis befestigt, dem Schallbecher an unseren Trompeten nicht unähnlich, an der Aussenseite mit kleinen weissen Glöckchen verziert. Das ganze Instrument ist mit Pergament überkleidet und von nettem Aussehen. Es giebt nur einen einzigen, sehr lauten, rauhen und fürchterlichen Ton. »Bei Märschen, ehe der Feind noch gesehen wird, wird es mässig geblasen; nachher aber stark und heftig, so dass es die Abyssinischen Soldaten in Wuth und Raserei bringt und sie ihres Lebens wegen so unbesorgt macht, dass sie mit der grössten Hitze auf den Feind sich stürzen. Ich habe oft in Friedenszeiten versucht, welche Wirkung der Klang dieser Trompete auf sie machen würde, und gefunden, dass niemand der sie hörte, sitzen bleiben konnte, sondern jedermann aufstehen und, so lange sie geblasen wurde, in Bewegung bleiben musste« (Forkel, a. a. O.).

Melisma, Melismatisch. Die Umschreibung und Ausschmückung melodischer Hauptnoten durch Neben- (Wechsel-, durchgehende) Noten, indem sie hinsichts ihres Werthes in eine an Summe ihnen gleichkommende Anzahl kleinerer Theile aufgelöst werden. Indem die Melismen aus Zerkleinerung grösserer Noten entstehen, werden sie auch Diminutionen, und insofern sie einem aus einfachen Hauptnoten bestehenden Gesange, wenn sie auf einen solchen angewendet werden, eine lebhaftere und mannigfaltigere Färbung geben, auch Coloraturen genannt. In der Vocalmusik, welcher die Ausdrücke Melisma, Coloratur etc. ursprünglich angehören, werden solche Zerlegungen der Hauptnoten auf einer Textsilbe gesungen, daher auch Silbendehnungen genannt, wofür nähere Erklärung im Artikel Coloratur zu finden. Man unterscheidet nun zwei Hauptarten des Gesanges, diesen diminuirten, colorirten oder melismatischen, und den syllabischen, in welchem letzteren auf jede Textsilbe nicht mehr als eine Note zu stehen kommt. Der syllabische Gesang kann ganz unvermischt vorkommen, wie es im Choral und Recitativ stets, in anderen Arten von Gesängen mitunter der Fall ist. Der melismatische Gesang hingegen kommt niemals ganz unvermischt vor, es giebt kein Tonstück, welches allein aus Coloratur besteht, wennauch solche, in denen die melismatische Schreibart wesentlich vorherrscht, wie z. B. die Coloraturarie. Doch finden sich auch Arien, in denen die Coloratur nur sehr sparsam angewendet ist, die Diminution auf nur wenige durchgehende Noten sich beschränkt, der syllabische Gesang beiweitem überwiegt. Selbstverständlich kann ein jeder syllabische Gesang durch Auflösung seiner Hauptnoten in einen melismatischen verwandelt werden, mit Ausnahme des noch zu bestimmt auf Seiten des declamatorischen Redevortrages stehenden einfachen Recitatives. — Im speciellen bedient man sich des Ausdruckes Melisma auch für die kleinen Auszierungen einer Melodie durch blosse Spielmanieren, Mordente, Triller u. dergl., und hat ihn dann auch auf die Instrumentalmusik übertragen, nennt auch auf solche Weise ausgezierte Instrumentalmelodien melismatisch.

Melodica. Ein von dem Organisten und berühmten Orgel- und Clavierbauer Johann Andreas Stein[1]) zu Augsburg erfundenes und 1770 vollendetes Pfeifenwerk mit Claviatur. Eine ausführliche Beschreibung giebt er selbst in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaft, Bd. 13 (1772) S. 106 ff. Dieser zufolge ist das Instrument hauptsächlich zum gesangreichen Vortrage einer Melodie bestimmt, hat daher nur 3½ Octaven Umfang, von g—c_4. Seine Form ist die eines kleinen Flügels von 3½ Fuss Länge, und es ist so eingerichtet, dass es auf ein anderes Clavier gesetzt werden kann, damit der Spieler auf diesem die auf der Melodica ausgeführte Melodie zugleich selbst begleiten könne. Das Eigenthümliche dieses Instrumentes, dessen Wirkung von denen die es gehört haben, sehr gerühmt wird, besteht hauptsächlich darin, dass der Spieler jede beliebige Modification der Stärke und Schwäche eines jeden einzelnen Tones, sowie auch eine sehr wirksame Bebung desselben völlig in der Gewalt hat. Bewirkt werden *crescendo* und *diminuendo* durch zu- und abnehmenden Druck des Fingers auf die Taste.

1) Pianoforte B.

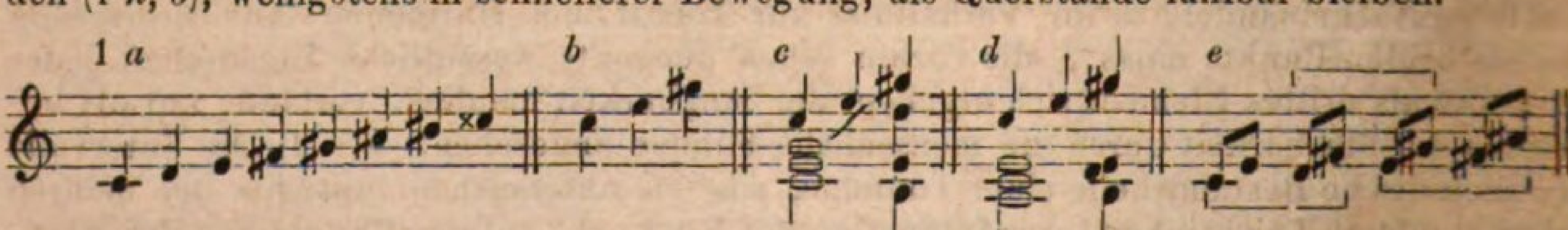
Im stärksten *Forte* zieht sich der Ton etwas in die Höhe, doch ist eine mit dem linken Knie sehr bequem zu regierende Vorrichtung angebracht, wodurch das Höherwerden verhindert und die Stimmung völlig rein erhalten werden kann. Dabei soll die Ansprache des Tones vollkommen präcis erfolgen und der Klang schön und kernhaft, dem einer *Flûte à bec* wenigstens gleich, wennnicht ihn übertreffend, gewesen sein. Begreiflicherweise musste der Blasbalg, womit das Instrument versehen war, beim *Forte* mehr Wind in die Windlade liefern als beim *Piano*, doch beschäftigt die Regulirung der verschiedenen Luftcompression den Spieler keineswegs, sondern wird durch Federkraft vollzogen, so dass seine Aufmerksamkeit dadurch vom Vortrage nicht weiter abgelenkt wird.

Melodicon. Ein von Peter Rieffelsen zu Kopenhagen im Jahre 1800 erfundenes und verfertigtes Claviatur-Instrument, an welchem sämmtliche Töne des ganzen Umfanges durch Stimmgabeln hervorgebracht wurden. Der tiefste Ton war das kleine *c*. Die Ansprache soll sehr präcis gewesen sein, ausserdem war der Ton, je nach Art des Anschlages, nicht nur allen dynamischen Modificationen zugänglich, sondern konnte auch beliebig lange fortklingend erhalten werden, indem die Vibrationen der Stimmgabeln durch einen umlaufenden Metallkegel erregt wurden. Ungeachtet der vielen guten Eigenschaften, welche dieses Instrument augenscheinlich gehabt haben muss, und worunter auch seine beständig rein bleibende Stimmung gehörte, ist es nicht weiter bekannt geworden. Nach einer ähnlichen Idee construirte Franz Leppich in Wien (1810) das Panmelodicon.

Melodie ist einstimmige Tonfolge. Man gebraucht diesen Terminus in zweifachem Sinne; *A*) in einem ganz allgemeinen, für einstimmige Tonfortschreitung, Tonverbindung im Nacheinander schlechthin, nur zum Unterschiede von Harmonie, dem gleichzeitigen Erklingen mehrerer Töne oder Tonfortschreitungen; *B*) in einem besonderen, für die, ästhetischen Absichten entsprechend, kunstgemäss durchbildete ausdrucksvolle Tonfolge.

A. Melodie im weiteren Sinne, Tonführung, Fortschreitung durch eine Reihe von Intervallen, ist Element der kunstgemäss ausgebildeten Melodie. Ohne Rücksicht auf rhythmische Gliederung und Ausdruck, ist hier nur das, was man auch unter Modulation der Melodie versteht, nämlich die Bewegung, Hebung und Senkung, überhaupt der ganze Wechsel der Tonschritte, zu betrachten, und zwar im wesentlichen hinsichts derjenigen Eigenschaft, die man Sangbarkeit nennt. Da alle Melodie ursprünglich Eigenthum des Gesanges ist, hat man bei Erklärung derselben in erster Reihe an Gesang zu denken; die Instrumentalmelodie folgt in vielen Fällen zwar ebenfalls derjenigen Art und Weise in der Tonfortschreitung, deren Gesetze man insbesondere von dem Wesen und der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme abgezogen hat; ebenso häufig aber mischt ihr die Technik der Instrumente dasjenige Element bei, welches wir, als Instrumental, vom Vocalen unterscheiden, und durch welches die Melodie, ungeachtet sie bei alledem gesang- und ausdrucksvoll bleiben kann, doch immerhin über die Grenzen der Ausführbarkeit durch die menschliche Stimme hinausgreift. Diese instrumentalen Freiheiten kennen und anwenden zu lernen wird aber ein Leichtes sein, wenn man die Melodie in ihrem Grundwesen, als Gesang der menschlichen Stimme, begriffen hat. — Jede Melodie besteht aus Aneinanderreihung einzelner Töne; aber auch die allereinfachste und vorläufig ausdrucksloseste Tonfolge wird doch niemals ohne einen gewissen inneren Zusammenhang ihrer Töne sein, schon insofern jeder Ton auf den folgenden und vorangehenden als Intervallenverhältniss, als Glied einer stufen- oder sprungweisen Bewegung auf- oder abwärts; und ferner auf einen der Tonfortschreitung zu Grunde liegenden Haupt- oder Grundton sich beziehen, ein Verhältniss zu einer Tonart haben muss. Demnach ist zuerst zweierlei zu betrachten: 1) das Verhältniss der Töne unter sich als Intervalle im Nacheinander; 2) ihr Verhältniss zur Tonart und Harmonie. Aus Erörterung dieser beiden Punkte muss 3) die vorhin schon genannte wesentliche Eigenschaft jeder Melodie als drittes Element sich ergeben, die Sangbarkeit nämlich, vorläufig nur als bequeme Ausführbarkeit durch die menschliche Stimme angesehen. —— 1) Die Intervalle als melodische Bestandtheile einer Tonfolge, sind zu untersuchen hinsichts der mehren oder minderen Leichtigkeit ihrer Intonation mit Rücksicht auf den Chorgesang des strengen Stiles. Und zwar *α*) im einzelnen, jedes Intervall für sich. Bequem zu intoniren, ruhig an Ausdruck und daher überall gestattet, sind sämmtliche Intervalle der diato-

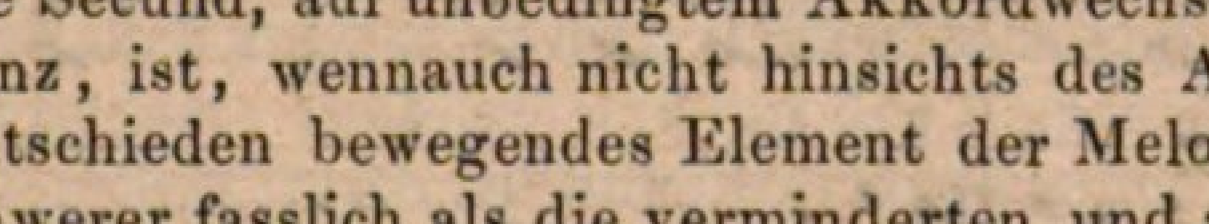
nischen Dur- und Mollscala mit Ausschluss der grossen Septime und des Tritonus; also die grosse und kleine Secund, Terz und Sext, die vollkommene Quart und Quint auf- und abwärts; ferner bedingungsweise, die kleine Septime und verminderten Intervalle (verminderte Quint und Quart, Septime und Terz) auf- und abwärts; doch wird man von letzteren im allgemeinen nicht zu häufigen Gebrauch machen. Verboten sind ihrer Unsangbarkeit und ihres unharmonischen Wesens wegen: die grosse Septime, leichter zu intoniren, wenn man sie als Unterhalbton der Octav sich vorstellt, sie von der Octav aus nimmt; alle über die Octav hinausgreifenden Intervalle, denn die an sich sehr sangbare grosse und kleine Secund, Terz etc. erfordern, um eine Octav erhöht und zur grossen und kleinen None, Decime etc. geworden, bereits ziemliche Gewandheit in der Intonation, wenn sie schnell und ohne Zirkeln mit der Stimme angegeben werden sollen; desgleichen alle übermässigen Intervalle, die man besser in ihre Umkehrungen (also z. B. die übermässige Quart aufwärts in die verminderte Quint abwärts) verwandelt, wodurch freilich ihr Character sich ändert, wenngleich sie hinsichts ihrer harmonischen Bedeutung dieselben bleiben. Uebrigens verbietet der strenge Satz diese Intervalle weniger um ihrer schwierigen Intonation willen — denn diese lässt sich erlernen, und selbst von dem auch nur einigermassen brauchbaren Chorsänger nimmt man an, dass er sie wenigstens einzuüben im Stande ist —, als ganz besonders der Ruhe und Einfachheit des Gesanges wegen, welche durch alle diese weniger natürlichen Fortschreitungen beeinträchtigt wird. Uebrigens erleidet dieses Verbot Ausnahmen genug; man wird auch im Chorgesange die übermässigen Intervalle keineswegs immer ängstlich vermeiden, sondern da, wo sie der Absicht auf den Ausdruck entsprechen und sonst nicht gesucht erscheinen, gebrauchen, wennauch mit Maass und ohne Capriciosität. Die sehr weit gespannten, über die Octav hinausgehenden Sprünge werden im Chorgesange, ausser etwa als neue Einsätze nach einer Pause oder sonst um besonderer Wirkungen willen, ohnedies zu den Seltenheiten gehören, da schon die Chorstimmen überhaupt in engeren Grenzen sich bewegen; der Sologesang hingegen bedient sich ihrer natürlich ohne weiteres. In der Instrumentalmusik, die überhaupt mit keinerlei Schwierigkeit der Intonation zu kämpfen hat, sind alle Intervalle ohne Ausnahme gestattet, sofern sie dem Character der Melodie entsprechen. — *β*) Intervallenfolge. An sich leicht zu intonirende und fassliche Intervalle können in mehrfacher Aufeinanderfolge und Verbindung mit anderen Intervallen schwierig und unfasslich werden. Der Ganze Ton an sich ist der leichteste und biegsamste Tonschritt, eine Folge von Ganzen Tönen etwa im Umfange einer Octav hingegen wird schwierig, indem ihr ein unausgesetzter Tonartenwechsel zu Grunde liegt, jeder folgende Schritt eine neue Modulation macht, Beisp. 1 *a*. Folgen gebrochener Octaven sind ganz ungesangmässig und höchstens in der Instrumentaltechnik brauchbar. Ebenfalls an sich unsangbar ist eine Folge zweier übereinanderliegenden grossen Terzen (1 *b*), als übermässige Quint und querständige Fortschreitung (1 *c*); doch kann eine entsprechende Harmonisirung die Schwierigkeit aufheben (1 *d*). Ferner eine Kette stufenweis auf- oder absteigender grossen Terzen (1 *e*); die Tonart wechselt beständig und die Endpunkte je zweier Terzen machen immer einen Tritonus. Dauern sie nicht zu lange an, so sind sie harmonisch gut zu vermitteln (1 *f*), doch behält die Melodie immer etwas Gezwängtes und Gespanntes. Zwei Quartenschritte in gleicher Richtung (1 *g*) sind steif, daher verboten, wenngleich Beispiele, in denen sie sehr wirksam sind, garnicht selten sich finden lassen. Wenn sie vermieden werden sollen, verwandelt man den einen auf- oder absteigenden Quartenschritt in einen ab- oder aufsteigenden Quintenschritt (1 *h*). Aehnliches, wennauch in geringerem Maasse, gilt von Quinten (1 *i*, *k*). Eine grosse Terz und eine grosse Sext (1 *l*) ergeben die übermässige, eine kleine Terz und kleine Sext (1 *m*) die verminderte Octav, die übrigens immer, auch wenn sie durch den Akkordwechsel gedeckt werden (1 *n*, *o*), wenigstens in schnellerer Bewegung, als Querstände fühlbar bleiben.





Alle grossen und vollkommenen diatonischen Intervalle mit Ausnahme der grossen Septime, also die grosse Secund, Terz, Sext, die vollkommene Quint und Quart, tragen den Character des Einfachen, Ruhigen und fest Bestimmten, sind unter allen Umständen der Ausdruck ruhiger Kraft und Natürlichkeit; die kleinen sind von weniger einfacher und entschiedener Beschaffenheit, für den Anfänger übrigens auch weniger leicht zu intoniren. Die grosse Septime und alle übermässigen Intervalle haben, jene auf Grund ihrer Hinneigung zur Octav, diese als Erweiterungen der natürlichen Tonstufen, den Character grosser Gespanntheit und Erregtheit, können daher auch als Ausdruck erregter Empfindungen und Leidenschaften dienen. Ihnen gegenüber stehen die verminderten Intervalle, als Verengerungen natürlicher Tonstufen, weich, unruhig, unvollkommen und, gleich den übermässigen, der Beruhigung durch Auflösung in einfachere Tonverhältnisse bedürftig. Im übrigen sind unter den einzelnen Intervallen wiederum diese mehr, jene weniger melodisch; je einfacher das Schwingungsverhältniss, desto farbloser (gleichsam) die Intervalle hinsichts des Ausdruckes; je zusammengesetzter jenes, desto stärker gefärbt und auf bestimmte Characteristik hingehend das Wesen der letzteren auch in der Melodie. Die Octav z. B., mit dem Einklange das einfachste Tonverhältniss, nur Versetzung desselben Tones auf doppelte Tonhöhe (Erzeugung durch doppelte Schwingungszahl), entbehrt jeder melodischen Mannigfaltigkeit. Die diatonische Quint und Quart stehen diesen einfachen Verhältnissen noch sehr nahe, sind weniger melodisch mannigfaltig und ausdrucksvoll als die zusammengesetzteren und daher mehr gefärbten Terzen und Sexten. Die Secund, auf unbedingtem Akkordwechsel beruhend und im Zusammenklange Dissonanz, ist, wennauch nicht hinsichts des Ausdruckes so doch der Fortschreitung, ein entschieden bewegendes Element der Melodie. Die übermässigen Intervalle sind noch schwerer fasslich als die verminderten und auch weniger melodisch. Ueber chromatische Tonfolgen s. Klanggeschlecht II. —— 2) Das Verhältniss der Tonfortschreitung zur Harmonie und Tonart. Es ist im Art. Hauptnoten *a* erklärt, dass eine Melodie entweder aus Hauptnoten durchweg, oder aus Haupt- und Nebennoten bestehen kann; Hauptnoten aber solche sind, die im Anschlage der Akkorde, Nebennoten hingegen solche, die im Nachschlage stehen. Ferner ist im Art. Harmonie auseinandergesetzt, dass Melodie ohne Harmonie ebensowenig denkbar ist wie diese ohne jene, dass beide nur als verschiedene Gestaltungen eines und desselben Inbegriffes von Tönen, den wir Tonart nennen, anzusehen sind. Die Tonführung oder Modulation einer Melodie bewegt sich entweder innerhalb der Tonart, enthält nur diatonische (keine leiterfremden) Töne; oder sie enthält auch leiterfremde (anderen Tonarten angehörende). Ueber den ersten Fall ist hier nichts weiter zu bemerken, und dass eine rein diatonische Melodie häufig sehr verschiedene und auch ausweichende Bässe gestattet, findet man unter Harmonie III näher erörtert. Leiterfremde Töne einer Melodie dürfen *a*) nicht zu weit entlegenen Tonarten entnommen werden, wie in Beisp. 2 der Ton *a*♭ einer so entfernten Tonart angehört, dass er zur Haupttonart D dur in keine Beziehung gebracht werden kann, ungeachtet die Tonschritte im einzelnen an sich sangbar sind.

2



Die leiterfremden Töne einer Melodie müssen stets in einem fasslichen Verhältnisse zur Tonart stehen. Ferner können sie *b*) mehrfach verschiedene Geltung in der Melodie haben. Sie sind entweder *α*) melodische Hauptnoten, d. h. im Anschlage der Akkorde ste-

hende Noten, die übrigens, wie als bekannt vorauszusetzen, ihre Geltung als solche behalten, auch wenn ihr Eintritt durch Vorhalte oder Wechselnoten verzögert wird. Im Falle die leiterfremden Töne also melodische Hauptnoten sind, haben sie harmonische Bedeutung, denn es liegt ihnen alsdann eine Modulation zu Grunde. Folgende Melodie, Beisp. 3, hebt in C moll an, weicht im Takt 2 durch *f♯* nach G moll aus, enthält im Takt 3 den Dominantseptimenakkord von *C*, löst ihn jedoch nicht auf, sondern schreitet im Takt 4 nach F moll fort. Takt 6 und 7 enthalten G moll, Takt 8 modulirt nach D moll. Selbstverständlich findet nicht in jeder Melodieperiode eine so reiche Modulation statt, dieses Beispiel ist auch nur gewählt, um die Geltung leiterfremder Noten als melodischer Hauptnoten zu zeigen.



Oder sie sind *β*) nur zufällige chromatische Abänderungen diatonischer Töne, als alterirte, chromatische Durchgangs- und Wechselnoten, wie die in Beisp. 4 mit + bezeichneten Töne. Solche leiterfremde Intervalle haben keine Abänderung der Tonart zur Folge und keinen Einfluss auf die Harmonie.



Im übrigen sind die Grundelemente richtiger und natürlicher Tonfortschreitung im Art. Contrapunkt erklärt. Wennauch die freie Melodiebildung die Gesetze des Contrapunktes in vielen Fällen seitab liegen lässt, so bleiben sie nichtsdestoweniger doch grundleglich und enthalten nichts, was dem Wesen des Gesanges zuwider wäre, daher nicht auch für die vollkommen entwickelte Melodie grundlegliche Geltung hätte. — Solche durch sangbare Intervalle fortschreitende und hinsichts der Tonart geordnete Tonfolge, die wir Melodie im allgemeinen nennen, ist schliesslich jede Stimme eines für mehrere Stimmen, auf deren melodische Führung die entsprechende Sorgfalt verwendet ist, gesetzten Tonstückes. Jeder gut gearbeitete vierstimmige Choral besteht aus vier solchen Melodien, die zusammen die Harmonie ausmachen. Diese Melodie im allgemeinen ist schon vorhin als Element der Melodie im höheren und speciellen Sinne bezeichnet worden. Ueber letztere aber sind noch einige Andeutungen zu geben.

B. Melodie im speciellen Sinne ist kunstgemäss ausgebildeter Gesang: hinsichts der Tonschritte, den Gesetzen melodischer Modulation folgend, in bestimmten Beziehungen zu einer Tonart stehend, rhythmisch gegliedert und geordnet; hinsichts der ästhetischen Absicht, ausdrucksvoller Erguss des durch eine gewisse Empfindung oder Leidenschaft erregten Gefühles, in Tönen. — Das die 1) Sangbarkeit der Tonschritte betreffende Allgemeine ist unter A gegeben; näheres darüber, wie die Tonfolge der Melodie beschaffen sein soll, lässt sich nicht sagen: die Mannigfaltigkeit derselben ist so reich, so vielfach

durch den auszudrückenden Inhalt und durch das Genie des Tonsetzers bedingt, und entzieht sich so vollständig jeder gemeingültigen Regel, dass wohl an Beispielen im Einzelnen die mehre oder mindere Schönheit und Bedeutsamkeit des Tonganges sich empfinden und zeigen, eine allgemeine Norm dafür aber ebensowenig als für das Schöne überhaupt sich aufstellen lässt. Sie ist Sache des Genie's und, abgesehen vom Formalen, weder zu lehren noch zu beschreiben. Alles, worauf die Betrachtung hinweisen kann, sind gewisse Analogien zwischen den Bewegungen der Töne und denen des Gefühles, welche durch sie ausgedrückt werden sollen. Dass der reine Tongang an sich, von Rhythmik und Harmonie ganz abgesehen, schon bedeutend characteristisch sein kann, haben die obigen Andeutungen über die verschiedenen Arten der Intervalle gezeigt. Dass die Spannung übermässiger, die Weichheit verminderter Schritte, einen von der Natürlichkeit und Einfachheit diatonischer Tonfolgen, und dass ebenso eine unruhige und wechselvolle sprungweise Bewegung einen von der ruhig schrittweisen erheblich abweichenden Ausdruck zur Folge haben muss, erfährt man aus Untersuchung jeder Melodie. — 2) In Betreff der Beziehungen einer Melodie zur Tonart bleibt dem oben Gesagten noch hinzuzufügen, dass letztere gleich anfangs durch die wesentlichen Töne der Tonart festgestellt werden muss, damit sie (namentlich wenn die Melodie unbegleitet ist) auch sicher und deutlich aufgefasst werde. Hat die Haupttonart dem Gehöre genugsam sich eingeprägt, so erfolgt Ausweichung in Nebentonarten, damit die einzelnen Töne, woraus die Melodie besteht, eine Mannigfaltigkeit an Beziehungen auf einander erhalten. Wollte die Melodie stets in einer und derselben Tonart fortmoduliren, so würden die Beziehungen ihrer Töne immer dieselben bleiben; dadurch würde nicht allein die Aufmerksamkeit sehr bald ermüden, sondern mit dem Tonartenwechsel auch ein wesentliches Hülfsmittel zur Darstellung der verschiedenen Modificationen der auszudrückenden Empfindung ausbleiben. Die Ausweichung vom Hauptton in andere Tonarten darf aber nicht soweit gehen, dass jener gänzlich aus der Vorstellung verdrängt, somit der Tonentwickelung die einheitliche Unterlage zerstört wird; imgleichen muss die Tonbewegung endlich wieder in die Haupttonart zurückkehren, in welcher der Schluss, als Zusammenfassung der gesammten Entwickelung zur Einheit, erfolgt. Dass die Melodie eine, je nach Beschaffenheit ihres Ausdruckes, einfachere oder mannigfaltiger wechselnde, stets aber geordnete Harmonie zulassen muss und auch zulassen wird, versteht sich von selbst, da sie auf Grund der Tonverwandschaft geordnete Tonfolge und mit der Harmonie eines Ursprungs ist. — Im ferneren sieht der Tonsetzer durch ein unbestimmtes Gefühl sich veranlasst, die eine oder die andere Transposition der Dur- oder der Molltonart, als für den Ausdruck seines Gedankens geeigneter, zu wählen, eine Melodie in C dur und nicht in E♭ dur oder F♯ dur, eine andere in F moll und nicht in C♯ moll oder D moll zu setzen. Dazu veranlasst werden kann er nur durch irgend eine Vorstellung von gewissen characteristischen Unterschieden und Merkmalen der verschiedenen Transpositionen, und dass solche Unterschiede in ungleichschwebenden Temperaturen auch vorhanden sind, ist selbstverständlich, wenngleich sie wesentlich nur auf mehrer oder minderer Reinheit der einen oder anderen Tonart sich gründen. In unserer gleichschwebenden Temperatur hingegen kann factisch von einem anderen als örtlichen (Höhe- und Tiefe-) Unterschiede keine Rede sein; denn alle Halbtöne der Octav sind einander vollkommen gleich, worüber man den Art. Temperatur vergleichen möge. Nichtsdestoweniger bleibt gewiss, dass ein jeder Tonsetzer der einen oder anderen Tonart bei Darstellung seiner Gedanken den Vorzug giebt. Im Art. Tonart V E ist hierauf näher eingegangen. — 3) Die Melodie muss in anschaulicher Form erscheinen, d. h. metrisch und rhythmisch geordnet sein. Unter metrischer Ordnung ist die Einkleidung in eine Taktart, die Gliederung der Tonfolge durch den Accent, die Bestimmung der wesentlichen oder Hauptnoten als metrisch betonte, die der Nebennoten als metrisch tonlose zu verstehen. Der Rhythmus (s. daselbst) ist Gruppirung der verschiedenen Taktglieder und ihrer Gliedtheilungen, als Längen und Kürzen verschiedener Art, zu mannigfaltigen Zeitfiguren; ferner Gruppirung und Zusammenfassung dieser Zeitfiguren in die Formen des Satzes, Abschnittes und der Periode. Jede Melodie muss aus Theilen bestehen, die durch mehr oder weniger fühlbare melodische, rhythmische oder harmonische Ruhepunkte der Bewegung von einander gesondert sind, ohne welche sie ineinanderschwimmen und gänzlich der Uebersichtlichkeit ermangeln würde. Die Verleihung solcher anschaulichen Form ist im wesentlichen Sache der Rhyth-

mik, das Nähere darüber unter Periodenbau zu erfahren. — Diese verschiedenen Elemente vereinigen sich, um die Melodie nicht nur zu einem kunstmässig sich entwickelnden und in übersichtlicher Form anschaulichen, sondern auch zu einem ausdrucksvollen Gesange zu gestalten. Wie man die Tonführung (auch die rein diatonische, ohne Rücksicht auf etwaige Ausweichung) bezeichnend Modulation zu nennen pflegt, so bedient man sich für die gesammte Bewegung der Melodie hinsichts der Hebung und Senkung der Tonschritte, der Gruppirung ihrer Zeitfiguren und des dadurch bewirkten Ausdruckes, des (von der durch mancherlei Tonfall belebten und durch den Stimmlaut und die Accentuation ausdrucksvoll gewordenen Rede hergenommenen) Wortes Declamation (s. daselbst). Die Melodie soll richtig und präcis declamirt sein, heisst, sie soll hinsichts alles zum Ausdrucke Gehörenden, der ihr zu Grunde liegenden Empfindung völlig entsprechen, als deutliches und eindringliches Bild derselben, den Sänger so ergreifen und in ihre Stimmung hineinziehen, dass er sie gleichsam wie aus sich heraus wiedergiebt. Aeussert sie diese bestimmte und eindringliche Wirkung auf den Sänger, so hilft ihm der ihr innewohnende Geist schliesslich auch über manche Schwierigkeit der Intonation einzelner vorhin als unsangbar bezeichneter Intervalle hinweg (vergl. Cantabile), und von diesem Gesichtspunkte aus ist dann die maass- und verständnissvolle Anwendung derselben auch leicht zu rechtfertigen; wir müssten denn eine grosse Anzahl schöner und bedeutender Melodien, in denen übermässige und andere schwer zu intonirende Intervalle keineswegs zu den Seltenheiten gehören, während ihnen doch reichste Gesangfülle und eindringlichste Characteristik im höchsten Maasse eigen ist, für fehlerhaft erklären wollen. Lehren lässt sich, wie gesagt, die Erfindung schöner Melodien nicht, sie ist Sache des Genie's, und da die Genie's seltener sind als die Regeln, ist die vollkommene Beherrschung der Melodie auch nicht jedermanns Sache. — Schliesslich bleibt nur noch auf den gewöhnlichen Gebrauch des Wortes Melodie im Gegensatze zur Begleitung und auf den daraus entspringenden und schon an anderen Orten berührten Unterschied zwischen Polyphonie und Homophonie hinzuweisen. In polyphonen Sätzen ist jede Stimme gleich der anderen vollkommen ausgebildeter Gesang, Melodie im engeren Wortsinne; in homophonen hingegen ist im wesentlichen nur eine Hauptstimme vorhanden, die wir die Melodie insbesondere nennen und dadurch von den übrigen, als den durch ihre Bewegungen bedingten und als nur begleitend ihr untergeordneten, unterscheiden. Hierüber sind die Art. Homophonie, Polyphonie, Hauptstimme, Begleitung etc. zu vergleichen. Erörterung der Frage, ob der Melodie oder Harmonie höhere Geltung als musikalischer Hauptfactor zuzuerkennen, und welche von beiden als eigentlich ursprüngliches und grundlegliches Element der Tonkunst anzusehen sei, hat, soweit sie nicht müssig erscheint, im Art. Harmonie II stattgefunden.

Melodieführung. *a*) Im allgemeinen die Fortschreitung eines Gesanges von einem Tone zum andern. — *b*) Speciell die Führung eines *Cantus firmus* in der einen oder andern Stimme, während die übrigen dagegen contrapunktiren.

Melodion. Ein von Dietz in Emmerich gegen das Jahr 1806 erfundenes Tasteninstrument in Form eines kleinen Clavieres, welches im langsamen harmonischen Vortrage von sehr vortheilhafter Klangwirkung gewesen sein, und in geschwinden Sätzen (nach Gerber) täuschende Aehnlichkeit mit einer guten Flötenuhr gehabt haben soll. Es war mit einem Pedal versehen, wodurch, wie bei der Harmonika, ein Schwungrad und wahrscheinlich doch auch eine Streichwalze in Umlauf gesetzt wurden; von welcher Art aber die Klangkörper selbst gewesen, scheint nicht bekannt zu sein.

Melodische Dissonanzen, s. Harmonische Dissonanz, Akkord, Vorhalt, Durchgehende und Wechselnoten.

Melodische Setzart, s. Harmonie (Anf. des Art.).

Melodium, Melodiumorgel, Benennungen der Physharmonika.

Melodrama (ital. *Melodramma*). Im allgemeinen Wortsinne, jedes mit Musik verbundene Schauspiel. Insbesondere, eine Gattung des Drama, in welcher die Declamation von Instrumentalmusik begleitet wird; die Musik hat den Zweck, den Ausdruck der der Dichtung zu Grunde liegenden Empfindungen zu verstärken, und zu ergänzen, was nach der Gefühlsseite hin die Rede unerledigt lassen muss. Selbständige entwickelte Formen wie in der Oper hat sie nicht, sondern bleibt in allen ihren Bewegungen durch die Declamation bedingt, an diese durchaus sich anschliessend, indem sie entweder in

grösseren oder geringeren Massen zwischen die Sätze und Perioden der Rede eintritt, oder mit der Rede zugleich und neben derselben hergeht. Sie besteht immer nur aus abgerissenen, sehr oft ganz kurzen, mitunter nur einige Akkorde enthaltenden Sätzen, von denen jeder für sich anhebt und aufhört, ohne mit den anderen zusammenzuhängen. Wird ein solches Melodrama von nur einer Person dargestellt, so heisst es Monodrama, wenn von zweien, Duodrama. In der zweiten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts erregte diese Gattung musikalischer Bühnenstücke ungemein viel Aufmerksamkeit (Forkel, Krit. Bibl. III. 250 ff.), aber nur in Deutschland, sie verschwand auch noch im Laufe desselben Jahrhunderts, wenigstens aus der Reihe selbständiger dramatischer Werke; einzelne melodramatische Scenen in Dramen und Opern kommen noch in der Gegenwart vor (Fidelio; Egmont; Hans Heiling), ebenso einzelne Dichtungen, Balladen, auf melodramatische Art, für Declamation mit begleitender Musik [1]). Die Erfindung des Melodrama wird Rousseau zugeschrieben, dessen Pygmalion in dem Schauspieler Brandes 1772 die Idee erweckte, die Gerstenberg'sche Cantate Ariadne als mit Musik begleitetes Drama zu bearbeiten, um für seine Gattin (die berühmte Schauspielerin Charlotte Brandes) eine glänzende Rolle zu haben. Georg Benda verfasste die Musik dazu [2]), und ebenso zur Medea von Gotter. Dann folgten Ino, von Reichardt componirt, desgleichen Ramler's Cephalus und Procris; darauf Meissner's Sophonisbe, von Neefe componirt, und späterhin wurde Lichtenberg's Lampedo mit Musik vom Abt Vogler am Hessen-Darmstädtischen Hofe aufgeführt. Mozart hat seine in Manheim gefasste (bald aber, wie es scheint, wieder aufgegebene) Ansicht, das Melodrama müsse in der deutschen Oper die Stelle des obligaten Recitativs vertreten, in der Oper Zaide ausgeführt, zwei grosse Monologe im Beginn des ersten und zweiten Actes sind melodramatisch behandelt (Jahn, Mozart II. 416). — Man liess das Melodrama nach kurzer Zeit der Pflege wieder fallen, weil man doch einsah, dass etwas Vollkommenes aus dieser Art Verbindung von Poesie und Musik, die nur neben einander her, nicht in einander aufgehen, nicht herauskommen kann. Das in die Musik hineingesprochene Wort ist schon äusserlich von störender unharmonischer Wirkung; doch hiervon abgesehen, ist es unnatürlich, dass die Person des Drama, die in der Leidenschaft sich befindet, diese nicht auch durch die Sprache der Leidenschaften, also durch Musik kundgiebt, sondern mit der Rede sich begnügt, und das was sie empfindet, nur durch die von aussen hinzukommende Musik gleichsam illustriren lässt. Auch die Dichtung kommt, ungeachtet sie eigentlich doch als Hauptsache gelten will, beiweitem nicht zu einem ähnlichen Rechte wie im Drama; sie muss der Musik Rechnung tragen, ihr sogar den wesentlichsten Theil des Gefühlsausdruckes, die Höhemomente der Empfindung eigentlich ganz überlassen; denn wozu wäre sonst die Musik überhaupt vorhanden? Diese beraubt die Declamation gerade in den Hauptmomenten ihrer Wirkung, indem sie ihrer Natur gemäss gerade dasjenige, was auf den Zuschauer am unmittelbarsten wirken muss, den Gefühlsausdruck, für sich in Beschlag nimmt, überdies durch ihr Dazwischentreten den Fluss und Zusammenhang der Rede zerreisst. Nichtsdestoweniger bleibt sie wiederum von der Dichtung durchaus abhängig und unselbständig, ohne es zu irgend einer eigenen Formentwickelung zu bringen; sie bleibt mehr oder weniger blosse Decoration, verliert sich daher auch gar zu leicht in reine Aeusserlichkeiten, malt äussere Gegenstände statt innere Zustände; und weil sie doch nicht mit der Rede zugleich in ununterbrochenem Zusammenhange sich entwickeln kann, entgehen ihr die feineren Nüancirungen und Modificationen, daher betont sie Einzelnheiten, die noch dazu oft unwesentlich sind, über die Gebühr und lässt das Ganze zu keiner Einheit kommen. Das Recitativ kann durch das Melodrama, ungeachtet mancher äusserlichen Aehnlichkeit, doch niemals ersetzt werden; denn es bleibt doch immer musikalische Sprache und besitzt als solche beiweitem feinere Modificationen für den Ausdruck der Empfindungen, den es im Zusammenhange giebt, zu steigern und nachzulassen vermag, ohne dass die Recitation durch die eingeschobenen Tonmalereien, wie im Melodrama, in ihrem Flusse unterbrochen zu werden braucht. Und wennauch die Recitation durch Instrumentalzwischenspiele abgelöst wird, so bezieht sich doch immer Musik auf Musik, die Factoren sind in

1) z. B. der Haideknabe von R. Schumann; auch seine theils melodramatische Musik zu Manfred von Byron.

2) Schweitzer hatte sie schon früher componirt.

beiden die nämlichen, die Entwickelung geht vorwärts, während in den abgerissenen Stückchen Musik der melodramatischen Begleitung von Entwickelung keine Rede sein kann, da sie nicht im Zusammenhange mit einander stehen, sondern jedes immer nach Bedürfniss des Momentes etwas ganz anderes enthält, ohne auf Vorangegangenes und Folgendes Bezug zu nehmen.

Melophare, eine in Frankreich bei Nachtmusiken dienende Laterne, in welche mit Oel durchsichtig gemachte Notenblätter eingeschoben werden.

Meloplast, eine von P. Galin erfundene Unterrichtstabelle, vermöge deren der Schüler, ohne Beihülfe eines Instrumentes, die Intonation finden lernt.

Melopoeia, bei den Griechen, der auf Verfertigung der Melodie sich beziehende Theil der Tonsatzlehre, die Wissenschaft von der melodischen Zusammensetzung der Töne[1]). Sie hatte ihre Regeln[2]). Der Gesang musste *a*) nach einem der bestimmten Klanggeschlechte eingerichtet werden; doch wird man das diatonische Geschlecht vorzugsweise, das chromatische und enharmonische hingegen nur mit jenem vermischt ausgeübt haben; *b*) einer Tonart angehören, in welcher er anfing und endete; *c*) jeder Ton musste auf den vorangehenden und folgenden bezogen und mit ihm verglichen werden; *d*) hinsichts der stufen- oder sprungweisen, auf- und absteigenden Bewegung der Töne in der Aufeinanderfolge, unterschied man vier Arten: 1) *Agoge* oder *Ductus*, stufenweise Tonfolge; *α*) *rectus*, aufsteigend: *c d e f*; *β*) *revertens*, absteigend: *f e d c*; *γ*) *circumcurrens*, wechselweis auf- und absteigend (s. Agoge). — 2) *Ploke* oder *Nexus*, abwechselnd stufen- und sprungweise Fortschreitung; *α*) *rectus*, aufwärts: *fa — gb — ac*; *β*) *anacamptos*, *revertens*, abwärts: *ca — bg — af*; *γ*) *circumstans*, auf- und abwärts: *af — gb — af — ge*. — 3) *Petteia*, mehrmalige Wiederholung desselben Tones: *cggggg — dggggg*. — 4) *Extensio*, *Tonè*, Haltung eines Tones (Euclides), oder Absingen mehrerer Silben auf einem Tone (Briennius), wohl einerlei mit *Petteia*. — *e*) Es dürfen zwei und drei ganze Töne, aber nicht mehr, aufeinanderfolgen. — *f*) Man darf nicht zwei grosse Terzen (z. B. *fa — ac*♯) nach einander gebrauchen. — *g*) Mehr als zwei Viertheilstöne und zwei halbe Töne dürfen nicht nach einander vorkommen. — Aristides theilt die Melopöie auch in folgende drei Theile: *a*) *Lepsis*, *sumtio* (ital. *Presa*), die Stellung des Gesanges im System hinsichts der tiefen, mittleren oder hohen Tonlage. — *b*) *Mixis*, *mistio* (ital. *mescolamente*), die Modulation, Bewegung der Intervallenschritte in der Melodie. — *c*) *Chresis*, *Usus* (ital. *uso*), gewisse Arten des Steigens, Fallens etc. der Stimme, wohin *Agoge*, *Ploke* und *Petteia* gehören; s. auch die gleichn. Art. — In Ansehung des Stiles giebt es drei Arten der Melopöie: 1) die tragische, in tieferen Tonlagen sich bewegend, daher auch *hypatoides*; — 2) dithyrambische, dem Bacchus gewidmet, der mittleren Tonlagen sich bedienend, daher auch *mesoides*; — 3) nomische, dem Apollo geweiht, die höhere Tonlage einhaltend, daher auch *netoides* genannt. Diesen Hauptstilarten der Melopöie waren mehrere andere, hinsichts der Empfindungen und Leidenschaften, welche auszudrücken sie bestimmt waren, von einander sich unterscheidende Arten untergeordnet, nämlich: die erotische, zu Liebessachen; die komische oder enkomiastische, zu Lobgesängen; die systaltische, für den Ausdruck sanfter und zärtlicher Empfindungen; die diastaltische[3]), welcher der Ausdruck der Freude, imgleichen der edlen und erhabenen Empfindungen eignet, auf die tragische Bühne gehörend; die hesychastische, zwischen der systaltischen und diastaltischen die Mitte haltend, beruhigt das Gemüth und dient den ruhigen Empfindungen zum Ausdrucke, auch in Hymnen und bei der Erbauung Verwendung findend. S. auch Forkel, Gesch. 1. 373.

Melos, Gesang, Melodie; *Melothesie*, die Melodiencomposition, in weitem Sinne der Tonsatz überhaupt.

Menatzach, bei den alten Ebräern der Anführer der Musik.

Menestrels, *Minstrels*, *Menestrieri*, *Menetriers* (*Ministrales*), *Chanterres*, *Jongleurs*, die fahrenden Spielleute (varende Lüde), wandernden

1) *Melopoeia, id est melorum factura, est habitus, id est, dispositio ut habeatur modulationis effectae, id est aptatae etc.* Remigius, Gerb. *script.* I. 79. — *Differt Melopoeia a Melodia, quod haec sit cantus indicium, illa habitus effectivus.* Aristid. *et* Mart. Capella.

2) Vergl. Marpurg, Krit. Einleitung etc. 185.

3) Die systaltische Melopöie hiess auch die niedere, die diastaltische auch die hohe Melopöie.

Musikanten des Mittelalters, Abkömmlinge der lateinischen Comödianten, seit dem 8. Jahrh. vorzugsweise über Frankreich, Deutschland, Italien und England verbreitet. Hauptsächlich übten sie die weltliche Musik aus, *Jongleur* (provenc. *joglar*, von *jocus*, mittellat. Spiel, d. h. Musik) heisst ein Musikant; doch sollte ein vollkommener *Jongleur* auch die Künste des Seiltänzers verstehen, tanzen, sich überschlagen, durch Reifen springen, den Vogelgesang nachahmen und allerhand Possen reissen können. Von den mit der Kunstpoesie sich beschäftigenden französischen *Troubadours* (*Romanciers*, Provençalen) und deutschen Minnesingern, unterschieden sie sich durch professionsmässige Ausübung von Gesang und Spiel, sie machten ein Gewerbe daraus, dichteten auch nicht selbst, sondern trugen nur die von den Troubadours (provenc. *trobador*, von *trobaire*, erfinden) und Hofedichtern erfundenen Gesänge vor, und wurden auf solche Weise Vermittler zwischen Kunst- und Volkspoesie. Die Troubadours waren stets von edler, zum Theil fürstlicher Abkunft, zogen aus ihrer Dichtkunst auch keinen Gewinn, da sich bezahlen zu lassen, den Ritter entehrt haben würde; weil aber viele unter ihnen und den Hofedichtern des Gesanges und Spieles unkundig waren, nahmen sie Jongleurs in Dienste, die ihre Gesänge vortragen mussten. Hin und wieder gab es auch einzelne Jongleurs von ritterlicher Abkunft, insgemein aber gehörten sie den niedrigen Ständen an, namentlich die fahrenden Leute in Deutschland waren eine verachtete Bande, im bürgerlichen Leben ehr- und rechtlos, von der Kirche mit dem Banne belastet, ihre Kinder galten den unehelichen gleich und durften kein ehrlich Handwerk lernen. In Frankreich waren sie etwas angesehener, wie auch wenn sie als Begleiter von Troubadours auftraten. Sonst wanderten sie ohne Heimath in grösseren oder kleineren Truppen, Männer, Weiber und Kinder, von Stadt zu Stadt und Schloss zu Schloss, sangen den Vornehmen ihre Lieder und rissen dem niederen Volke Possen und Zoten vor. Für gewöhnlich hatten sie die Gesänge im Gedächtnisse, doch lässt sich annehmen, dass manche Menestrels auch eine Art musikalischer Notirungskunst verstanden haben. Meist begleiteten sie sich auf der Harfe oder der Bauernleyer, später war der Vorläufer unserer Geige, das gleich dieser mit dem Fiedelbogen gespielte dreisaitige Rebec sehr beliebt. Ueberhaupt besassen sie zur Blüthezeit der Troubadours, im 12. und 13. Jahrh., zahlreiche Gattungen von Instrumenten; Guiraut von Calanson, ein Troubadour, der eine Unterweisung für die Spielleute geschrieben hat, gedenkt der Trommel, Pauke, Castagnetten, Symphonie, Mandora, Rota mit 17 Saiten, Geige, Sackpfeife, Leier, des Monochord (Trumbscheit) und Psalterion; Bertrand de Born erwähnt Hörner, Trompeten und Posaunen. Ebenso sind eine Anzahl Instrumente in nachstehenden Versen genannt: *Ge sai juglere de viéle*; | *Si sai de Muse et de Frestele*, | *Et de Harpe et de Chiphonie*, | *De la Gique, de l'Armonie*, | *Et el Salteire, et en la Rote*. — *Viéle* ist die Bauernleyer, *Muse* (*Cornamuse*, *Musette*) eine Sackpfeife, *Frestele* eine Art Panspfeife, *Harpe* eine Harfe, *Gique* wird von einigen für eine Flötenart gehalten, wahrscheinlicher war es, wie auch *Rote* (*Crwth*), ein lauten- oder citherartiges Instrument; *Salteire* (*Salterio*) ein Psalter, möglicherweise auch eine Art Hackbrett; *Chiphonie* (*Cyfoine*, *Symphonie*) hält man für ein trommel- oder paukenartiges Instrument, doch ist darüber ebensowenig wie über die Bedeutung von *Armonie* etwas Sicheres bekannt. — Die Arten von Liedern, welche die Menetriers sangen, waren Lais, Leiche, über lustige, traurige, verliebte und allerhand andere Gegenstände; *romans d'aventures*, Abenteuer der irrenden Ritter; *Sirventes*, Lob- aber auch Rügelieder auf Personen und öffentliche Angelegenheiten (mit Ausschluss aller Liebessachen), Dienstgedichte (*servire*, dienen) der Hofedichter zu Ehren der Grossen; *Pastorelles*, Schäferlieder; Klagelieder (*planh*) um den Tod eines Freundes, Helden, einer Geliebten etc.; Tenzonen, Streitlieder; Canzonen (*cansós*, *chansós*) und Canzonetten (*mieia chanso*), ausschliesslich der Liebe und Gottesverehrung gewidmet. Das Tagelied (*alba*, d. i. Morgenroth) feiert das Glück zweier Liebenden, indem es das Anbrechen des Morgens verwünscht; im Abendliede (*serena*) sehnt sich der Liebende nach der Ankunft der Nacht; *Ballada*, Tanzlied; Runde (*canson redonda*), der letzte Vers jeder Strophe wird zu Anfang der folgenden wiederholt, dadurch die Verse wie Glieder einer Kette in einander gehängt. — Im 14. Jahrh. fing das vagabondirende Leben der Jongleurs an abzunehmen, sie setzten sich allmälig in die Städte und begaben sich unter den Schutz der Obrigkeit. In Paris entstand um 1330 die *Confrérerie de St. Julien des Ménestriers*, worüber man das Nähere bei

La Borde, *Essai* I. 415 findet. Das Oberhaupt dieser Brüderschaft führte den, durch einen Brief Charles VI. 1401 bestätigten Titel *Roi des Menestrels*, von dem der spätere Geigerkönig abstammt. In England errichtete Johann von Gaunt in Straffordshire 1381 einen Gerichtshof (*Court of Minstrels*) mit gesetzgebender Kraft für alle Minstrels der benachbarten 5 Grafschaften. Ein selbstgewählter König mit vier Beamten stand ihm vor. S. auch Ober-Spielgrafen-Amt.

Meno (weniger), zur Modification mancher Vortragsbezeichnungen gebrauchtes Beiwort, als *meno forte*, weniger stark; *meno mosso*, weniger bewegt; *meno allegro*, weniger hurtig etc.

Mensa, eine Art Monochord mit beweglichem Stege, welches der Prediger zu Quedlinburg H. G. Neuss (1654—1716), sich construirt hatte, um sein Clavier danach zu stimmen.

Menschenstimme. 1) Das natürliche Tonwerkzeug, s. Stimmorgan. — 2) *Vox humana*, Rohrwerk der Orgel, s. daselbst.

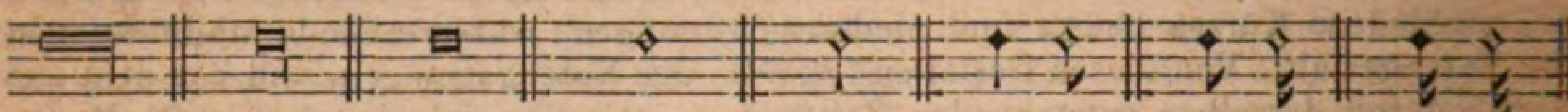
Mensur. 1) Zeitmessung, im Franz. *la mesure*, der Takt. *a*) Das Werthverhältniss der verschiedenen Notengrössen, als Ganze, Halbe, Viertel etc. zu einander. Die Halbe hat also im Verhältnisse zum Viertel doppelt so grosse Mensur. — *b*) Die Zusammenordnung verschiedener Notengrössen unter ein gemeinsames Maass, welches wir Takt nennen. — *c*) Bei den alten Mensuralisten der absolute, durch eine bestimmte Anzahl gleichmässiger Schläge gemessene Zeitwerth der Noten. Desgleichen die Ordnung der Noten nach ihrem Werthverhältnisse in den Takt, als das durch Thesis und Arsis bestimmte Maass, wenngleich man der Taktstriche sich nicht bediente; ferner die je perfecte (dreitheilige) und imperfecte (zweitheilige) Messung der vier grösseren Notengattungen. — *d*) Das Tempo, die relative Zeitdauer aller Noten eines Tonstückes, je nach dem für dasselbe angenommenen Grade mehrerer oder minderer Schnelligkeit der Bewegung. Gesetzt, ein *Adagio* $^4/_4$ erfordere seinem Character zufolge eine Zeitbewegung, in der jedem Viertel die Zeitdauer einer Secunde zukommt, so ist dieses Zeitmaass der Secunde nicht allein das Maass für die Viertelnoten, sondern auch für alle übrigen in dem Stücke vorkommenden Notengattungen, weil jede derselben in einem absoluten Werthverhältnisse zur Viertelnote steht. Dem vier Viertel enthaltenden Takte kommt mithin ein Zeitraum von vier Secunden zu, ebenwie zwei Achtel, vier Sechszehn- oder acht Zweiunddreissigtheile im Zeitraume einer Secunde ausgeführt werden müssen, da sie zusammen ein Viertel ausmachen. —— 2) Terminus der Instrumentenbauer, und zwar bezüglich *a*) auf Orgelpfeifen und Blasinstrumente. Die Mensur ist das Verhältniss zwischen Länge und Weite des Körpers. Bei den offenen Hauptflötenstimmen der Orgel, den Principalen, hat die Pfeife zum grossen *C*-Clavis im Manual eine solche Weite, dass zu ihrem Rohre, vom Kern an gerechnet, eine Länge von 16, 8 oder 4 Fuss erforderlich ist; dieses Verhältniss von Länge und Weite heisst Principalmensur und ist das grundlegliche in den Orgeln; die Länge enthält die Weite etwa vierzehnmal. Die übrigen Flötenstimmen, deren Weite entweder grösser oder geringer ist als bei der Principalmensur, werden Stimmen von weiter oder enger Mensur genannt. Weitmensurirte offene Pfeifen sind ungefähr 12—14 mal, engmensurirte etwa 15—24 mal so lang als weit; bei weitmensurirten Gedackten hingegen enthält die Länge den inneren Durchmesser etwa nur 6 — 7 mal, bei engmensurirten ungefähr 7 — 12 mal, da gedeckte Pfeifen im Verhältniss zu offenen immer weiter mensurirt sind. Namentlich auf die Klangfarbe (weniger auf die Tonhöhe) ist die Mensur in Verbindung mit der Grösse des Aufschnittes und der Stärke des Windzuflusses von wesentlichem Einflusse; weite Mensur mit grossem Aufschnitte erzeugt bei mässiger Windstärke vollen, runden und bei aller Kraft doch weichen Klang; dieser wird heller, schärfer und schneidender, je mehr Mensur und Aufschnitt sich verengern und die Windstärke wächst. Letztere Umstände erleichtern auch die Bildung der Obertöne. Unter den Blasinstrumenten des Orchesters sind Horn und Trompete sehr eng mensurirt (sogenannte Halbinstrumente), ihr Grundton spricht nicht an, nur die Oberreihe. Andere neuere Blechinstrumente (als Euphonium oder Baryton, Baroxyton, Phonikon) sind weiter mensurirt, und die conische Erweiterung der Röhre zwischen Mundstück und Schallbecher nimmt bedeutend zu; ihr Grundton spricht gut an, daher sie Ganzinstrumente genannt werden. — *b*) auf die Saiten der Saiteninstrumente. Die Mensur ist das Verhältniss der Länge, Schwere und Spannung der

Saiten zu der von ihnen geforderten Tonhöhe. Saiten, die nicht in die richtige Stimmung gebracht werden können, haben falsche Mensur.

Mensuralmusik, Mensuralgesang, Figuralmusik, *Musica mensuralis sive figuralis*, *Canto misurato*. Eine Musik, deren Töne, je nach den vorgeschriebenen Takt- und Tempuszeichen, bestimmt gemessene Zeitdauer haben, und in gewissen verschiedenen Werthverhältnissen zu einander stehen; zum Unterschiede von der *Musica plana, choralis*, Choralmusik, deren Noten alle einerlei Zeitdauer haben. *Figuralis quae et mensuralis et nova dicitur, est quae in suis notis secundum signorum ac figurarum diversitatem, diversam habet sonorum mensuram. In ea namque notulae, juxta modi, temporis ac prolationis exigentiam, augentur ac minuuntur* (Georg Rhau, *Enchiridion utriusq. Mus. pract.* 1538, Blatt 5). Ueber die Choralmusik s. das Nähere unter Choral, Gregorianischer Gesang etc. — Neu nennt Rhau die Mensuralmusik, weil sie erst zu Anfang des 13. Jahrh. angefangen hat sich zu entwickeln, und die *Musica plana* ihr voraufgegangen war. Zwar hat schon der Ambrosianische Gesang, sowie sein muthmassliches Vorbild, der griechische oder hebräische Gesang, aus abwechselnden Längen und Kürzen bestanden; doch ohne dass man einen von beiden darum Mensuralgesang nennen dürfte. Denn Länge und Kürze des Tones waren nur durch die prosodische Länge und Kürze des Textes bestimmt, dem trochäischen Versfusse entsprechend, also weder selbständig musikalisch, noch auch in ähnlicher Weise nach bestimmten Zeitwerthen gemessen wie die Noten der alten Mensural- und unserer heutigen Musik. Die Noten der Alten gaben, wie die Neumen des *Cantus planus* ebenfalls, auch nur Höhe und Tiefe der Töne an, ohne eine Zeitdauer derselben zu unterscheiden. Von einer älteren Mensuralmusik zu sprechen, und dies auf den bloss metrischen Ambrosianischen und griechischen Gesang zu beziehen, ist daher ganz falsch. Mensuralgesang entstand erst, als die Töne der Melodie hinsichts ihrer Zeitwerthe von der Prosodie sich unabhängig zu machen anfingen, so dass auf eine metrisch lange Silbe eine kurze Note und umgekehrt, auf eine metrisch kurze Silbe auch eine lange Note zu stehen kommen konnte. Und ferner als man anfing mehrstimmig zu setzen, d. h. nicht bloss in Quinten, Quarten und Octaven einförmig zu diaphoniren oder organisiren, sondern mit zweien oder mehreren Stimmen von einigermassen selbständigem Tongange und Rhythmus gegen einander zu contrapunktiren, woraus denn eine bestimmte Mensur der Töne von selbst mit Nothwendigkeit sich ergeben musste, indem sonst Confusion und Disharmonie nicht ausbleiben konnten; daher versteht man unter Mensuralmusik auch allezeit zugleich mehrstimmige Musik. Der Ausdruck Figuralmusik ist mit Mensuralmusik gleichbedeutend; als man anfing die Töne bestimmt zu messen, und die verschiedenen Zeitwerthe durch die Form der Noten zu veranschaulichen, entstanden alsbald für die Theilungen der Längen in verschiedene Kürzen oberer und niederer Ordnungen, entsprechende Modificationen der Notengestalt. Von diesen Gestalten (*figurae*) der Notengattungen, und von den, aus Vermischung derselben entstehenden Zeitfiguren, schreibt sich der Ausdruck *Musica figuralis*, Figuralmusik, her. Hiervon zu unterscheiden hat man übrigens das, was wir figurirten Gesang, figurirten Stil (*Cantus figuratus*) nennen; denn dieser ist nur ein Gesang, in welchem die melodischen Hauptnoten in kleinere Theile (Figuren, Diminutionen) zerlegt sind, wodurch der Gesang bewegt und gefärbt wird, was beim eigentlichen Figuralgesange zwar auch stattfinden kann, aber noch nicht immer nothwendigerweise der Fall zu sein braucht. Dass unsere heutige Musik ebenfalls Figural- oder Mensuralmusik ist, versteht sich von selbst, denn sie bedient sich verschiedener und durch verschiedene Tonzeichen ausgedrückter Notenwerthe; doch pflegt man jene beiden Ausdrücke insbesondere auf die Musik des 15. und 16. Jahrh. anzuwenden, weil in diesem Zeitraume die künstliche Behandlung der Mensur in voller Blüthe stand. Was vorliegendes Werk hierüber zu bieten vermag, ist im folgenden Artikel Mensuralnotenschrift enthalten.

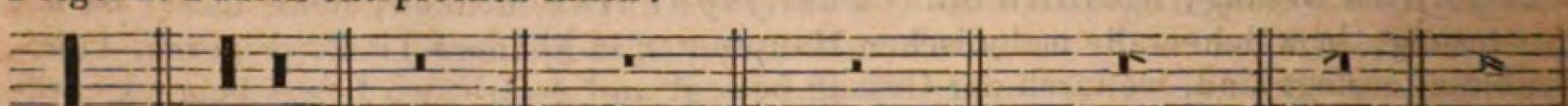
Mensuralnotenschrift, ist eine jede Notenschrift, deren Zeichen verschiedene Zeitwerthe der Töne ausdrücken, also verschiedene Messung (Mensur) derselben versinnlichen. Speciell aber pflegt man diesen Namen auf die mit Ausbildung des mehrstimmigen Satzes sich entwickelnde und bis anfangs des 17. Jahrh. herrschend gewesene (in ihrer letzten Zeit aber allmälig mehr und mehr vereinfachte) Tonschrift anzuwenden. Schon an mehreren Orten ist angeführt, dass man in allen älteren theoretischen Schriften

die Musik nach dem Werthverhältnisse ihrer Töne zu einander in zwei Hauptklassen getheilt findet: *a*) *Musica choralis* oder *plana*, d. i. solche, deren Noten sämmtlich einerlei Mensur haben (*quae in suis notulis aequalem servat mensuram, absque incremento vel decremento prolationis*). Von dieser Art ist der Gregorianische Kirchengesang und unser heutiger Choral, dessen Töne zwar durch den metrischen Accent, als accentuirte und accentlose, nicht aber durch Mensur, als verschieden lange und kurze, sich unterscheiden (s. Choral). — *b*) *Musica figuralis* oder *mensuralis*, deren Töne mannigfach verschiedene, durch Zeichen von verschiedenen Formen versinnlichte Maasse haben (*quae in suis notis secundum signorum ac figurarum diversitatem diversam habet sonorum mensuram*[1]). Von dieser letzteren Art ist jede Musik, die nicht *plana* ist, also auch unsere heutige, vom Choral abgesehen, und auch unsere heutige Tonschrift ist Mensuralnotenschrift. Eine Mensuralschrift aber musste entstehen, als Melodie und Rhythmik sich entwickelten und letztere von der Prosodie sich ablöste, als man im Contrapunkt sich versuchte, und anfing mehrere Stimmen, deren jede an Melodie und Rhythmus selbständig ist, gegen einander zu setzen. — Von unserer modernen Notation ist im Art. Notenschrift die Rede; hier nur von der vorhin bezeichneten Tonschrift der Mensuralisten des 15. und 16. Jahrh., welche nach und nach zu einer umfänglichen und ungemein complicirten Theorie sich entwickelt hatte; allerdings können hier kaum die wesentlichsten Züge derselben gegeben werden. Nachfolgende Angaben gründen sich meistentheils auf die Erklärungen einiger Werke des 16. und 17. Jahrh., nämlich: Lucas Lossius, *Erotemata Musicae practicae*, 1590; Heinrich Faber, *Ad musicam practicam introductio*, Norimbergae, Johannes Montanus und Ulrich Neubert, 1550; Lampadius, *Compendium Musices*, Bern 1541; Gregor Faber, *Mus. pract. Erotem.*, Basel 1553; Melchior Vulpius, *Musicae Compendium* etc., Jenae 1653; Bart. Gesius, *Synopsis Mus. pract.*, Francof. March. 1640; Gerbert, *Scriptores*. Nach H. Bellermann, Die Mensuralnoten und ~~Taktzeichen~~ des 15. und 16. Jahrh., Berlin 1858, sind sie vervollständigt, soweit ich hier in diesem beschränkten Raume von Vollständigkeit überhaupt sprechen darf; denn schon das zum Verständniss dieser Theorie unumgänglich Nothwendigste, ausführliche Notenbeispiele, werden hier unmöglich. Uebrigens ist die Schrift von Bellermann ausführlich und, nach allem was ich zu sagen im Stande bin, so zuverlässig, dass sie diesen Gegenstand vollständig erledigen würde, wenn sie noch etwas klarer und lehrhafter gehalten wäre. Die älteren Schriftsteller über die Mensuralmusik führe ich hier nicht weiter an, weil sie bei Bellermann in den geschichtlichen Bemerkungen über die Notation (a. a. O. 32 ff.) zu finden sind. —— Um dem Leser das Nachschlagen des Art. Notenschrift zu ersparen, mögen hier die Mensuralnoten noch einmal aufgeführt werden:



Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis. Minima. Semiminima. Fusa. Semifusa.

Folgende Pausen entsprechen ihnen:



Maxima. Longa. Pausa. Semipausa. Suspirium. Semisuspirium.

Aus der Semibrevis ist unsere heutige ganze Note, aus der Minima die halbe etc. entstanden. Von den Pausezeichen gehört die Pausa der Brevis; die dreifache (über drei Zwischenräume sich erstreckende) Pausa der Longa perfecta; und die zwei Zwischenräume einnehmende der Longa imperfecta an. —— Die ältesten Mensuralisten hatten nur zwei Tonzeichen, Longa  und Brevis . Die Mensur war stets dreizeitig (Tripeltakt), die Longa Takteinheit. Diese (die Longa) war perfecta, d. h. sie enthielt die Brevis dreimal, wenn wieder eine Longa, als nächster accentuirter Takttheil, auf sie folgte: ; hingegen war sie imperfecta, d. h. sie enthielt die Brevis nur zweimal, wenn eine Brevis hinter ihr stand, welche dann als drittes accentloses Taktglied zu ihr gehörte:

1) Lucas Lossius, *Erotemata* etc. 1590.

12 3 12 3. Bei Franco von Cöln, dem ältesten auf uns gekommenen Schriftsteller über Mensuralmusik, von Kiesewetter zu Anfang des 13. Jahrh. gesetzt (vergl. Allgem. Leipz. Mus. Zeitg., Jahrgg. 1828 und 1838), finden sich bereits vier Notengattungen; neben den beiden älteren noch Duplex longa (später Maxima genannt,) und Semibrevis (✦). Sämmtliche wurden schwarz (ausgefüllt) geschrieben. Dreizeitige Mensur herrschte ebenfalls durchgehend. Die Longa war perfect, d. h. galt drei Breves, 'sowohl unter den vorhin erwähnten Umständen, als auch wenn ihr drei Breves folgten (123 1 2 3 123); ebenso wenn ihr nur zwei Breves folgten und zwischen ihr und der ersten Brevis das Punctum divisionis (divisio modi) stand: · . Dieses Punctum divisionis vermehrt aber nicht etwa den Werth der Longa wie unser Punctum additionis, sondern verhindert nur Imperfection derselben durch die nachfolgende kürzere Note (Brevis), dient also gleichsam nur als Taktstrich. Die erste der beiden auf den Punkt folgenden Breves war recta, d. h. sie enthielt nur ein Tempus, die zweite hingegen alterirt, zwei Tempora enthaltend, einer Longa imperfecta gleich. Dieses Beispiel 123 · 1 23 123 ist also folgendergestalt in den Takt zu bringen: 123 | 1 2 3 | 123. Imperfect wurde die Longa aber nicht allein durch eine auf sie folgende, sondern auch durch eine ihr vorangehende Brevis (1 23). In nachstehendem Beispiel ist die erste Longa wiederum durch das Punctum divisionis perfect gemacht, während die zweite Longa durch die ihr vorangehende Brevis imperfect wird: 123 · 1 23. Befanden sich drei Breves zwischen zwei Longae, und hatte die erste Brevis ein P. divisionis hinter sich (12 3 · 1 23 123), so wurde die erste Longa dadurch imperfect, die erste Brevis musste zu ihr gehören, um die dreitheilige Mensur vollständig zu machen; von den anderen beiden Breves war die erste recta, die zweite alterirt, beide machen ebenfalls einen dreizeitigen Takt aus. In dieser Figur hingegen: 12 3 · 1 23 wird, durch das zwischen den beiden Breves stehende P. divisionis, nicht nur die erste sondern auch die letzte Longa (jene durch die ihr folgende, diese durch die ihr vorangehende Brevis) imperfect. Aehnliche Verhältnisse wie zwischen Longa und Brevis herrschten zwischen Brevis und Semibrevis; es wird weiter unten ausführlicher darauf eingegangen. Zu vergleichen ist Franconis *Musica* (Gerbert, *Script.* III. 4 ff.). In Joannes de Muris, *Musica practica* (Gerbert III. 295), findet sich bereits Minima als fünfte Notengattung; bei durchgehender Perfection aller Notengattungen enthält die Maxima deren 81 (*Quaestiones musicae*, ebd. S. 303). Eine Folge des mit der Zeit allgemeiner werdenden zweitheiligen Zeitmaasses war die Einführung weisser Noten (durch Dufay, zu Ende des 14. Jahrh.); die schwarzen dienten von da ab, ausser in Gesangbüchern der römisch-katholischen Kirche, in denen man sie stets beibehielt, nur noch unter bestimmten Umständen als Zeichen der Verminderung. Zu Anfang des 15. Jahrh. waren die weissen Noten bereits allgemein verbreitet; die Brevis wurde gemeinhin (unter dem Namen Tempus) statt der Longa als Takteinheit angenommen, und zur Bezeichnung der perfecten und imperfecten Geltung der einzelnen Notengattungen führte man die weiter unten zu erklärenden Taktzeichen ein. Vergl. Kiesewetter, Gesch. d. Europ. Abendl. Mus. 42 ff.; Bellermann, Mensuralnoten 43. —— Die Noten der Mensuralschrift werden entweder getrennt, jede für sich, neben einander geschrieben (einfache Noten, *simplices*); oder, wenn deren mehrere auf einer Textsilbe gesungen werden sollen, an einander gehängt und zu gewissen Figuren zusammengezogen (*ligatae*, Ligaturen). Letzteres findet jedoch nur mit den vier grösseren Notengattungen statt.

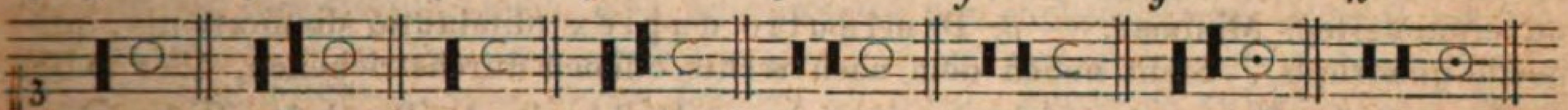
I. Die einfachen Noten. A. Perfecte und imperfecte Messung. Die vier grösseren Notengattungen, Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis, wurden auf zweifache Art gemessen, nämlich dreizeitig und zweizeitig. In dreizeitiger, unserem $^3/_1$- oder $^3/_2$- (Tripel-) Takt entsprechender Mensur enthielt die grössere Notengattung die nächstkleinere dreimal; in zweizeitiger Mensur, unserem $^2/_1$- oder $^2/_2$-Takt, nur zweimal. Die

dreizeitige Messung ist die perfecte[2]), Tempus perfectum; die zweizeitige die imperfecte, Tempus imperfectum. Die Longa perfecta enthält also drei Breves, die Brevis perfecta drei Semibreves; hingegen die Longa imperfecta nur zwei Breves, und die Brevis imperfecta zwei Semibreves. Ebendieselben Verhältnisse gelten zwischen Maxima und Longa, und zwischen Semibrevis und Minima. Von der Minima abwärts aber fand nur zweitheilige Mensur statt; also auch wenn die grösseren Notengattungen sämmtlich perfect waren, enthielt die Minima nur zwei Semiminimae, die Semiminima zwei Fusae etc. —— *B.* Die Gradus und deren Taktzeichen. Unter Gradus verstehen die älteren Theoretiker die Maasse der vier grösseren Notengattungen, nennen aber gewöhnlich nur drei, nämlich modus, tempus und prolatio. Der Modus aber ist zweifacher Art: Modus major, das Maass der Maxima; Modus minor, das Maass der Longa. Das Tempus ist das Maass der Brevis, und die Prolatio das Maass der Semibrevis. Betrachten wir zuerst das Tempus, dann die Prolatio und die beiden Modi mit ihren Taktzeichen. —— *a*) Das Tempus, das Maass der in späterer Zeit allgemein als Takteinheit angenommenen Brevis, ist entweder perfect, unserem $^3/_1$-Takt, oder imperfect, unserem $^2/_1$-Takte entsprechend. Im Tempus perfectum enthält die Brevis drei, im Tempus imperfectum zwei Semibreves. Das Zeichen des Tempus perfectum ist ein Kreis ○ (später auch zwei gegen einander offene Halbkreise C Ɔ), das Zeichen des Tempus imperfectum ein nach rechts offener Halbkreis C; unter jenem wird also die Brevis durch drei (○ ▭ = ◇ ◇ ◇), unter diesem durch zwei Semibreves (C ▭ = ◇ ◇) gemessen. Das Tempuszeichen aber bezieht sich nur allein auf die Mensur der Brevis, nicht der übrigen Gradus; diese können imperfect sein, während das Tempus perfect ist, d. h. die Longa kann zwei Breves, die Semibrevis zwei Minimae enthalten, während die Brevis durch drei Semibreves gemessen wird; und umgekehrt kann die Brevis imperfect sein, während die übrigen Gradus perfect sind. Dass dem Worte Tempus in der alten Mensuraltheorie eine andere Bedeutung als die heutige unterlag, wird man aus Voranstehendem erkannt haben. Wir verbinden mit Tempus oder Tempo den Begriff der relativen Zeitbestimmung, d. h. der Schnelligkeit oder Langsamkeit der Gesammtbewegung eines Tonsatzes; diese deuteten die Alten durch andere Mittel an, auf welche wir noch zu sprechen kommen. Tempus aber war ihnen nichts anderes als was eben erklärt worden, die Messung der Brevis in Betreff ihrer Drei- oder Zweitheiligkeit, auf welche, als Takteinheit, auch die grösseren Gattungen der Noten, Maxima und Longa, sich bezogen. Der Name Tempus wurde der Brevis beigelegt, nachdem man sie als Takteinheit angenommen hatte. —— *b*) Prolatio bedeutet in der Musik allgemein genommen eigentlich nur die Vergrösserung eines Notenwerthes durch den Punkt, hier aber speciell die Theilung der Semibrevis in drei oder zwei Minimae. Man findet in den Lehrbüchern zwei Arten der Prolatio aufgeführt: perfecta oder (wie sie gewöhnlicher genannt wird) major, die Messung der Semibrevis durch drei Minimae, unser $^3/_2$-Takt; und imperfecta oder minor, die Messung der Semibrevis durch zwei Minimae anzeigend. Bezeichnet wird aber nur die Prolatio major, und zwar durch einen in den ganzen oder halben Kreis des Tempus perfectum oder imperfectum hineingeschriebenen Punkt ⊙ Ͼ; das Fehlen des Punctum prolationis zeigt an, dass die Semibrevis nur zwei Minimae enthält. Im Tempus perfectum cum prolatione perfecta gilt die Brevis neun Minimae, d. h. drei Semibreves, deren jede ebenfalls durch drei Minimae gemessen wird; im Tempus imperfectum cum prolatione perfecta sechs Minimae, d. h. nur zwei Semibreves, deren jede aber wiederum drei Minimae enthält; im Tempus perfectum ohne Prolatio ebensoviel, aber anders abgetheilt, nämlich drei Semibreves, deren jede zwei Minimae umfasst; und endlich im Tempus imperfectum ohne Prolatio vier Minimae. —— *c*) Modus minor, das Maass der Longa, gleich dem Tempus und der Prolatio von zweierlei Art, perfectus und imperfectus. Im ersten Falle enthielt die Longa drei, im zweiten zwei Breves. Ausserdem konnte die Brevis selbst perfect oder imperfect, sowie mit der Prolatio perfecta verbunden sein oder nicht. Eine Longa perfecta cum tempore perfecto et prolatione perfecta ist demnach = 3 Breves, 9 Semibreves, 27 Minimae; cum tempore imperfecto et prolatione minori = 3 Breves, 6 Semibreves, 12 Minimae etc. Bezeichnet wurde der Modus minor

2) *Est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo, quod a summa Trinitate, quae vera est et summa perfectio, nomen assumsit.* Franconis *Musica* etc. (Gerbert, *Script.* III. S. 4).

perfectus in neuerer Zeit mit ○2, der imperfectus mit C2, doch geben diese Zeichen immer nur den halben Werth der Noten an. Eine andere (ältere) Bezeichnungsart ist folgende: für den Mod. min. perf. eine, oder zwei auf verschiedenen Linien stehende Pausen der Longa perfecta, Beisp. 1 *a b*. Der Mod. min. imperf. wird, als der gewöhnliche, entweder garnicht bezeichnet, oder wenn es geschieht, durch zwei auf gleicher Linie stehende Pausen der Longa imperfecta (*e f*). Die Pausezeichen werden gleich hinter den Schlüssel und vor das Tempuszeichen gesetzt, und gelten durch diese Stellung nicht als Pausen, sondern nur allein als Moduszeichen; stehen die Pausen hinter dem Tempuszeichen, so gelten sie als beides, als Pausen und Moduszeichen. Beisp. 1 *a b* zeigen den Mod. min. perf. cum temp. perf.; *c d*, cum temp. imperf.; *e f*, den Mod. min. imperf. cum temp. perf. und cum temp. imperf. an. Unter *g h* ist der Mod. min. perf. und imperf. mit dem temp. perf. und der prol. maj. verbunden. ——

1 *a* *b* *c* *d* *e* *f* *g* *h*



d) Modus major, das Maass der Maxima, enthielt, wenn perfectus, die Longa dreimal, wenn imperfectus, zweimal. Ausserdem können der Modus minor, das Tempus und die Prolatio, womit er verbunden ist, perfect auch imperfect sein. Ist der Mod. maj. perf. mit dem perfecten Mod. min. und Tempus, sowie mit der Prolatio perfecta verbunden, geht also die dreitheilige Mensur durch alle Notengattungen bis auf die Minima herab, so enthält er 81 Minimae (Maxima perfecta = 3 Longae, 9 Breves, 27 Semibreves, 81 Minimae). Dieses complicirte Verhältniss mag aber kaum oder doch nur sehr selten in Anwendung gekommen sein. Bezeichnet wurde auch der Mod. maj. auf verschiedene Art, und zwar (in älterer Zeit) wenn perfectus mit drei, wenn imperfectus mit zwei zwischen Schlüssel und Tempuszeichen auf gleicher Linie stehenden Pausen der Longa perfecta. In das Tempuszeichen wurde, wie beim Modus minor, bei perfecter Prolatio das Punctum prolationis eingetragen. Beisp. 2 *a* zeigt an den Mod. maj. perf. cum temp. perf. et prol. perf.; *b* denselben mit dem Temp. imperf. ohne Prolatio; *c* den Mod. maj. imperf. cum temp. perf.; und *d* denselben mit dem Temp. imperf.

2 *a* *b* *c* *d*



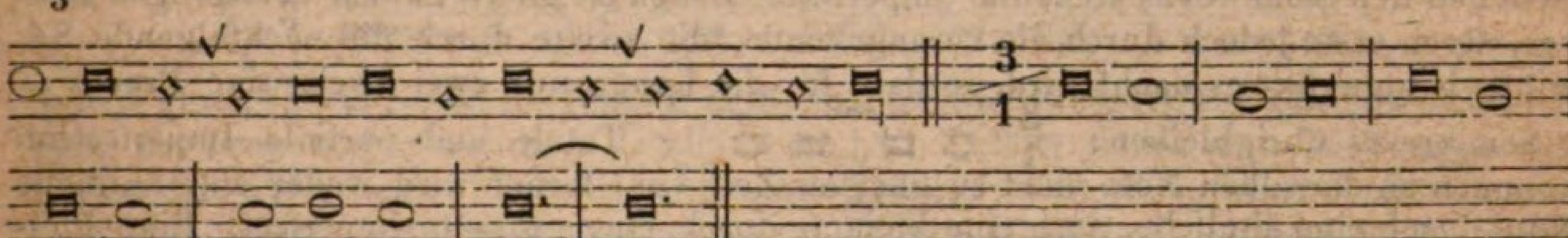
Später kam für die Maxima perfecta das Zeichen ○3, für die imperfecta das Zeichen C3 in Gebrauch. Auch finden sich noch andere Bezeichnungen (Näheres Bellermann, S. 96). —— *C.* Tactus. Taktstriche kamen bei den Mensuralisten nicht in Anwendung; nichtsdestoweniger übten sie den Takt in unserm Sinne, als metrische Accentordnung, ebensogut aus wie wir; die richtige Behandlung, welche sie den Dissonanzen und Consonanzen in Betreff ihrer metrischen Geltung zu Theil werden liessen, giebt dieses deutlich zu erkennen. Eines äusserlichen Zeichens der Takttheilung aber bedienten sie sich nur in zweifelhaften und mehrdeutigen Fällen, zur Kenntlichmachung der Dreitheiligkeit oder Zweitheiligkeit der Mensur; des Punctum alterationis oder divisionis nämlich (· oder √), dessen vorhin schon gedacht worden ist, und worauf wir (I *F*) noch zurückkommen. Was wir Takt nennen, ist bei den Alten wesentlich in dem Worte Mensur begriffen; das Wort Tactus hingegen hat eine besondere Bedeutung. Sie legten ihren Noten einen feststehenden Zeitwerth, den integer valor bei; der Tactus war eine durch aufeinanderfolgendes mässiges Niederschlagen und Erheben der Hand gemessene Zeitbewegung, welche das Verhältniss zwischen Noten und Taktzeichen angab und regelte. Ein solcher Tactus machte den integer valor der Semibrevis[3]) aus, die Brevis perfecta enthielt demnach drei, die imperfecta zwei dieser Tactus. Der einfache ganze oder halbe Kreis des Tempus zeigt an, dass die Noten ihrem eigentlichen integer valor gemäss zu gelten haben, der Brevis perfecta also die volle Zeitdauer von dreien, der imperfecta von zweien Tactus zukomme. Sonach wird die Schnelligkeit der Bewegung eines Tonsatzes

3) Daher auch der Name Ganze oder Einschlägige Note für unsere aus der Semibrevis entstandene Ganze Note.

durch dieses Verhältniss zwischen Tactus und integer valor der Noten genauer bestimmt, als wir es durch unsere heutigen Tempobezeichnungen (Allegro, Adagio etc.) zu bestimmen vermögen. Sollte nun der integer valor verlassen, die Bewegung schneller oder langsamer werden, so wurde dieses durch gewisse, den Taktzeichen beigefügte signa diminuentia oder augentia, oder auch durch gewisse Vorschriften (canones) angezeigt, und zwar auf folgende Arten: —— *D.* Diminution. *a*) Im Tempus imperfectum. *α*) Diminutio simplex. Ist das Zeichen des imperfecten Tempus (der Halbkreis) senkrecht durchstrichen ₵ ; oder nicht durchstrichen, aber nach links offen Ͻ; oder steht hinter dem nach rechts offenen nicht durchstrichenen Halbkreise ein Bruch, dessen Zähler den Nenner zweimal enthält C $^2/_1$; oder statt dieses Bruches die Zahl 2, C 2: so wird die Bewegung doppelt so schnell, indem alle Noten die Hälfte ihres eigentlichen Werthes nach dem integer valor, verlieren. Die Brevis imperfecta z. B. hat alsdann nur die Zeitdauer einer (eigentlichen, nicht verminderten) Semibrevis oder zweier (ebenfalls unverminderten) Minimae. — *β*) Diminutio duplex (diminutio diminutionis, proportio quadrupla). Steht neben dem nach rechts offenen durchstrichenen, oder neben dem nach links offenen, aber nicht durchstrichenen Halbkreise der Bruch $^2/_1$, ₵ $^2/_1$ | Ͻ $^2/_1$; oder steht neben dem rechts offenen nicht durchstrichenen Halbkreise der Bruch $^4/_1$ (C $^4/_1$), oder ein anderer Bruch, dessen Zähler den Nenner viermal enthält; oder ist endlich der links offene Halbkreis durchstrichen Ͻ̸: so wird dadurch angezeigt, dass allen Noten nur ein Viertel ihres eigentlichen Werthes bleibt, die Schnelligkeit der Bewegung also auf das Vierfache wächst. Brevis hat unter diesen Zeichen nur die Zeitdauer von Minima: 𝅜 = 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥 𝅘𝅥, Semibrevis nur die einer Fusa: ◇ = 𝅘𝅥 = 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. —— *b*) Diminution im Tempus perfectum. *γ*) Proportio dupla. Wenn das Zeichen des perfecten Tempus, der ganze Kreis, durchstrichen ⏀ ; oder wenn ihm, ohne dass er durchstrichen ist, die Zahl 2 oder der Bruch $^2/_1$ beigegeben wird O 2, O $^2/_1$: so wird die Bewegung doppelt schnell, die perfecte Brevis gilt nicht drei, sondern anderthalb Tactus. — *δ*) Proportio tripla. Steht der Bruch $^3/_1$, oder die Zahl 3 hinter dem Kreise (O $^3/_1$ oder O 3), so wird die Schnelligkeit der Bewegung verdreifacht; drei Breves haben unter diesem Zeichen die Dauer einer Brevis nach dem integer valor, drei Semibreves machen einen Tactus aus. —— *E.* Augmentation, Vermehrung der Zeitdauer der Noten, wurde durch neben das Tempuszeichen gesetzte Brüche, deren Nenner den Zähler mehrere male in sich fasst, ausgedrückt: C $^1/_2$, C $^1/_3$, C $^1/_4$. Und zwar hat die Vermehrung um so viel, als der Zähler im Nenner enthalten ist, zu erfolgen; also unter dem Bruche $^1/_2$ (Proportio subdupla) steigt die Zeitdauer auf das Doppelte, unter $^1/_3$ und $^1/_4$ (Proportio subtripla und subquadrupla) auf das Drei- und Vierfache. —— Ausserdem aber wurden, neben noch anderen Arten der Bezeichnung, Augmentation sowohl als Diminution, durch dem Gesange beigegebene Ueberschriften kenntlich gemacht; z. B. *Brevis sit Maxima, Semibrevis sit Longa;* oder *Maxima sit Longa, Longa sit Brevis.* Die auf diese Art angezeigte Augmentation oder Diminution erstreckte sich nicht allein auf die namhaft gemachte Notengattung, also z. B. nur auf die Brevis, welche zur Longa vermehrt, oder auf die Longa, welche zur Brevis vermindert werden sollte, sondern auch auf die übrigen Notengattungen des Gesanges, je nach dem Verhältniss, in dem sie ihrem valor gemäss zu einander standen. Aehnliches bedeuten die Regeln *crescit* oder *decrescit in duplo, triplo* etc., welche Anwendung fanden, wenn dieselbe Melodie mehrere male nach einander, aber jedesmal in Noten von verschiedenem (verdreifachtem, vervierfachtem, resp. auf die Hälfte oder ein Drittel reducirtem) Zeitwerthe, wiederholt werden sollte. — Diminution und Augmentation betreffen in allen Fällen sowohl die Pausen als die Noten; erstere fand aber überhaupt häufigere Anwendung als letztere. — In mehrstimmigen Tonstücken haben oft mehrere Stimmen verschiedene Taktzeichen, denen gemäss sie dann vorzutragen sind. Desgleichen stehen bei geschlossen notirten canonischen Sätzen häufig mehrere verschiedene Taktzeichen über einander, z. B. C/Ͻ: demnach soll eine Stimme den Satz im integer valor, eine andere in der Diminutio simplex ausführen. Bellermann theilt (S. 62) die Auflösung eines Beispieles aus Glarean mit, welches in einer Stimmzeile mit vier Taktzeichen notirt, von ebensoviel Stimmen aus-

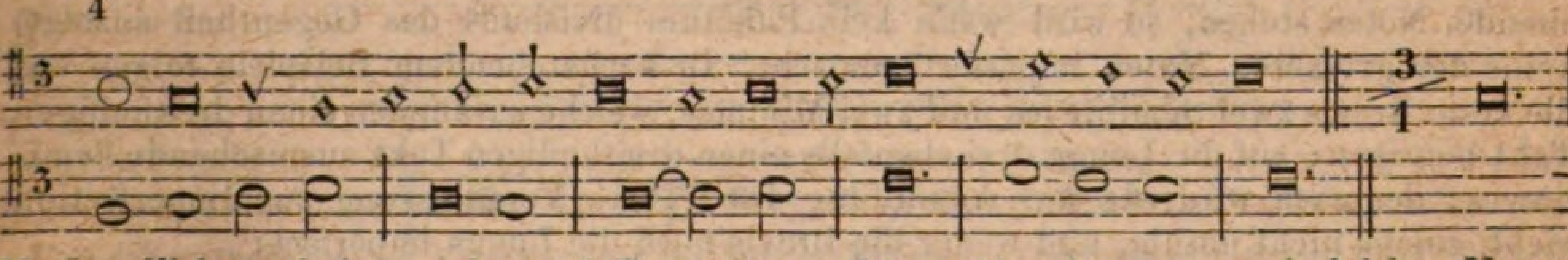
geführt wird, und zwar vom Sopran im einfachen Temp. imperf. diminutum ₵, vom Alt im Temp. perf. nach dem integer valor O, vom Tenor in der Proportio tripla ₵ $^3/_1$, und vom Bass im gewöhnlichen Temp. imperf. C. —— *F.* Von den Punkten. Der Punkt (· oder √) wurde von den Mensuralisten auf verschiedene Weise und mit verschiedenen Wirkungen angewendet. Die obengenannten alten Schriftsteller führen vier Arten von Punkten auf, deren mehrere jedoch in ihren Wirkungen einander ähnlich sind: — *a*) Das Punctum additionis, vergrössert, mit unserem heutigen Punkt übereinkommend, die Note, der es rechts beigegeben ist, um die Hälfte ihres Werthes, macht also eine Maxima imperfecta = 3 Longae, die Longa imperfecta = 3 Breves etc. Gegen Mitte des 17. Jahrh. hatte man sich bereits allgemein daran gewöhnt, der Brevis, um sie als perfect zu bezeichnen, auch im Tempus perfectum den Punkt beizusetzen. Weiter unten (I *G*, Imperfection) werden wir sehen, dass man für eine punktirte Note im Tempus imperfectum auch eine geschwärzte der nächsthöheren Gattung schrieb: | ⋄· = |▬| |. — *b*) Das Punctum divisionis (divisio modi, an Gestalt entweder ein einfacher Punkt ., oder dieses Zeichen √) dient, indem es zwischen zwei Noten gesetzt wird, nur zur Scheidung des Taktes, gleichsam als Taktstrich, ohne den Werth einer dieser beiden Noten zu vermehren oder zu vermindern. In folgendem Beispiel zeigt das Punctum divisionis an, dass die kürzere Note, hinter der es steht, der vorangehenden, durch sie imperfect gemachten grösseren, als dritte Taktzeit anzuschliessen ist, und nicht etwa eine Alteration stattfindet. Es ist gleich, ob das Punctum mit der Note auf gleicher Ebene oder etwas höher steht.

3

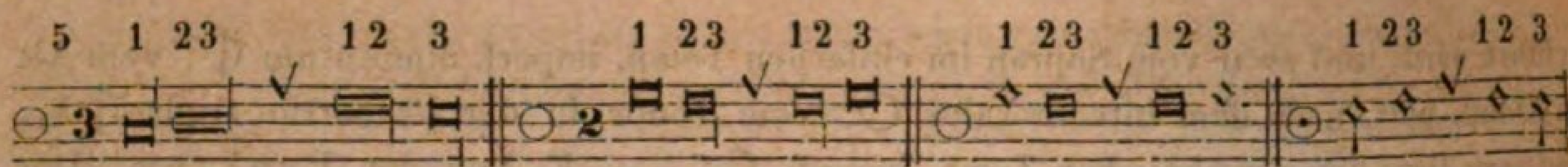


Unter dem Namen — *c*) Punctum perfectionis bewahrt dasselbe Zeichen eine perfecte Note, hinter die es gesetzt wird, ohne ihren Werth zu vermehren oder zu vermindern, nur vor Imperfection durch die darauf folgende kleinere. In der Wirkung also ebenfalls unserem Taktstrich ähnlich.

4

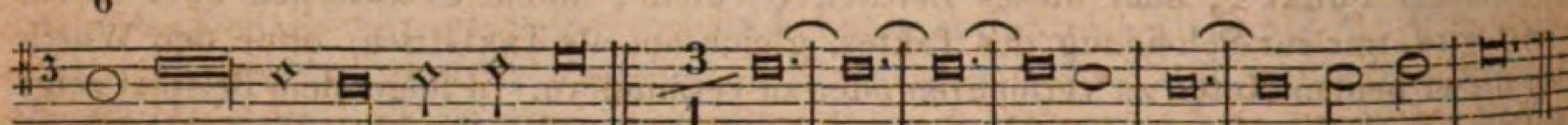


Und endlich erscheint es als — *d*) Punctum alterationis, von zwei gleichen Noten die zweite als alterirt, d. h. im Werthe verdoppelt, bezeichnend, indem es entweder vor der ersten, oder über der zweiten von diesen beiden Noten steht. Die Beispiele unter Imperfection und Alteration (8, 9, 16) sind zur Erklärung hinlänglich. —— *G.* Imperfection perfecter Noten. Aus gewissen Ursachen wird zuweilen perfecten Noten ein Theil ihres Werthes entzogen. Dies ist die Imperfection. Ausgeübt wird sie, ohne Aenderung des Taktzeichens, durch Noten, Pausen, oder Schwärzung der imperfect zu messenden Noten selbst; und zwar nur an Noten der vier grösseren Gattungen. Ausserdem ist die Imperfection zweifacher Art, *a*) totalis, nur allein an perfecten Noten stattfindend, der betreffenden Note wird der dritte Theil; und *b*) partialis, auch an imperfecten Noten vorkommend, der Note wird weniger als der dritte Theil ihres Werthes entzogen. 1) Imperfection durch Noten. Wenn einer perfecten Note eine dem nächstgeringeren Grade angehörende Note auf schlechtem Taktheile folgt, oder auf gutem Takttheile vorangeht, so wird jener der dritte Theil ihres Werthes genommen (die Imperfection ist total). Die perfecte Maxima wird also imperfect durch eine auf schlechtem Takttheile folgende, oder auf gutem vorangehende Longa, diese durch die Brevis, diese durch die Semibrevis etc. Die kleinere Note hat auf die grössere sich zu beziehen, damit der Numerus ternarius, das dreitheilige Zeitmaass, zu Stande komme.



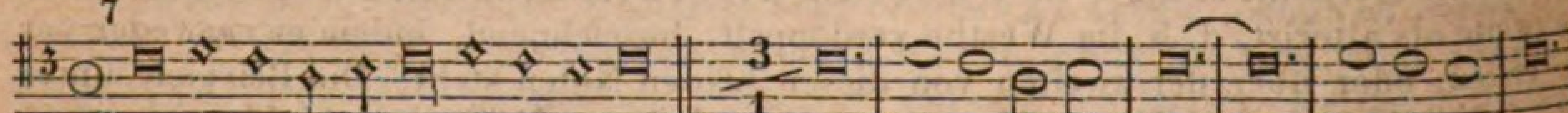
Wenn einer grösseren Note eine Note entfernt niederen Grades nachfolgt oder vorausgeht, so nimmt ihr diese nicht den dritten Theil des Werthes, sondern nur soviel als sie selbst beträgt (partiale Imperfection). Folgt z. B. auf eine (imperfecte) Maxima oder Longa eine Semibrevis, so verlieren sie nur eine Semibrevis an Werth. Die Brevis nämlich ist Takteinheit auch für die Maxima und Longa; die Maxima gleich vier, die Longa gleich zwei dreizeitigen Breves; die letzte von diesen perfecten Breves aber wird (total) imperfect (verliert $1/3$ ihres Werthes) durch die darauf folgende Semibrevis. Demnach wird hierdurch die sonst zwölf Semibreves betragende Maxima gleich eilf, und die sonst durch sechs Semibreves gemessene Longa gleich fünf Semibreves. Ein Beispiel wird genügen; die zwei hinter der Longa stehenden Minimae gelten gleich einer Semibrevis:

6



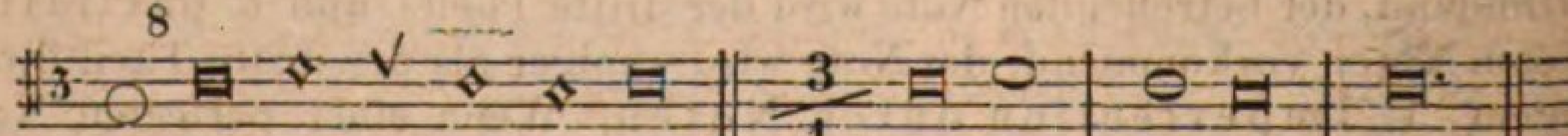
Aehnliche Imperfection durch vorangehende und folgende kleinere Noten findet auch mit den Noten der anderen grösseren Grade statt. Ebenso können zwei partiale Imperfectionen zugleich an derselben grösseren Note vorkommen, z. B. ○ ◇ ⊟ ◇. Die zwischen den Semibreves stehende (imperfecte) Longa ist gleich zweien dreizeitigen Breves, deren erste jedoch durch die vorangehende, die zweite durch die nachfolgende Semibrevis imperfect gemacht wird, so dass für die Longa nur zwei zweizeitige Breves = 4 Semibreves übrigbleiben: $\frac{3}{1}$ ⊂ ⊐ | ⊐ ⊂ ||. Totale und partiale Imperfection kommen an derselben Note nicht zu gleicher Zeit vor; ferner wird weder eine ähnliche Note durch eine ähnliche, noch eine kleinere durch eine grössere imperfect. Eine kleinere Note zwischen zwei grösseren macht die vorangehende, nicht aber die folgende imperfect: ⊐ ◇ ⊐, wenn nicht das dazwischengesetzte Punctum divisionis das Gegentheil anzeigt: ⊐ √ ◇ ⊐ = ⊐ ◇ ⊐. — Wenn zwischen zwei grösseren perfecten Noten drei oder mehrere kleinere, zusammengenommen einen Numerus ternarius ausmachende, Noten stehen, so wird (wenn kein Punctum divisionis das Gegentheil anzeigt) keine der grösseren Noten imperfect gemacht. In nachstehendem Beispiele folgen auf die erste Brevis zwei Semibreves und zwei Minimae, welche zusammen einen dreitheiligen Takt betragen; auf die Longa drei ebenfalls einen dreitheiligen Takt ausmachende Semibreves: demnach wird, da nur Ausfüllung des Taktes Veranlassung zur Imperfection giebt, solche nicht nöthig, und weder die Brevis noch die Longa imperfect:

7



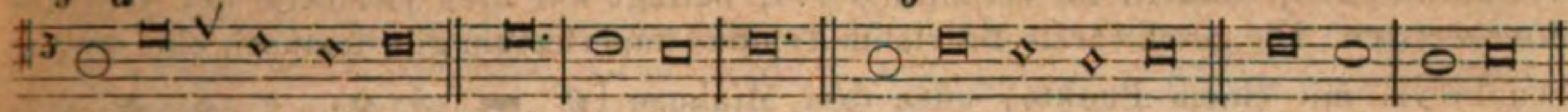
Wenn aber zwischen zwei Noten drei der nächstgeringeren Ordnung stehen, und hinter der ersten von diesen letzteren ein Punctum divisionis sich befindet, so wird die erste lange Note durch die erste kurze imperfect, indem diese mit ihr zusammen einen dreizeitigen Takt auszufüllen hat. Von den zwei letzten kurzen Noten aber ist die erste recta, die zweite alterirt, d. h. an Werth verdoppelt (s. I *H*, Alteration).

8



Stehen zwischen zwei Noten zwei der nächstgeringeren Ordnung, welche von der ersten der beiden grösseren durch ein Punctum divisionis getrennt sind, so ist die erste grössere Note perfect, die erste der beiden kleineren, wie vorhin, recta, die zweite alterirt. Im Beisp. 9 *a* sind die Breves perfect, die erste Semibrevis recta, die zweite alterirt (einer imperfecten Brevis gleich). Steht das Punctum divisionis nicht da, so werden beide Breves durch die dazwischen sich befindenden Semibreves imperfect gemacht, *b*.

9 a b



Sind aber die beiden Semibreves des voranstehenden Beispieles in eine Ligatur zusammengezogen, so werden sie nicht durch den Taktstrich getrennt, sondern die zweite von ihnen wird alterirt, auch ohne dass ein Punctum divisionis dasteht, die Breves sind perfect:  ist gleich: 

2) Imperfection perfecter Noten durch Pausen. Pausen machen imperfect, können jedoch selbst nicht imperfect gemacht werden; im übrigen gilt von ihnen ähnliches wie von Noten. Folgt einer Note eine Pause nächstniederen Grades, so verliert jene den dritten Theil ihres Werthes:

10



3) Durch Schwärzung (Ausfüllung) verlieren perfecte Noten ebenfalls den dritten Theil ihres Werthes, kommen zweien ihrer nächstniederen Ordnung an Zeitdauer gleich, und verhalten sich zu den weissen Noten ihrer eigenen Gattung wie 2 : 3. Also die geschwärzte Longa perfecta ist imperfect, = 2 Breves, die geschwärzte Brevis = 2 Semibreves etc.

11



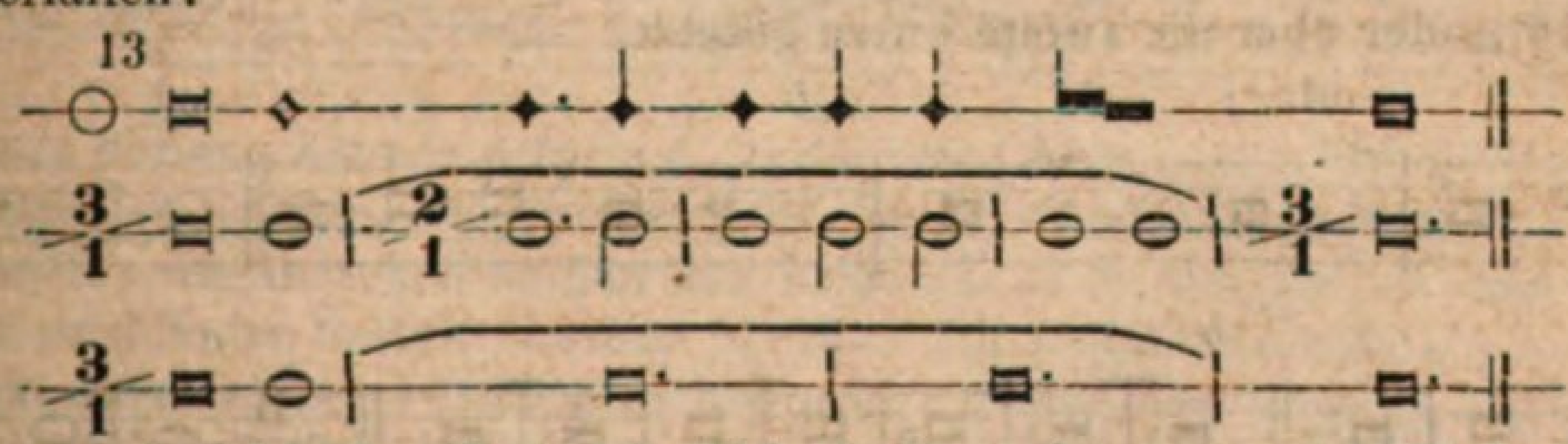
Solche geschwärzte Noten im Tempus perfectum heissen Hemiolen (griechische Benennung der Proportio sesquialtera 3 : 2, 6 : 4 etc.). — Häufig findet man im Tempus perfectum drei auf einander folgende geschwärzte Breves, welche also, durch die Schwärzung imperfect gemacht, zweizeitig zu messen sind, drei zweitheilige Takte ausmachen. Indem diese drei geschwärzten Breves an Gesammtwerth zweien weissen perfecten gleichkommen, bilden sie eine Taktrückung, innerhalb des $^3/_1$ Taktes an Stelle zweier dreitheiligen Takte, drei zweitheilige markirend, Beisp. 12.

12



Die schwarzen Breves können auch in Noten kleinerer Gattungen, deren Summe ihnen gleichgilt, zerfallen:

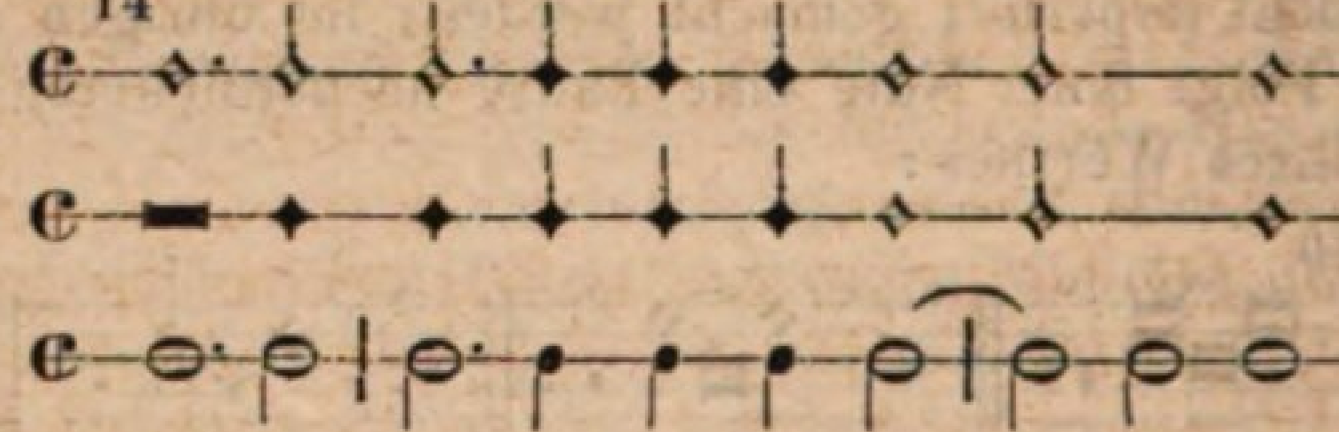
13



Diese wirksame, in lebhaften Sätzen im Tripeltakt meist gegen das Ende hin vorkommende rhythmische Figur, wird etwas breit und gewichtig accentuirt vorgetragen. Sie findet sich auch noch bei einigen Tonmeistern der neueren Zeit (bei Händel sehr häufig, viel seltener bei Bach), gegenwärtig aber scheint das Verständniss dafür ganz verloren gegangen zu sein. Zwei Beispiele von Graun und Händel s. Accent I B *d*. — Ausserdem bediente man sich geschwärzter Noten auch im Tempus imperfectum, und zwar mit zweifacher Bedeutung. Man schrieb *a*) an Stelle einer weissen Note mit einem Punctum additionis ebensohäufig eine geschwärzte Note der nächsthöheren Ordnung, z. B. für ⟡. eine schwarze Brevis ▬. Diese geschwärzte Note des Tempus imperfectum steht also zu ihrer weissen gleicher Ordnung, nicht wie die Hemiolen des perfecten Tempus im

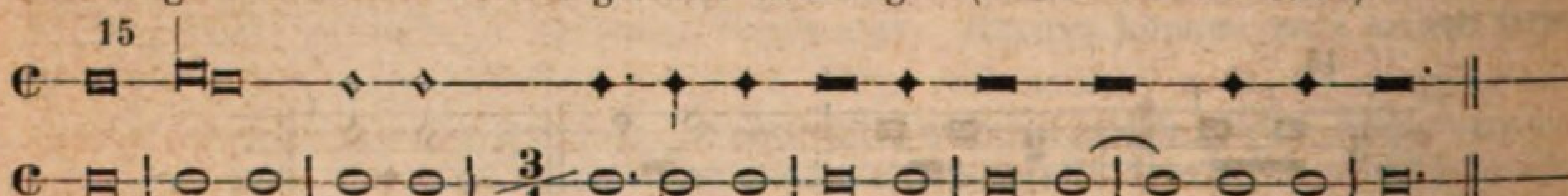
Verhältniss 2 : 3, sondern im Verhältniss 3 : 4, beträgt nur drei Viertheile des Werthes ihrer weissen. Die geschwärzte Brevis im Tempus imperfectum gilt demnach eine weisse Semibrevis mit einem Punkte, oder drei Minimae (C ▬ = ◇. = ♩ ♩ ♩), die geschwärzte Semibrevis eine punktirte weisse Minima oder drei Semiminimae (C ◆ = ♩. = ♩ ♩ ♩). Für die einer gefüllten Brevis folgende weisse Minima schreibt man eine gefüllte Note von Gestalt der Semibrevis (◆). Diese letztere hat daher zweierlei Geltung: nach einer gefüllten Brevis, ist sie Minima; vor einer Semiminima, eine punktirte Minima oder drei Semiminimae (Bellermann S. 5):

14



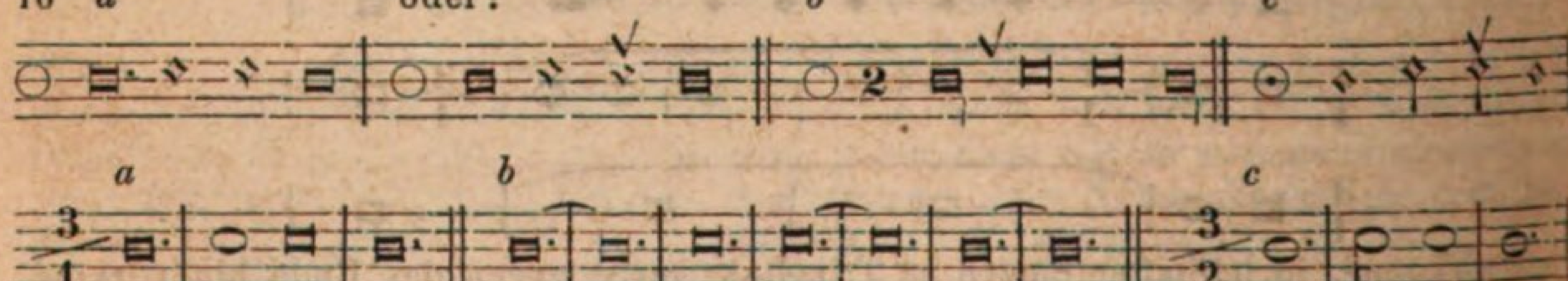
Ausserdem wurde *b*) ein Uebergang aus dem Tempus imperfectum in einen dreizeitigen Takt durch Schwärzung der Noten, ohne Aenderung des Taktzeichens, kenntlich gemacht. Diese schwarzen Noten werden aber nicht selbst dreizeitig, sondern behalten den zweizeitigen Werth der weissen gleicher Ordnungen (Bellermann S. 29).

15



H. Alteration. Es ist im Verlaufe der Abhandlung der Alteration schon mehrfach Erwähnung geschehen; hier noch eine zusammenhängende Erklärung. Man versteht darunter die Verdoppelung des Werthes einer Note zum Zwecke der Herstellung eines dreizeitigen Taktes. Sie findet statt bei den vier grössten Notengattungen, die ihr geltenden Regeln sind folgende: Nur in den perfecten Graden der Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis wird Alteration angewendet, dem vorhin schon angegebenen Zwecke der Ausfüllung eines Numerus ternarius gemäss. Wenn im Modus major perfectus zwei Longae, im minor zwei Breves, im Tempus zwei Semibreves und in der Prolatio zwei Minimae über den dreitheiligen Takt hinaus übrig bleiben, wird eine von beiden alterirt. Und zwar jederzeit die zweite, nicht die erste. Die beiden kürzeren Noten stehen zwischen zwei längeren perfecten: ⊓ ◇ ◇ ⊓, ⊓ ⊓ ⊓ ⊓; damit der Ausführende jedoch nicht verleitet werde, eine Imperfection der ersten langen Note durch die erste kurze, und der letzten langen durch die zweite (ihr vorangehende) kurze zu vermuthen, sondern die Alteration zu erkennen vermöge, wird das Punctum divisionis oder alterationis in Anwendung gebracht, und zwar zwischen die erste lange und erste kurze (Beisp. 9 *a*, 16), oder über die zweite kurze gesetzt.

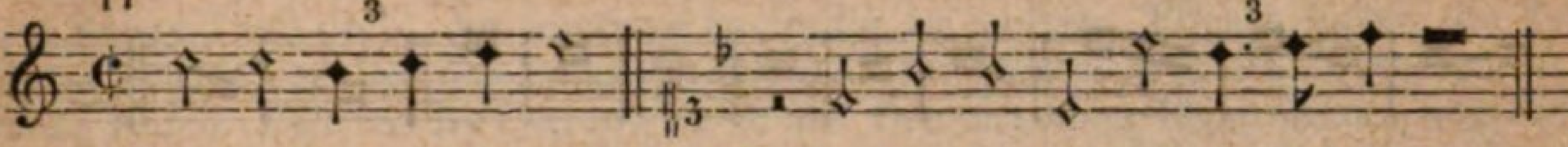
16 *a* oder: *b* *c*



Fehlt das Punctum alterationis, so wird der Ausführende zweifelhaft sein, ob die beiden grösseren Noten nicht durch die zwischen ihnen sich befindenden kleineren imperfect gemacht werden sollen (s. Beisp. 9 *b*). Der Fall dass, wenn drei Breves zwischen zwei Longae (⊓ ⊓ ⊓ ⊓ ⊓) oder drei Semibreves zwischen zwei Breves stehen (⊓ ◇ ◇ ◇ ⊓), die erste der drei kürzeren Noten ein Punctum divisionis hinter sich haben muss, wenn sie als Imperfection der ersten langen gelten, und die letzte alterirt werden soll (○ ⊓ ◇ √ ◇ ◇ ⊓ = $\frac{3}{1}$ ⊓ ○ | ○ ⊓ | ⊓·), ist schon bei der Imperfection besprochen (Beisp. 8). Aus den Beispielen aber sieht man, dass eine alterirte

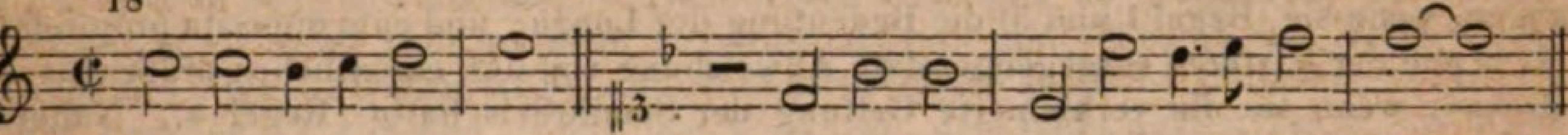
Note einer imperfecten des nächsthöheren Grades (die alterirte Semibrevis einer imperfecten Brevis etc.) an Werth gleichkommt. — Wenn eine Pause mit einer Note gleichen Grades zwischen zwei perfecten Noten steht, so wird die Note alterirt, wenn die Pause ihr vorangeht; folgt hingegen die Pause auf die Note, so findet Alteration nicht statt, weil nur Noten, nicht Pausen, alterirt werden. —— *I*. Triolen. Man findet bei den alten Tonsetzern eine unserer heutigen Art die Triole zu bezeichnen ähnliche Figur, nämlich drei auf einander folgende Semiminimae mit der darunter oder darüber gesetzten Zahl 3, nämlich:

17



Die Ausführung aber weicht von unserer Triole ab; denn die drei Semiminimae gelten nicht eine Minima oder halbe Note, sondern eine Semibrevis oder ganze Note. Die zwei ersten Semiminimae verändern ihre Geltung nicht, die dritte hingegen wird alterirt, also Minima (Melch. Vulpius, *Mus. Comp.* 53). Das Beispiel heisst in unserer Notenschrift so:

18



Bellermann meint mit Grund, man könne annehmen, dass man dieser Schreibart  statt der ebenso häufigen  vielleicht sich bedient habe, um anzudeuten, dass die mittelste von den drei Noten möglichst leicht gesungen werden soll, wofür das sehr häufige Punktiren der ersten Semiminima, das besonders in den Gesängen des Lassus sich findet, sprechen dürfte.

II. Ligaturen. Sollen mehrere (grössere) Noten auf ein- und derselben Textsilbe gesungen werden, so pflegten die Alten diese Noten nicht mittels des Bindebogens zusammenzuschliessen, sondern zu Figuren von verschiedener Gestalt, denen jedoch die Form der Brevis zu Grunde liegt, aneinanderzuhängen. Diese Notenfiguren wurden Ligaturen, *notae ligatae*, genannt. Nur die vier grossen Notengattungen, Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis, werden zu Ligaturen zusammengezogen; die übrigen kleineren schrieb man, falls sie auf einem Vocale gesungen werden sollten, unverbunden neben einander. Es kommen Ligaturen von zweierlei Schreibarten vor; entweder sind sie *a*) rectae, Gruppen aneinandergeschlossener Noten von sonst gewöhnlicher viereckiger Form, Beisp. 19 *a*; oder *b*) obliquae, Zeichen, welche die Linien und Zwischenräume quer durchschneidend, mit ihren Spitzen die zu verbindenden Töne anzeigen, 19 *b*. Den Notenwerth ausser Acht gelassen, ist letzteres Beispiel gleichbedeutend mit 19 *c*.

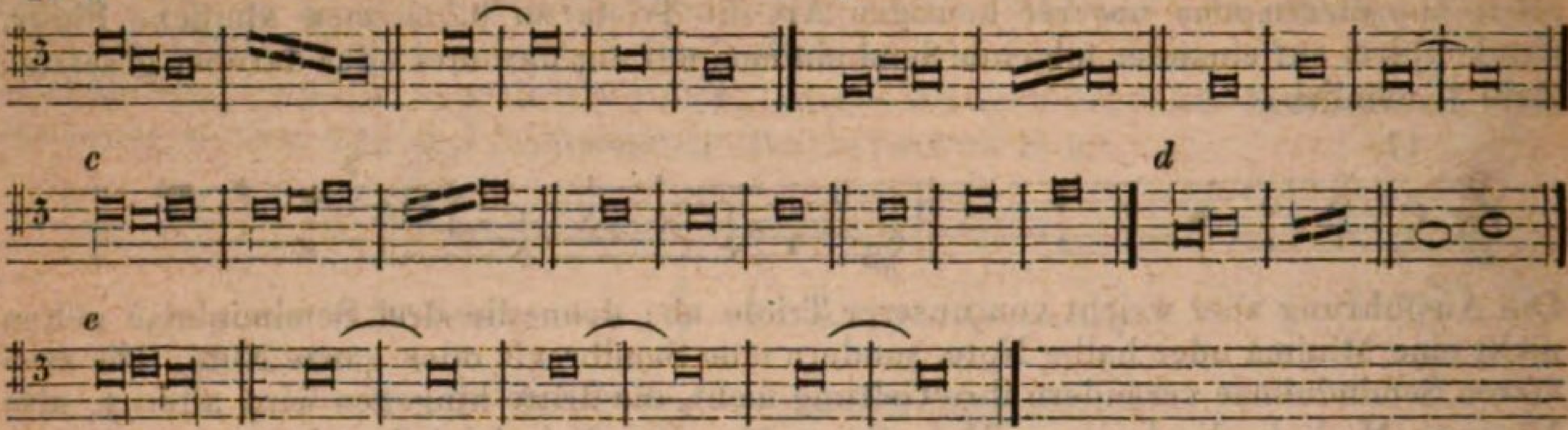
19 *a* *b* *c*



In der Ligatura obliqua können nur zwei, in der recta hingegen beliebig viele Noten mit einander verbunden werden. Die erste der zusammengeschlossenen Noten heisst Initialis, die letzte Finalis; die zwischen beiden sich befindenden (vorausgesetzt dass die Ligatur aus mehr als zwei Noten besteht) heissen Mediae. Die Initialis sowohl als die Finalis und Mediae hatten durch mehrere Umstände bedingte verschiedene Werthe; die Regeln, wonach diese Werthverschiedenheit sich richtete, sind folgende: —— *A*. Für die Nota initialis. 1) *Prima carens cauda longa est labente secunda:* hat die Initialis keinen Strich (Schwanz), und ist die auf sie folgende Note tiefer, so gilt sie Longa, gleichviel ob als recta oder obliqua geschrieben, Beisp. 20 *a*. — 2) *Prima carens cauda brevis est surgente secunda*: hat die Initialis keinen Strich und ist die nächste Note höher, so gilt sie (als recta und obliqua) Brevis, Beisp. 20 *b*. — 3) *Estque brevis caudam si laeva parte remittit:* hat die Initialis einen Strich links herunterwärts, so gilt sie (wie auch die folgende, gleichviel ob höhere oder tiefere Note) in beiden Schreibarten Brevis, Beisp. 20 *c*. — 4) *Semibrevis prima est sursum caudata sequensque:* hat sie einen Strich (links) aufwärts, so gilt sie wie auch die, gleichviel ob höhere oder tiefere, erste Media (oder, wenn die

Ligatur nur aus zwei Noten besteht, die Finalis) sowohl in der Ligatura recta als obliqua Semibrevis, Beisp. 20 *d.* — 5) Hat sie einen Strich rechts herunterwärts, so ist sie, gleich allen Ligaturnoten von dieser Form, Longa (*Maximae et Longae ex dextris caudis, quae eis sunt proprie, in Ligaturis facile cognoscuntur*), Beisp. 20 *e.*

20 *a* *b*



Entsprach die erste Brevis der Ligatur dem auch ausserhalb derselben ihr zukommenden gewöhnlichen Werthe, so wurde sie cum proprietate genannt; sine proprietate hingegen, wenn sie (Regel 1 und 5) die Bedeutung der Longa; und cum opposita proprietate (d. h. die der letzteren entgegengesetzte Abweichung von der eigentlichen proprietas als Brevis), wenn sie die verkleinerte Geltung der Semibrevis hatte (Regel 4). Näheres s. Proprietas. — *B.* Regeln für die Notae mediae. Sämmtliche zwischen der Initialis und Finalis stehenden Ligaturnoten sind Mediae; bestand aber die Ligatur nur aus zwei Noten, so war selbstverständlich keine Media, sondern nur eine Initialis und eine Finalis vorhanden. — 1) *Quaelibet e medio brevis est, una excipienda, sequens initialem quae in sinistro latere caudam sursum protendit:* jede Media (ohne Strich) gilt, sowohl in der Ligatura recta als obliqua, Brevis, Beisp. 21 *a*; ausgenommen, wenn nach obiger Regel 4 die Initialis (mit einem Striche links aufwärts) Semibrevis gilt, in welchem Falle dann die erste Media gleich ihr Semibrevis ist, die übrigen jedoch Breves sind, Beisp. 21 *b.* — 2) Als Longa ist auch die Media kenntlich durch einen Strich rechts herunterwärts (*A* 5); als Maxima geschrieben, gilt sie auch als solche (*Maxima nulla potest variare ligata valorem*), Beisp. 21 *c.*

21 *a* *b*



C. Regeln für die Nota finalis. 1) *Ultima dependens quadrangula sit tibi longa:* eine Recta finalis, welche tiefer ist als die vorangehende Media, gilt Longa, Beisp. 22 *a.* — 2) *Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata:* eine Recta finalis, welche höher ist als die vorangehende Media, gilt Brevis, Beisp. 22 *b.* — 3) *Est obliqua brevis semper finalis habenda*[1]): jede Finalis obliqua ist Brevis, gleichviel ob auf- oder absteigend. — 4) Eine Finalis mit einem Striche rechts aufwärts gilt Brevis, mit einem Striche rechts abwärts Longa. — 5) Steht die Finalis nicht hinter sondern über der vorletzten Note, so gilt sie Longa; die vorletzte (also untere) Note selbst aber ist ohne Strich Brevis, mit einem Striche rechts abwärts Longa, Beisp. 22 *d.* — Die Regeln 1—3 erleiden eine Ausnahme, wenn die Initialis einer aus nur zwei Noten bestehenden Ligatur nach Regel *A.* 4 Semibrevis ist (einen Strich links aufwärts hat), in welchem Falle die Finalis dann ebenfalls Semibrevis ist.

22 *a* *b* *c*



1) Die lateinischen Hexameter sind aus *Synopsis Musicae practicae a* Bartolomeo Gesio, *Francofurti Marchionum* 1640 (Blatt 10), und den zu Anfang des Artikels genannten Werken von Lossius (1590) und Faber.



Die Ligaturen finden im perfecten Tempus ebendieselbe Anwendung wie im imperfecten, nur mit dem Unterschiede dass, wie hier zweizeitige, so dort dreizeitige Messung stattfindet. Ausserdem bedient man sich in Ligaturen des Tempus perfectum der ganzen und halben Schwärzung der Noten, als Zeichen der Verminderung; die ganzgeschwärzten sind, ähnlich den schwarzen einfachen Noten, zweizeitig, und von den halbgeschwärzten ist der weisse Theil drei-, der schwarze zweizeitig zu messen. Ebenso haben die Taktzeichen, desgleichen auch das Punctum additionis für Ligaturen gleiche Geltung wie für einfache Noten. Näheres Bellermann S. 30. Den manchen Ligaturnoten angefügten Strich betreffend wird man bemerkt haben, dass er eine speciellere Bedeutung hat als bei der einfachen Longa, welche dadurch nur von der Brevis sich unterscheidet; und dass ferner seine Stellung — ob rechts oder links, abwärts oder aufwärts — wohl zu beachten ist, während es bei der einfachen Longa und Maxima sich ganz gleich bleibt, ob er herunter oder herauf geht und an welcher Seite man ihn anbringt, wiewohl er meist an der rechten Seite sich befindet. — Dem Wesen nach sind die Ligaturen, als Zusammenziehung mehrerer Töne auf einer Textsilbe, sehr alt und schon in den Neumen und Jubilos des alten Kirchengesanges, in denen auch unsere moderne Coloratur ihr Urbild findet, gegeben. Theils sind sie aus dem Verlangen, dem meist kurzen Texte eine etwas grössere musikalische Ausdehnung zu geben, entsprungen; im wesentlichen aber verdanken sie ihre Entstehung dem durchaus natürlich musikalischen und gesangmässigen Bedürfnisse, der Stimme als eines völlig freien und nicht durch die Textworte eingeengten Organes zum unmittelbaren Ausdrucke der inneren Bewegung, sich zu bedienen. Im Choralgesange konnte man nur Noten von gleichem Werthe (und zwar Breves) zu Ligaturen verbinden, denn man hatte überhaupt nur Noten von einerlei Dauer; die späterhin ziemlich complicirte Lehre von der Werthverschiedenheit der Ligaturnoten als Initiales, Mediae und Finales, bildete sich erst aus, als mit der Entwickelung des künstlichen Contrapunktes (besonders durch die Niederländer) auch die Nothwendigkeit, Noten von verschiedenen Werthen auf einen Vocal zusammenzuziehen, mehr und mehr sich geltend machte, und die Mensur überhaupt immer künstlicher wurde. Die Schwierigkeiten, welche der Sänger beim Lesen mancher so complicirten Zeichen zu überwinden hatte, steigerte sich dergestalt, dass man nach und nach doch zu Einschränkungen und Vereinfachungen sich genöthigt sah. Unter anderen wirkte besonders Michael Prätorius (*Synt. mus.* T. III. P. II. C. I.) erfolgreich für Abschaffung der Ligaturzeichen; er wollte alle bis auf das für zwei Semibreves geltende Zeichen  beseitigt, und für die übrigen den (in der Tabulatur auch schon gebräuchlichen) Bindebogen eingeführt wissen, was dann alsbald auch geschehen ist. Die Ligaturen verschwanden nach und nach bis auf die eben erwähnte, die einzige, welche man in den späteren Compositionen des 17. Jahrh. noch findet.

Mensurbrett, Terminus der Orgelbauer. Um bei Ausarbeitung des metallenen Pfeifenwerkes um so schneller und sicherer verfahren zu können, hat man die Mensur eines jeden Registers, das ist Länge und Breite der zu einer jeden Pfeife gehörenden Metallplatte, auf einer Tafel aufgezeichnet, um nach diesem Risse die Platten zu schneiden. Solche Tafel heisst Mensurbrett.

Menuett, franz. *le Menuet*, ital. *il Minuetto*, eine ältere Tanzmelodiengattung, sowohl als Tanz selbst, wie als Tanzlied zum Singen gebräuchlich, desgleichen schon frühe als tanzartiges Tonstück in die Suite, Serenate, Symphonie und Sonate herübergenommen. Ursprünglich aus Frankreich, und zwar nach Mattheson's Angabe (Orchester I. 193) aus der Provinz Poitou herstammend, soll die Menuett den Namen von den graziösen kleinen Schritten, mit welchen sie ausgeführt wurde, erhalten haben (s. Walther, Lexikon); sie zeichnete sich durch edeln, anmuthig würdevollen Anstand aus, war der Tanz der vornehmen Welt, und hatte »keinen anderen Affect, als eine mässige Lustigkeit« (Kern melod. Wissensch. 109), alle gesellschaftlichen Tänze ohne Unterschied wurden ehedem damit eröffnet. Die Melodie steht jederzeit im Dreivierteltakt, und wenn zum Tanzen bestimmt, ist ihre Bewegung sehr mässig geschwind; ferner ist sie in zwei

Reprisen gegliedert, von denen jede acht Takte enthält, im vierten Takt einen merklichen Einschnitt, und ausserdem oft noch im zweiten und sechsten Takte leichtere Cäsuren hat. Das Metrum des ersten oder der beiden ersten Takte wird häufig, doch nicht jederzeit, im fünften oder fünften und sechsten Takte genau wiederholt oder nur nachgeahmt. Die erste Reprise cadenzirt entweder auf der Tonika, oder mit dem Akkord einer leitereigenen Tonart, oder auf der Halbcadenz der Haupttonart; die zweite Reprise schliesst mit der Tonika. Um diesen Tanz musikalisch reicher auszustatten und ihm mehr Mannigfaltigkeit zu geben, führt man nach Schluss der zweiten Reprise einen zweiten Satz ein, der ebenfalls aus zwei Repetitionen besteht, und auch sonst dem Hauptsatze rhythmisch ganz ähnlich eingerichtet, an Character aber von ihm verschieden ist, gewissermassen einen einheitlichen Contrast zu ihm bildet, und wechselweise mit ihm vorgetragen wird. Er pflegt in einer der Haupttonart nahe verwandten Nebentonart zu stehen. Weil man ehedem die Hauptmelodie gemeinhin nur zweistimmig setzte (die erste und zweite Violine *unisono* und Bass), so bediente man sich alsdann, um grössere Mannigfaltigkeit zu gewinnen, bei der zweiten Melodie des dreistimmigen Satzes, und daher hat dieser Theil der Menuett (und auch anderer neuerer Tänze) den Namen Trio bekommen und bis heutigen Tag behalten. —— Ausser zum Tanzen diente die Menuett auch zum Singen, wurde ausserdem schon frühe in den Reigen der Suite und in die Partite aufgenommen. Darnach fand sie ebenfalls in der Cassation oder Serenade einen und zwar einen sehr bevorzugten Platz, indem man sie fast regelmässig zwischen jedes *Andante* und *Allegro* als vermittelndes Glied einschob, demnach sie zwei- oder dreimal in einem Stücke sich findet; ausserdem wurden ihr nicht selten mehrere Trios mit veränderter Instrumentation, auch für Soloinstrumente beigegeben (vergl. O. Jahn, Mozart I. 571). Als um Mitte des vorigen Jahrhunderts unsere moderne Symphonie und Sonate sich entwickelte, nahm man die Menuett, als den von allen damaligen Tänzen am meisten beliebten, auch in den Cyclus dieser Formgattung als zweiten oder dritten Satz mit herüber; ob Haydn dieses zuerst gethan, ist nicht mit Gewissheit zu sagen, wenngleich man es annimmt. Jedenfalls aber gab er der Menuett ihren eigenthümlichen, seitdem typisch gewordenen Character, »Haydn parodirte den Menuett nicht, aber er entkleidete ihn seiner vornehmen Würde; er nahm ihn wie ihn die Bürgersleute tanzen, und wusste eine volksthümliche Laune und Heiterkeit hineinzulegen, welche diesem Tanz ursprünglich fremd war« (Jahn, a. a. O. I. 559). Bei Beethoven trat häufig das Scherzo an Stelle des Menuett, ohne diesen darum gänzlich zu verdrängen; ein solcher findet sich bekanntlich noch in seiner vorletzten Symphonie. Näheres über das Scherzo und sein Verhältniss zum Menuett, s. unter Scherzo, Sonate, Cyclische Formen. —— Weil aber die Menuetten in cyclischen Tonstücken nicht zum Tanzen bestimmt sind, hat man deren viele, die sowohl in Ansehung der rhythmischen Gliederung und des Zeitmaasses, als auch der bedeutend erweiterten Form, von der ursprünglichen Tanzform abweichen; man bindet sich weder an eine bestimmte Taktzahl, noch an völlige Symmetrie des Rhythmus, und trägt sie auch oft, besonders in neuerer Zeit, in einem viel geschwinderen Tempo vor, als die ursprüngliche Tanzmenuett zuliess. Ausser diesem bedient man sich auch der Bezeichnung *Tempo di Menuetto* um anzuzeigen, dass ein Tonstück, welches an sich keine Menuett ist, doch im Character und in der Bewegung derselben vorgetragen werden soll. »Die besten Tanzmelodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen sind indessen nirgend besser anzutreffen, als bei den Frantzosen und ihren gescheuten Nachahmern«, schliesst Mattheson seine Erklärung im Kern der melodischen Wissenschaft (S. 110).

Merula, Vogelgesang, beschreibt Walther als eine Orgelstimme, aus einem bleiernen Kästchen mit drei oder vier Pfeifen bestehend, welche, wenn Wasser dazugegossen wurde, einen dem Vogelgezwitscher ähnlichen Klang gegeben haben sollen. Prätorius erklärt diese Art Klangwerkzeuge (*Synt. mus.* I. 431): *»constructas machinas hydraulicas, Merulas dictas, qui reddebantur voces humanarum imitatrices, et cantus avium effectrices«.* Jener zur Zeit des Kaisers Theophilus erfundene Baum mit Vögeln, welche, wenn man Luft hineinliess, ein Gezwitscher hören liessen, mag zu dieser Art Musik gehört haben. Vergl. auch Adlung, Anleit. z. musik. Gelahrtheit 1783, S. 571, Vogelgesang.

Mescal, eine türkische Art Pansflöte, an welcher jede Pfeife zwei Töne giebt, indem sämmtliche an beiden Enden angeblasen werden können.

Mescolamente, s. Mixis.

Mese (*Media*), im sogenannten vollkommenen etc. System der Griechen der Ton *a*, tiefster Ton des Tetrachordes *Synemmenon*, s. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Mesoides, Benennung der mittleren Töne des griechischen Tonsystems; davon auch der dithyrambische, dem Bacchus gewidmete Melodienstil, weil er in der mittleren Tonlage des Systems sich bewegte, *Mesoides* (*Melopoeia*) genannt wurde.

Meson, das zweite Tetrachord im vollkommenen und unveränderlichen Tonsystem der Griechen. Es enthielt die unserem heutigen kleinen *e*, *f*, *g* und *a* entsprechenden Töne *Hypate meson*, *Parypate meson*, *Lichanos meson* und *Mese*. Den Namen *Meson* (mittleres) führte es, weil es in dem älteren, aus nur drei Tetrachorden bestehenden System das mittlere gewesen war. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Meson diatonos, andere Benennung des Tones *Lichanos meson g* bei den Griechen. S. Tetrachord I C, Anm. 3; Beisp. 3.

Mesopykni, die Viertelstöne, welche in der Mitte des getheilten halben Tones im enharmonischen Klanggeschlecht der Griechen lagen. S. Tetrachord II *b α*, Beisp. 4.

Messanza oder **Mistichanza**, ist »ein Gesang von allerlei Clausuln und possierlichen Liedern wie ein Betler Mantel zusammen geflicket, sonsten Quodlibet genannt« (Demantius, *Isagoge* 1656, Apendix).

Messa voce, *messa di voce*, das Anschwellen und Abnehmen des Tones, der also schwach intonirt, immer mehr verstärkt, und dann wieder bis zur anfänglichen Schwäche abnehmend vorgetragen wird.

Messinginstrumente, Blechinstrumente. Die aus Messingblech gefertigten Blasinstrumente des Orchesters, als Horn, Trompete, Posaune, Ophicleide, Tuba, Bombardon etc. Die Röhre derselben wird bekanntlich, nachdem sie inwendig mit Zinn oder Blei ausgegossen ist, in mannigfach verschiedene Windungen zusammengebogen, denn eine gerade gestreckte Form würde die Handhabung der durchschnittlich bedeutenden Länge wegen unbequem, bei den grösseren Instrumentengattungen unmöglich machen. Dass man schon anfangs des 16. Jahrh. die Kunst des Biegens der Metallröhren verstanden hat, beweisen Abbildungen der Jägertrommet (Horn) und Feldtrommet bei Wirdung (1511); doch ersieht man daraus auch zugleich, dass sie damals noch auf ganz primitiver Stufe stand, und wennauch die Posaune zu Anfang des 17. Jahrh. bereits durch vortreffliche Arbeit sich auszeichnete, doch mit dem was heutzutage darin geleistet wird, nicht entfernt zu vergleichen ist. Die einzelnen Messinginstrumente sind in eigenen Artikeln beschrieben, daher nur einige Worte über die allen gemeinsame Form des Mundstückes und Art des Anblasens. Das Mundstück besteht aus einem kesselartig ausgetieften, daher Kessel genannten Metall, dessen Ränder der Bläser so gegen die Lippen drückt, dass zwischen letzteren nur ein feiner Spalt für den Durchgang eines dünnen bandartigen Luftstromes offen bleibt. Die Oscillation, in welche die Lippen beim Blasen gerathen, bewirkt ein stossweises Hineintreten des Luftstromes in das Rohr, die grössere oder geringere Anzahl dieser Luftstösse in einer Zeiteinheit bestimmt die Höhe und Tiefe des Tones. Für den Bläser kommt es also darauf an, die dem gewünschten Tone entsprechende Geschwindigkeit der Lippenschwingungen und Luftstösse, nach dem Sprachgebrauche den richtigen Ansatz, schnell und sicher zu finden (s. Ansatz). Die Form des Mundstückes ist sowohl auf den Klang, als auf die Ansprache und Reinheit des Tones, von wesentlichem Einflusse. Präcises Erscheinen und Klangfülle der tieferen Töne werden durch einen weiteren und mehr ausgetieften Kessel begünstigt, während er für die höheren flacher und enger sein muss. Daher man an dem vorwaltend in tieferer Tonlage sich bewegenden zweiten Horn im Orchester, eines entsprechend weiteren Mundstückes sich bedient als am ersten, die höhere Tonlage einhaltenden. Bei der Posaune oder gar dem Bombardon sind die Kessel beiweitem tiefer und weiter als bei der Trompete und dem Horn, bei welchem letzteren das Mundstück auch mehr eine röhrenartige, nach dem Rande sanft sich erweiternde Bohrung hat. — In neuester Zeit stellt man Messinginstrumente her, welche hinreichend weit mensurirt sind, um ihren Grundton zur Ansprache gelangen zu lassen. Sie werden Ganzinstrumente genannt, zum Unterschiede von den gewöhnlichen engmensurirten, deren Grundton garnicht oder nur flatternd anspricht; diesen hat man den Namen Halbinstrumente beigelegt.

Mesto, Vortragsbez., traurig; zugleich mit langsamer Bewegung verbunden.

Metall, Orgelmetall, eine Composition von Zinn und Blei, woraus ein grosser Theil der Orgelstimmen gearbeitet wird. S. Orgel I E.

Metallorgel, ein von Charles Clagget in London erfundenes Tasteninstrument, dessen Töne nach der Idee des Chladni'schen Clavicylinder, durch stählerne Gabeln erzeugt wurden. Es hatte 3—5 Octaven Umfang.

Metallpfeifen, s. Orgel I E.

Metallsaiten, s. Saiten 2.

Meteorologische Harmonika (Riesenharfe); eine Art Aeolsharfe, um 1786 vom Abt Gattoni zu Mailand erfunden. Er liess zwischen zwei Thürmen 15 eiserne, in der diatonischen Tonfolge gestimmte Saiten ausspannen, an denen durch die in der Atmosphäre vorgehenden Veränderungen, ein gewisses angenehmes Tongemurmel hervorgerufen wurde, welches, je nach dem Grade und der Dauer der Luftveränderungen, stärker oder schwächer und mehr oder weniger anhaltend sich hören liess. Näheres s. Hamburger Correspondent 1786, Beilage des 161. Stückes.

Methsiloth, s. Glockencymbel.

Metronom, Metrometer, Rhythmometer, Taktmesser, ein Instrument mittels dessen jeder Grad von Schnelligkeit des Zeitmaasses genau angegeben werden kann. Indem die als Tempobezeichnungen dienenden Worte, als *Adagio, Allegro, Presto* etc., doch immer nur sehr allgemein sind, und den vom Componisten für sein Tonstück gewünschten Schnelligkeitsgrad der Bewegung dem Ausführenden nur sehr unbestimmt andeuten, lag es nahe, auf Erfindung eines Mechanismus zu denken, mittels dessen dieser Uebelstand gehoben und jedes beliebige Zeitmaass ganz genau fixirt und mitgetheilt werden könnte. Schon zu Anfang des 18. Jahrh. erfand der um die Akustik verdiente Sauveur, Professor der Mathematik zu Paris, eine Art Uhrwerk, durch dessen Pendelschläge die Geschwindigkeit der Bewegung des Taktes oder dessen Glieder oder Gliedtheile, bestimmt werden konnte. Ihm folgten Pelletier, Harrison und (um 1788) Duclos mit ähnlichen Vorrichtungen. Ferner Gottfried Weber (Leipz. Allgem. Mus. Zeitg. Bd. XV und XVI) und schon vor ihm Gutmann, Weiske, Wenk, Bürja und besonders der Cantor Stöckel zu Burg, welcher von einer derartigen durch ihn gemachten, bereits sehr vollkommenen Erfindung, in der Allgem. Mus. Zeitg. vom Jahre 1800 (Stück 38 und 39) eine Beschreibung giebt. Dieser zufolge war sein Metronom oder Chronometer eine auf einem 4 bis 4½ Fuss hohen Postamente, in welchem ein Pendel und ein Gewicht von 4—5 Pfund Schwere hingen, aufgestellte Uhr von mittlerer Grösse. Auf dem Zifferblatte derselben befindet sich eine Reihe von 0,1,2 etc. bis 84 fortlaufender Zahlen, welche ebensoviel Grade der Geschwindigkeit ausdrücken; und zwar entspricht die 0 dem niedrigsten, jede nächstfolgende aufsteigende Zahl dem nächsthöheren Grade. Sobald man einen am Zifferblatte befindlichen Zeiger auf eine Zahl dieser Scala rückt und den Mechanismus in Thätigkeit setzt, markirt eine Glocke, durch schneller oder langsamer aufeinanderfolgende Schläge, das dieser Zahl entsprechende Zeitmaass. Ausserdem kann durch einen zweiten Glockenschlag jedes dieser 85 Zeitmaasse verdoppelt (noch einmal so geschwind) angegeben werden. So vollkommen und sinnreich aber dieser Mechanismus auch ist, so hat er doch, wahrscheinlich seiner Künstlichkeit und Kostspieligkeit wegen, keine weitere Verbreitung gefunden, und ist über dem, bei weit grösserer Einfachheit und Billigkeit doch durchaus zweckentsprechenden Metronom von Mälzel, gänzlich in Vergessenheit gerathen. Dieses Mälzel'sche Metronom, 1816 in Wien erfunden, nach anderen Angaben von Winkler in Amsterdam erfunden und von Mälzel nur verbessert, besteht aus einer am unteren Ende mit einem Gewicht belasteten Pendelstange, welche in einer etwa auf einem Viertel ihrer Länge angebrachten Axe auf einem Gestelle ruht, und wenn man sie anstösst, seitwärts hin und her schwingt. Der oberhalb der Axe sich befindende längere Theil des Pendels ist in eine, die Zahlen 50. 52. 54. 56 etc. bis 160 enthaltende Scala getheilt; ein bewegliches Gewicht, welches die Schnelligkeit der Schwingungen des Pendels zu reguliren hat, lässt sich auf jede beliebige dieser Zahlen an der Pendelstange auf- und abwärts schieben, alsdann macht der Pendel so viele Schläge in einer Minute, als die Zahl, auf welche das Gewicht gerichtet ist, anzeigt. Findet man ein Tonstück z. B. mit »♩ = 60 M. M.« bezeichnet, so heisst dies, dass die Schnelligkeit der Viertelnoten durch die Schläge, welche der Pendel des Mälzel'schen Metronoms giebt, wenn sein regulirendes Gewicht auf 60

gestellt ist, gemessen werden, die Zeitdauer einer Viertelnote = $^1/_{60}$ Minute sein soll. Eine noch etwas vollständigere Art dieses Metronoms markirt die Pendelbewegungen auch dem Ohr vernehmbar durch ein Schlagwerk, während man sie bei der einfacheren nur sieht, nicht hört. Nach Mälzel's Angabe sind für die verschiedenen Taktarten und Schnelligkeitsgrade folgende Bezeichnungen geeignet:

Takt:	für langsames	gemässigtes	geschwindes Tempo.	
C, ₵, $^2/_4$	♪ = 50—110.	♩ = 60—100.	𝅗𝅥 = 60—150.	𝅝 = 80—100.
$^3/_4$	♪ = 50—110.	♩ = 60—140.	𝅗𝅥. = 50—110.	
$^6/_8$ $^9/_8$ $^{12}/_8$	♪ = 50—140.	♩. = 50—100.	♩. = 110—150.	𝅗𝅥. = 80—120.
$^3/_8$		♪ = 50—140.	♩. = 50—120.	

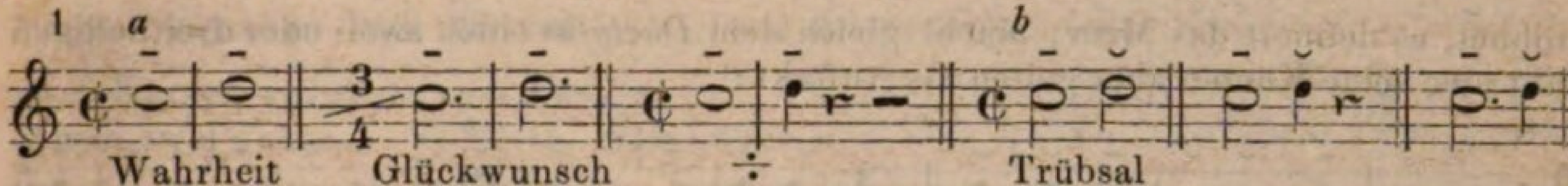
An Stelle dieses Instrumentes genügt auch ein (schon von Gottfr. Weber vorgeschlagener) einfacher Fadenpendel, der entweder aus einem an dem einen Ende mit einer Bleikugel beschwerten Bande besteht, worauf die Zahlen verzeichnet sind; man erfasst das Band alsdann mit den Fingern auf irgend einer Zahl, deren Pendelgeschwindigkeit man wissen will, und setzt den Pendel in Bewegung, der nun ebenfalls soviel Schläge in der Minute ausführt als die Zahl beträgt. Oder man verzeichnet die Zahlenscala auf einer Holzleiste, und befestigt den Fadenpendel am oberen Ende derselben mittels eines Klemmstiftes, so dass man ihn beliebig verlängern und verkürzen kann; dann stellt man ihn so, dass die Kugel genau dem Theilstriche derjenigen Zahl, deren Pendelgeschwindigkeit man zu kennen wünscht, gegenübersteht, und lässt ihn schwingen. — Fasst man den Nutzen, welche solche Taktmaschinen (eine wie die andere, ohne Rücksicht auf ihre mehre oder mindere Vollkommenheit) gewähren, etwas näher ins Auge, so erscheint er durchaus unerheblich, denn man hat Beispiele, dass den Componisten in Betreff der Metronomisirung ihrer eigenen Tonstücke nicht allemal zu trauen ist, und dass verschiedene Metronomangaben für ein und dasselbe Tonstück sich finden. Der Ausführende bleibt also im Wesentlichen auf sein Verständniss des Tonstückes hingewiesen; besitzt er überhaupt musikalische Natur und Kenntnisse, so braucht er kein Metronom, fehlen ihm aber jene, so hilft ihm auch dieses nichts. Ein Dirigent oder Spieler, der seiner Taktmaschine Schritt für Schritt folgen will, kann nur etwas Maschinenmässiges zu Stande bringen; und thut er das nicht (wie vorauszusehen, wenn er einigermassen Künstler ist), so ist das Metronom überflüssig. Man kann sagen, es hätte doch den Nutzen, dem Ausführenden die Taktbewegung überhaupt, vorausgesetzt dass die Metronomisirung richtig angegeben ist, mit unzweifelhafter Sicherheit zu vermitteln. Doch ist auch dieser Nutzen unerheblich; denn widerspricht das mitgetheilte Tempo der Auffassung und dem Verständniss des Ausführenden, so wird er es, ungeachtet des Metronoms, doch bald verlassen und unwillkürlich seiner eigenen Auffassung folgen; besitzt aber der Ausführende hinlänglichen Scharfblick, so braucht er kein Metronom. Eigentlich ist es nur beim Studium von Fingerübungen, welche mit ganz strenger Taktmässigkeit auszuführen sind, mit Vortheil zu verwenden. Dem wirklich einsichtsvollen Künstler aber genügen zum Vortrage jene Benennungen *Allegro*, *Adagio* etc., ungeachtet ihrer Allgemeinheit; schliesslich bedarf er selbst ihrer nicht einmal, denn er wird ein *Allegro* von einem *Prestissimo* ebensogut wie ein *Adagio* von einem *Allegretto* schon aus sich zu unterscheiden wissen.

Metrum, ist die prosodische Beschaffenheit der Silben- oder Klangfüsse eines poetischen oder musikalischen Rhythmus; ursprünglich der Poesie angehörend, hat das Wort mit ähnlicher Bedeutung auch auf die Musik sich übertragen, wie denn Rhythmus und Metrum das musikalische Element der Sprache sind. —— I. Die Silben woraus die Wörter einer Sprache bestehen, sind theils lang, theils kurz. Als Maass für Länge und Kürze nimmt man in der Prosodie die Zeitdauer der Aussprache an; die kurze Silbe gilt als Einheit, welcher Zeittheil *mora* genannt wird; eine lange Silbe ist gleich zweien kurzen, dauert zwei *moras*. Die Beschaffenheit der Silben, ob lang oder kurz, heisst Quantität, die Verbindung mehrerer Silben von bestimmter Quantität, ein Versfuss, und es giebt verschiedene Arten Versfüsse, jenachdem sie entweder nur aus Längen, oder nur aus Kürzen, oder aus Längen und Kürzen bestehen, ferner jenachdem sie zwei- drei- oder viersilbig sind. Die Sprachmetrik unterscheidet sich von der musikalischen da-

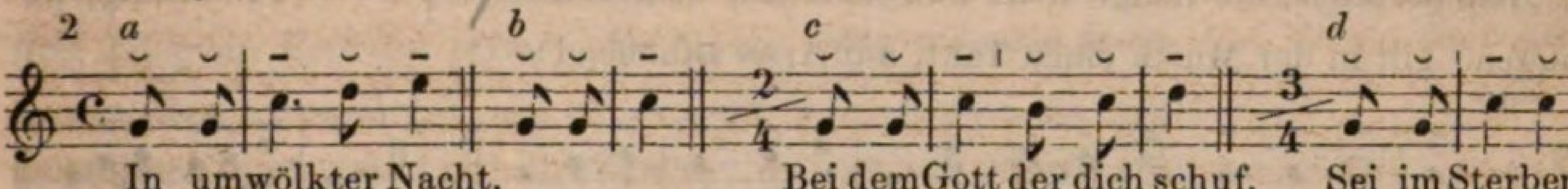
durch, dass sie nur eine Art Länge und eine Art Kürze, jene zweimal so gross als diese, besitzt; in der Musik hingegen sind sehr vielfach verschiedene Arten Längen und Kürzen möglich, denn eine jede Länge und Kürze höherer Ordnung, kann wiederum in verschiedene Längen und Kürzen niederer Ordnungen aufgelöst werden. So entspricht z. B. folgender dreitheilige Takt  dem *Trochaeus*, die Länge hat die doppelte Zeitdauer der Kürze; die in diesem Takte enthaltene Ganze sowohl als Halbe Note aber lassen sich nun in mannigfaltige Längen und Kürzen niederer Ordnungen zerlegen, z. B.  etc. In allen diesen Figuren wiederholt sich die trochäische Folge einer Kürze auf eine Länge; zwar ist das Werthverhältniss der Längen zu ihren Kürzen ein anderes geworden, indem jene ersteren diese letzteren nicht mehr zweimal sondern dreimal enthalten, doch ist dadurch das Verhältniss von Länge und Kürze überhaupt nicht aufgehoben. Zu dieser äusseren Werthverschiedenheit der Länge und Kürze hinsichts der Zeitdauer, tritt in der Poesie wie in der Musik noch eine innere Unterscheidung der Glieder eines Klangfusses durch den metrischen Accent, durch welchen sie als Thesis und Arsis bestimmt werden (die Worte Thesis und Arsis hier ihrer musikalischen Geltung nach genommen, nämlich Thesis als das den Accent habende, accentuirte, Arsis als das gewichtlose, nicht accentuirte Glied; ihre Bedeutung in der Prosodie ist umgekehrt). Bezeichnet zu werden pflegt die Thesis in der poetischen Metrik durch einen schrägen Strich oder Accent (/, der *ictus* genannt); und zwar ist sie entweder von gleicher Länge mit der Arsis, welche in diesem Falle aus zweien Kürzen ⁄ ⏑ ⏑, oder aus einer ihnen gleichgeltenden accentlosen Länge besteht ⁄ ‒; oder sie ist doppelt so lang als die Arsis, indem diese nur eine Kürze beträgt ⁄ ⏑. Jenem aus gleich langer Thesis und Arsis bestehenden Metrum entspricht in der Musik der zweitheilige, diesem, in seiner Thesis die Zeitdauer der Arsis zweimal enthaltenden, der dreitheilige Takt. Werden beide Metren umgekehrt, so dass die Arsis der Thesis vorangeht, also ⏓ ⏓ | ⁄ und ⏑ | ⁄, so entsteht das was wir Auftakt nennen. Das mit der Thesis, also mit dem vollen Takte anhebende Metrum, heisst in der Poesie ab- oder herabsteigend, das auf der Arsis, im Auftakte, beginnende, auf- oder hinaufsteigend. Die Wirksamkeit des Accentes ist nun aber in der Musik eine beiweitem ausgedehntere als in der Poesie, insofern er nicht nothwendig an die Länge gebunden ist; die Arsis kann der Thesis an Zeitdauer gleichkommen, sie sogar übertreffen, die metrisch lange Silbe kann nur dieselbe oder auch geringere Zeitdauer erhalten als die eigentlich metrisch kurze, und dieser gegenüber doch als Thesis gelten, wenn sie accentuirt ist. So kann z. B. der aus der Folge einer Kürze auf eine Länge bestehende *Trochaeus* ‒ ⏑ | ‒ ⏑, als Lēbĕn, Līebĕ, durch zwei gleichlange Noten ausgedrückt, zum *Spondaeus* werden: ; die Thesis jedes Taktes behauptet durch den Accent ihren höheren Werth vor der Arsis, ungeachtet diese mit ihr von gleicher Länge ist. Ebenso kann man auf einen *Dactylus* (⁄ ⏑ ⏑) drei gleich lange Töne (*Molossus* ⁄ ‒ ‒) setzen, aus dem *Molossus* einen *Dactylus*, aus dem *Spondaeus* einen *Trochaeus* etc. machen. Alle in der Musik vorkommenden Metren lassen sich zurückführen auf den *Trochaeus* | ‒ ⏑ | (aus dessen Umkehrung der *Iambus* ⏑ | ‒ entsteht) und den *Dactylus* | ‒ ⏑ ⏑ | (dessen Umkehrung den *Anapaest* ⏑ ⏑ | ‒ ergiebt, während die Zusammenziehung seiner beiden Kürzen ihn zum *Spondaeus* | ⁄ ‒ | macht). An den folgenden Beispielen wird dies deutlicher werden; vorauszubemerken bleibt noch, dass die Prosodie der deutschen Sprache sehr einfach und mehr durch den Accent als durch Quantität bestimmt ist, indem hinsichts der letzteren weitaus die meisten Silben willkürlich, lang auch kurz, gebraucht werden können. Die Stammsilbe eines einfachen, sowie die Hauptsilbe oder das Hauptwort eines zusammengesetzten Wortes, ist stets lang und accentuirt. In zusammengesetzten Wörtern sind entweder beide Wörter oder deren Stammsilben lang; oder nur das wesentlich den Sinn bestimmende wird lang, das andere kurz genommen: Wĕttlauf, Zweikāmpf. Endsilben können überhaupt kurz auch lang sein, und von mehrsilbigen Wörtern wird, wenn die eine Silbe lang, so die andere kurz gebraucht, auch wenn sie von Natur lang ist: Vĕrnūnft, Wāhrheĭt; es können aber auch beide als Längen behandelt werden:

Wahrheit. Versfüsse mit langer Endsilbe heissen männliche: geglaubt, verkauft; mit kurzer Endsilbe, weibliche: leben, betrogen.

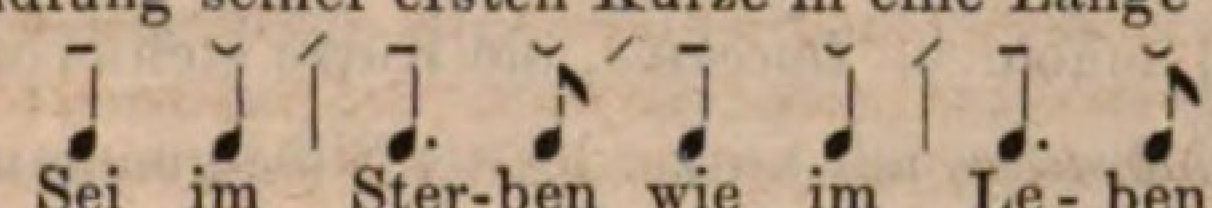
II. Metrische Füsse und Versarten. *A.* Metrische Füsse. *a*) Zweisilbige. *α*) Zwei Längen. 1) *Spondaeus* | ´ – |, männlicher Fuss: Wahrheit, Glückwunsch, Trübsal; wird in der Musik entweder als zwei einfache Takte, Beisp. 1 *a*, häufiger aber noch mit kurzer zweiter Silbe als *Trochaeus* in einem Takte gebraucht. Die erste accentuirte Silbe steht alsdann auf der Taktthesis, die zweite schlägt auf Arsis nach, 1 *b*.



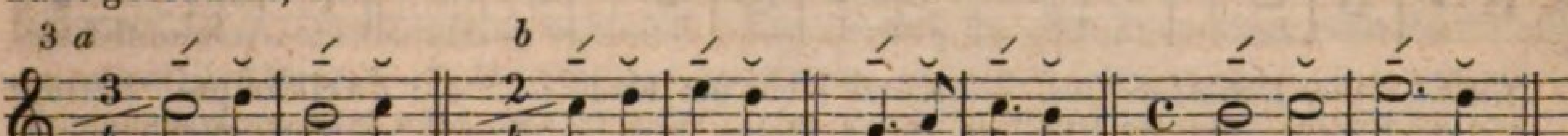
β) Zwei Kürzen. 2) *Pyrrhichius* | ‿ ‿ |; bildet in der Musik einen Auftakt, Beisp. 2 *a* zum *Amphimacer*, unter *d* zum *Trochaeus*, unter *b* und *c* macht er mit der folgenden Länge einen *Dactylus* aus:



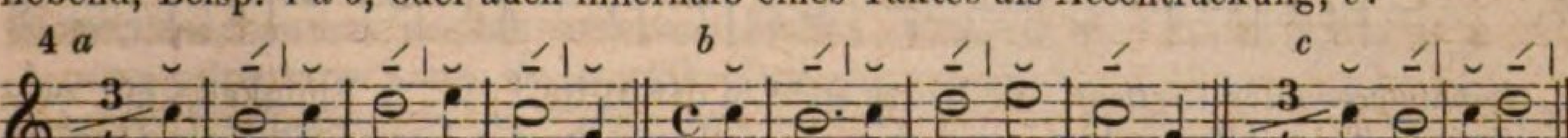
Kann auch mit Verwandlung seiner ersten Kürze in eine Länge als *Trochaeus* behandelt werden:



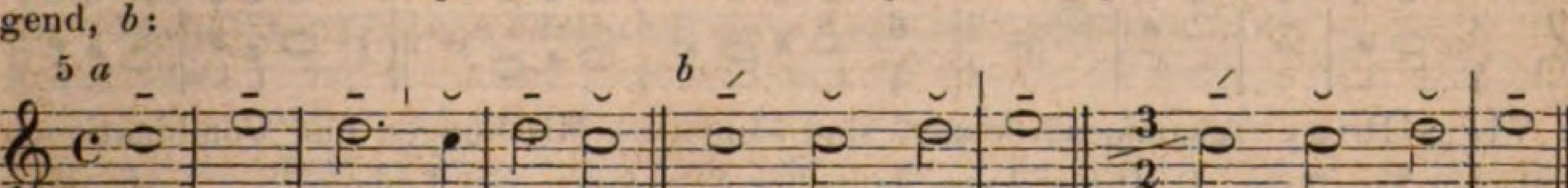
γ) Eine Länge und eine Kürze. 3) *Trochaeus, Choraeus,* weiblicher Versfuss, die Länge steht voran, die Kürze folgt | ´ ‿ |: Spielen, Künste; eigentliches Urbild des dreitheiligen Taktes, auf Thesis beginnend, Beisp. 3 *a*, ebensohäufig aber auch als zweitheiliger Takt gebraucht, *b*:



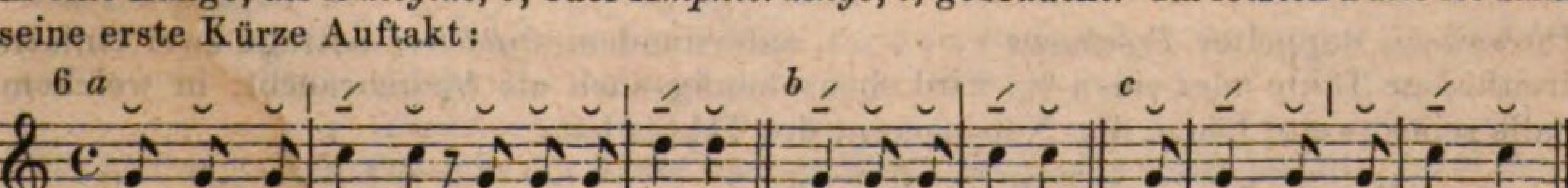
4) *Iambus,* männlicher Versfuss, umgekehrter *Trochaeus,* die Länge folgt auf die Kürze | ‿ – |: Vernunft, entzückt; dreitheiliger auch gerader Takt, aber mit dem Auftakte anhebend, Beisp. 4 *a b,* oder auch innerhalb eines Taktes als Accentrückung, *c*:



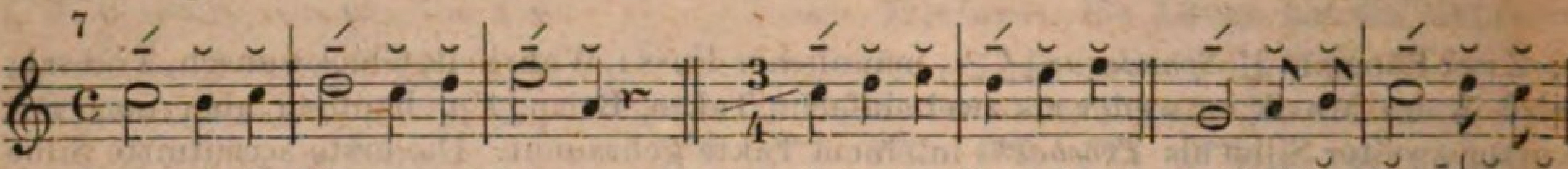
b) Dreisilbige. *α*) Drei Längen. 1) *Molossus* | ´ – – |; in der Musik entweder drei Takte ausmachend, Beisp. 5 *a*, oder auf den *Dactylus* zurückgeführt, einen Takt betragend, *b*:



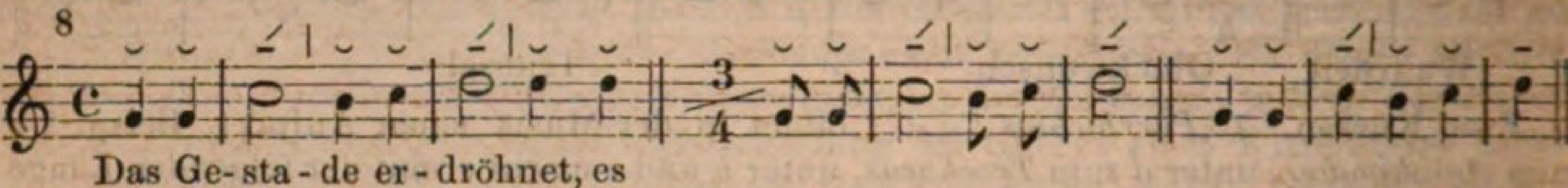
β) Drei Kürzen. 2) *Tribrachys* | ‿ ‿ ‿ |: In der Entzückung, *domine Deus;* wird als Auftakt behandelt, Beisp. 6 *a*, oder, durch Verwandlung seiner ersten oder zweiten Kürze in eine Länge, als *Dactylus, b,* oder *Amphibrachys, c,* gebraucht. Im letzten Falle ist dann seine erste Kürze Auftakt:



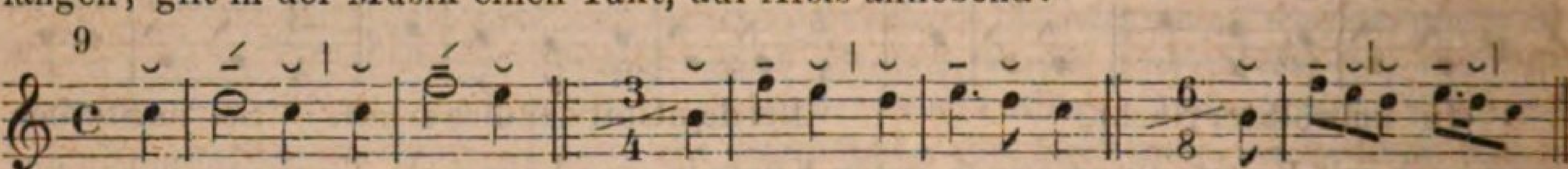
γ) Eine Länge und zwei Kürzen. 3) *Dactylus*, die Länge steht voran | ´ ◡ ◡ |: Trauliche, heimische Hallen; macht einen zwei- oder dreitheiligen einfachen, oder einen halben zusammengesetzten Takt aus, im Niederschlage beginnend:

7


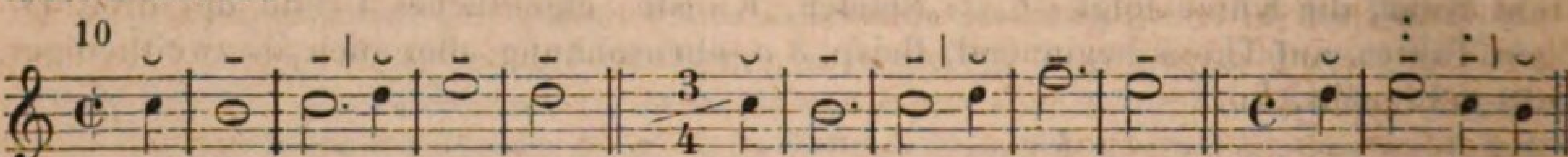
4) *Anapaest*, die Kürzen stehen voran, umgekehrter *Dactylus* | ◡ ◡ ´ |: Das Gestade erdröhnet, es donnert das Meer; macht gleich dem *Dactylus* einen zwei- oder dreitheiligen Takt aus, seine Kürzen aber gelten als Auftakt:

8


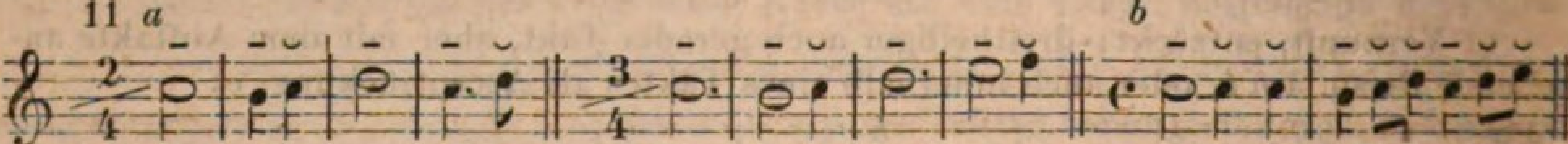
5) *Amphibrachys*, die Länge steht zwischen den beiden Kürzen | ◡ – ◡ |: Lebendig, gefangen; gilt in der Musik einen Takt, auf Arsis anhebend:

9


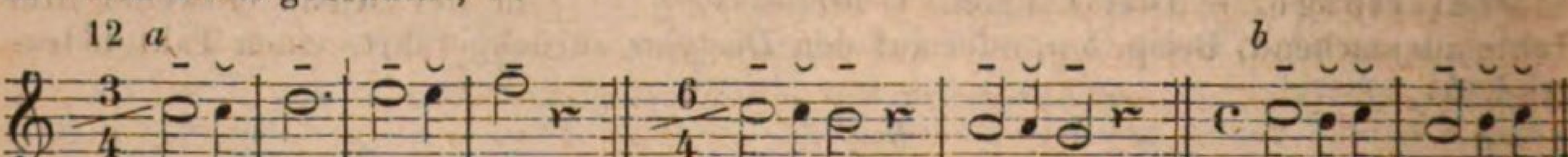
δ) Eine Kürze und zwei Längen. 6) *Bacchius*, die Kürze steht voran | ◡ – – |: Im Wettlauf; kann auch als *Amphibrachys* mit kurzer letzter Silbe genommen werden: Im Wettlauf; beträgt zwei einfache Takte oder einen zusammengesetzten Takt, mit dem Auftakte anhebend:

10


7) *Antibacchius, Palimbacchius*, die Kürze steht am Ende | – – ◡ |: Zweikämpfe; beträgt zwei einfach zwei- oder dreitheilige Takte, Beisp. 11 *a*, wird auch als *Dactylus* in einem Takte gebraucht, *b*:

11 *a* *b*


8) *Amphimacer* oder *Creticus*, die Kürze steht in der Mitte | – ◡ – |: Einigkeit; gilt zwei dreitheilige Takte, Beisp. 12 *a*, wird aber ebenfalls mit kurzer letzter Silbe als *Dactylus* in einem Takte gebraucht, *b*:

12 *a* *b*


c) Viersilbige (zusammengesetzte), sind sämmtlich Mischungen und Combinationen einfacher Versfüsse. 1) *Dispondaeus*, doppelter *Spondaeus*, vier Längen | – – – – |, *praeceptores;* wird entweder als zwei *Spondaeen* oder als zwei *Trochaeen* in den Takt gebracht. — 2) *Proceleusmaticus*, zweifacher *Pyrrhichius*, vier Kürzen | ◡ ◡ ◡ ◡ |, von denen die erste als ein Auftakt gilt, die zweite einen Accent bekommt: *celeriter*. — 3) *Ditrochaeus, Dichoraeus*, doppelter *Trochaeus* | – ◡ – ◡ |, auferstanden, *infidelis;* beträgt zwei einfach dreitheilige Takte oder einen $^6/_8$, wird ebensohäufig auch als $^4/_4$ gebraucht, in welchem Falle seine zweite Länge den Nebenaccent des Taktes hat:

13


4) *Diiambus*, doppelter *Iambus* | ⏑ - ⏑ - |, Lebendigkeit; zwei dreitheilige Takte, auch ein viertheiliger, mit dem Auftakte anhebend: 
5) *Ionicus a minori*, zwei Kürzen, die einen Auftakt bilden, vor zwei Längen | ⏑ ⏑ - - |, *adolescens;* macht einen viertheiligen Takt aus: , wird auch als *Ditrochaeus* behandelt: auferstanden, auch als *Paeon tertius*: auferstanden. — 6) *Ionicus a majori*, zwei Längen vor zwei Kürzen | - - ⏑ ⏑ |, *mutabilis*. — 7) *Antispastus*, zwei Längen zwischen zwei Kürzen | ⏑ - - ⏑ |, anheimstellen, *abundabit*. — 8) *Choriambus*, zwei Kürzen zwischen zwei Längen | - ⏑ ⏑ - |, Schwanengesang, *impatiens;* gilt in der Musik zwei Takte. — 9) *Paeon*, eine Länge und drei Kürzen, und zwar *Paeon primus*, die Länge steht an erster Stelle | - ⏑ ⏑ ⏑ |, *attonitus;* — *secundus*, die Länge macht das zweite Glied aus | ⏑ - ⏑ ⏑ |, *modestia;* — *tertius*, sie steht im dritten Gliede | ⏑ ⏑ - ⏑ |, *opulentus;* — *quartus*, im vierten | ⏑ ⏑ ⏑ - |, *celeritas*. — 10) *Epitritus*, eine Kürze und drei Längen. *Epitritus primus*, die Kürze steht an erster Stelle | ⏑ - - - |, *laborando;* — *secundus*, an zweiter | - ⏑ - - |, *imperatrix;* — *tertius*, an dritter | - - ⏑ - |, *auctoritas;* — *quartus*, an vierter | - - - ⏑ |, *infinitus*. —— *B*. Die Versarten der deutschen Sprache sind, je nach den Versfüssen aus denen sie bestehen, jambische, trochäische, dactylische, amphibrachische und anapästische, und aus verschiedenen Arten von Klangfüssen zusammengesetzte. — 1) Jambische Verse bestehen aus nichts als Jamben, Zeilen mit weiblichem Ausgange aber haben am Ende einen Amphibrachys. Sie kommen von einem bis zu acht Füssen vor, von fünf Füssen an mit einer Cäsur. Sechsfüssige jambische Verse mit einer Cäsur zwischen dem 3. und 4. Fusse, heissen Alexandriner. — 2) Trochäische Verse bestehen nur aus Trochäen, männliche Cäsuren oder Versausgänge aber haben einen Amphimacer: | Bleib bei mir in Todesnoth | und versüsse mir die Schmerzen. Sie kommen von einem und zwei bis zu acht Füssen vor, von fünf Füssen an mit einer Cäsur. — 3) Dactylische Verse enthalten nur Dactylen, bei männlichen Versausgängen aber wird ein (für zwei Füsse gezählter) Choriambus, bei weiblichen ein Trochäus genommen: Lache mein Herz | Weichet ihr Sorgen. Fünffüssige dactylische Verse haben eine Cäsur; zweifüssige mit lauter weiblichen Ausgängen heissen Adonische Verse, z. B. Artige Jugend | Liebe die Tugend etc. — 4) Amphibrachische Verse, bestehen aus amphibrachischen Füssen, nur dass man an Versausgängen einen Jambus gebrauchen kann, als Abwechselung der weiblichen Ausgänge durch männliche. Kommen von einem bis vier Füssen vor. — 5) Anapästische Verse haben an weiblichen Versausgängen einen Pyrrhichio-Trochäus, sonst lauter Anapästen. Fünffüssige sind durch eine Cäsur getheilt. — 6) Zusammengesetzte Verse. *a*) Längere (Virgilische). *α*) Steigende heroische, sechsfüssig, aus abwechselnd dactylischen, spondäischen und trochäischen Füssen mit einer Kürze als Auftakt:

14 *a* ⏑ | - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ | - ⏑
oder: ⏑ | - - | - - | - - | - - | - - | - -
oder: ⏑ | - ⏑ | - ⏑ | - ⏑ | - ⏑ | - ⏑ | - ⏑

β) Fallende heroische, von den vorigen in nichts unterschieden, ausser dass sie keinen Auftakt haben, nicht steigend sondern fallend anheben. Im Deutschen sind sie Nachahmung des Hexameter; der häufig mit diesem abwechselnde Pentameter besteht aus fünf Füssen mit männlichem Einschnitte (nach der ersten Hälfte des dritten Fusses) und Ausgange:

14 *b* - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ | - | - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ | -
oder: - - | - - | - | - - | - - | -
oder: - ⏑ | - ⏑ | - |

Die beiden halben Füsse in der Mitte und am Ende zählen für einen ganzen. — *b*) Kürzere (Horazische) Versarten. *α*) Choriambische, und zwar *αα*) Asklepiadisch-

glykonische, bestehend aus drei asklepiadischen Versen mit einem Einschnitt – ⏓ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ und einem glykonischen – ⏓ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏓ | als letzte Zeile. — αβ) Asklepiadisch-pherekratische, aus drei asklepiadischen Versen und einem pherekratischen – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ als vierte Zeile. — β) Phaläcische Verse, fünffüssig mit Cäsur, der zweite Fuss ein Dactylus, die übrigen Trochäen; der erste und letzte kann ein Spondäus sein: – ⏓ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏓. — γ) Sapphische, und zwar Sapphisch-adonische, vierzeilig, jede der ersten drei Zeilen enthält eilf Silben – ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏓, die vierte ist ein adonischer Vers: – ⏑ ⏑ | – ⏓. — δ) Alkaische, vierzeilig, die beiden ersten Zeilen in der ersten Hälfte jambisch, in der andern dactylisch ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑; die dritte vierfüssig jambisch mit weiblichem Ausgange ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑; die vierte (alkmanischer Vers) besteht aus zwei Dactylen und zwei Trochäen – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑. Die Anwendung der musikalischen Metrik auf den Vers oder die Prosa (welche man alsdann in Versfüsse gegliedert sich vorzustellen hat) wird man aus den Notenbeispielen, welche den Erklärungen der Versfüsse beigegeben sind, als eine sehr freie und mehr auf dem Verhalte von Accent und Accentlosigkeit als auf dem von Länge und Kürze beruhend, erkannt haben. So sind zwar der Trochäus und Jambus dreitheilige, der Dactylus und Anapäst viertheilige Metren, nichtsdestoweniger aber können jene in den zweitheiligen, diese in den dreitheiligen Takt eingekleidet erscheinen. Denn der Accent gilt als Länge, wie man denn auch die accentuirten Noten, auch wenn sie der Zeitdauer nach die kürzeren sind, innerlich lange, die accentlosen innerlich kurze Noten nennt. — Wie in der (namentlich griechischen und lateinischen) Poesie, so ist auch in der Musik das Metrum, mit seiner nach kunstgemässer Absicht einheitlichen oder wechselnden Bewegung der Glieder und Gliedtheile innerhalb des Taktes, ein wesentliches Element des Ausdruckes. Man unterscheidet ein Taktmetrum und ein Gliedmetrum. Jenes ist die Accentordnung des Taktes, welche, als entweder einfach oder zusammengesetzt zweitheilig oder dreitheilig, mit nur wenigen Ausnahmen, in denen etwa der Takt wechselt, durch das ganze Stück dieselbe zu bleiben pflegt. Da aber in der Musik das prosodische Maassverhältniss von Länge und Kürze nicht so genau in Betracht gezogen wird, sobald nur die Accentordnung richtig eingehalten ist; da ferner die Anzahl der Längen und Kürzen niederer Ordnungen, in welche Noten von längerer Dauer (gleichviel ob accentuirt oder nicht) zerlegt werden können, in der Musik sehr gross ist, lassen sich, ungeachtet der Takt mit seinem Hauptaccentsystem immer derselbe bleibt, doch seine Glieder auf die mannigfaltigste Art in verschiedene einheitliche oder wechselnde Metren bringen. So ist z. B. der dreitheilige Takt, jenachdem er mit Thesis oder Arsis anhebt, grundleglich trochäisch oder jambisch, eine Länge und eine Kürze, jene doppelt so lang als diese. Indem nun die Gliedtheilung, entweder einheitlich oder wechselnd, zwei-, drei- und mehrtheilig sein kann, gestalten sich innerhalb des Taktmetrums verschiedenartige Gliedmetren, deren System zusammengenommen mit dem Taktmetrum, den Cäsuren und der gesammten Periodengliederung der ganzen Melodie, den Rhythmus, d. h. das Verhältniss der einzelnen Theile zu einander und ihre Bewegung in der Zeit ausmachen. Das Tempo, der Geschwindigkeitsgrad der Zeitbewegung, ist zwar von wesentlicher Einwirkung auf den Character des Tonsatzes, sofern ein falsches Tempo diesen sehr erheblich beeinträchtigen, ja gänzlich zerstören kann; doch nicht eigentlich auf das Metrum und das Verhältniss der einzelnen Theile unter sich, denn die Längen und Kürzen aller Ordnungen bleiben in schnellem Tempo ebendasselbe, was sie im langsamen sind; nur dass etwa der Ausführende in einem sehr schnell bewegten Tonstücke über die Kürzen mitunter wohl etwas leichter hinweggeht und die Längen unwillkürlich etwas ausdehnt, um dem Ganzen mehr Halt durch bestimmte Accentuation zu geben; doch dürfte dieses immerhin nur in sehr unmerklichem Grade geschehen, weil sonst gar leicht ein arges Zerrbild zu Stande kommen würde. Doch rücken im schnellen Tempo die einzelnen metrischen Glieder und Gliedtheile dichter zusammen, im langsamen breiten sie sich mehr aus, und der Schnelligkeitsgrad der Gesammtbewegung gewinnt auf die metrische Gliederung wenigstens insofern einen Einfluss, als der höhere immer nur eine vergleichungsweise einfachere, der niedere eine reichhaltigere zulassen wird. Etwa im Largo oder Adagio wird sich das Accentsystem auch in einer Zweiunddreissigtheilgliederung noch immer sehr wohl ausdrücken lassen, im Allegro aber schwerlich. In mehrstimmigen Tonsätzen kann das ganze rhythmische

System noch erheblich sich vermannigfachen, da jede Stimme ihre eigenen Gliedtheilungen haben kann, und solche denn auch, namentlich in polyphonen Tonstücken, als wichtiges Selbständigkeits- und Unterscheidungsmittel von den übrigen Stimmen, aufsucht und durchführt. Doch kann hieraus für den Zusammenklang die Eigenthümlichkeit erwachsen, dass das Gesammtmetrum, indem die verschiedenen Metren der einzelnen Stimmen sich ineinanderschieben, ein ununterbrochen einheitliches wird, so dass die Gesammtbewegung in etwa lauter Vierteln, Achteln, Sechszehntheilen etc. erscheint (wie bei den Fugen insgemein der Fall), während die einzelnen Stimmen ganz mannigfaltig gegliedert sind. Das Taktmetrum muss aber unter allen Umständen, auch noch so reicher und wechselnder Gliedmetren ungeachtet, deutlich und fasslich erscheinen, sonst wird das Tongefühl in Verwirrung und Missbehagen versetzt. Wird daher (von den Versuchen fünf- und siebentheiliger Metren ganz abgesehen) in der Melodie einer Hauptstimme die angenommene Bewegung an sich nicht anschaulich genug, so muss eine begleitende Stimme zu Hülfe kommen, um das Metrum im Gleichgewichte zu erhalten. Dies hat z. B. zu geschehen, wenn im Hauptgesange die Thesis an die vorangehende Arsis gebunden ist, gute und schlechte Taktglieder syncopirt sind (Beisp. 15); wenn ferner die Melodie auf demjenigen Taktgliede, auf dem sie anschlagen sollte, eine Pause hat, Beisp. 16 an den mit + bezeichneten Stellen; wenn die Melodie einen Ton enthält, der grösseren Zeitwerth hat als die eigentlichen Bewegungsglieder des Taktes, wie in Beisp. 17 *a* das punktirte Viertel, 17 *b* die halbe Note — allerdings könnte das Gehör hier höchstens nur einen Moment in Zweifel über den Sachverhalt sich befinden; denn es zählt seine Viertelschläge unwillkürlich und unbewusst fort, auch wenn sie nicht wirklich hörbar angegeben werden. Die Töne, welche in begleitenden Stimmen auf solche und ähnliche Weise zur Verdeutlichung der Taktgliederung auftreten, können natürlich selbst zergliedert, figurirt und als Bestandtheile von wirklichen Motiven erscheinen (Beisp. 18), denn der erste Moment ihres Eintrittes ist es ja, was die Taktgliederung deutlich macht.



Metschiloth, s. Glockencymbel.

Mezza, Fem. von *mezzo*, halb.

Mezza manica, halbe Applicatur, Terminus der Violine und Viola, bedeutet: mit der Hand in der halben Lage des Halses, oder mit fortgerückter Hand, wobei jeder in der gewöhnlichen Lage mit dem 2. Finger zu greifende Ton mit dem 1. Finger genommen werden muss. Sie ist erforderlich theils um z. B. auf der Violine das c_3 mit dem kleinen Finger bequem greifen, theils um verschiedene Passagen, die ohne dieses Verschieben der Hand schwer oder garnicht auszuführen sind, leicht herausbringen zu können. So ist in Beisp. 1 *a* die halbe Applicatur des sonst mit dem 4. Finger nicht zu errei-

chenden c_3; unter 1 *b* der Rundheit des Vortrages wegen nothwendig. Im weiteren Sinne versteht man darunter auch jede noch höhere Lage der Hand, in welcher der 1. Finger Noten, die zwischen den Linien stehen, zu greifen bekommt (Beisp. 2).



Mezza orchestra, mit halbem Orchester, d. h. eine so bezeichnete Stelle soll nur von der Hälfte der Saiteninstrumente des Orchesters ausgeführt werden.

Mezza voce, mit halber oder gedämpfter Stimme.

Mezzo, halb. — *Mezzo forte*, abbrev. *mf*, halb oder mittelmässig stark; — *mezzo piano*, abbrev. *mp*, nicht zu schwach; — *mezzo forte piano*, abbrev. *mfp*, mit mittlerer Stärke intoniren, dann zum *Piano* abfallen.

Mezzo-Soprano, *Bas-dessus*, der tiefe Sopran, tiefe Discant, s. Discant *a*; — Mezzosopran-Schlüssel, der *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie, s. Notenschrift B II, Beisp. 9.

Mi. Die dritte Silbe der Guidonischen Solmisation, jederzeit Benennung des unteren Gliedes des in der Mitte eines jeden Hexachordes liegenden diatonischen Halbtones. Bei den Tonfolgen *ef, hc, ab* hiessen also die Töne *e, h* und *a* stets *mi*. Näheres Solmisation 3; Mi-fa. — In der modernen Solmisation der Italiener und Franzosen Silbenname des Tones *E* durch alle Octaven.

Michol, s. Machol.

Mi contra fa (*Diabolus in musica*), s. Querstand.

Mi-fa, in der Guidonischen Solmisation stets Benennung des die Mitte eines jeden Hexachordes bildenden diatonischen Halbtones. Indem diese Silben auf jeden der drei in dem System enthaltenen diatonischen Halbtöne — also ebensogut auf *ef*, wie auf *hc* und *ab* — angewendet werden mussten, wechselten (mutirten) nothwendigerweise auch die Silbennamen der übrigen Stufen. Näheres Solmisation 2, Tab. Beisp. 4. Von diesem Gebrauche schreibt sich die heutigen Tages noch zuweilen vorkommende Benennung des diatonischen Halbtones mit den Silben *mi-fa* her. So ist *Hc* das *Mi-fa* von *C*, *G♯a* von A dur und A moll etc.

Mikropan, ein zu Darmstadt vom Abt Vogler erbautes Orgelwerk. Häuser, Lex.

Mi-la, in der Guidonischen Solmisation diejenige Silbenmutation, in welcher auf *e* und *a* nicht *mi* sondern *la* ausgesprochen werden musste. Beim *e* trat dieser Fall ein, wenn der Gesang aus dem Hexachorde auf *c* in das nächsttiefere auf *f*; beim *a* hingegen, wenn er aus dem Hexachorde auf *f* in das nächsttiefere auf *c* sich abwärts bewegte. S. Solmisation 2, Tab. Beisp. 4.

Militairorchester, die aus lauter Blas- und Schlaginstrumenten (ohne Streichinstrumente) bestehenden Orchester der Militairmusik. Entweder sind sie durchgängig mit Blechinstrumenten besetzt, wie bei den Husaren, Cuirassiren und anderen Arten der Reiterei, auch bei den Jägern, die aber keine Schlaginstrumente haben. Die Infanteriemusiken haben neben Blechinstrumenten noch Oboen, Clarinetten, grosse und kleine Flöten, Fagotte etc.; ferner grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel, Halbmond etc.

Minaccevole, *minaccioso*, Vortragsbez., drohend; fordert einen stark accentuirten Vortrag.

Minageghinim, s. Maanim.

Minerva. »Die von den Griechen als Göttin der Wissenschaften verehrte Pallas, soll die Leier erfunden haben. Sie erhielt den Beinamen *Musica*, und wird jetzt als Musiktitel gebraucht« — erklärt wörtlich J. E. Häuser, Mus. Lex., Meissen 1833.

Mineur, s. Minore.

Minima, die fünfte Gattung der alten Mensuralnoten, von dieser Form 𝅗𝅥, auch

geschwärzt ↑. Unter dem Zeichen der *Prolatio major* gingen drei, sonst zwei *Minimae* auf eine *Semibrevis*. Unsere $^{1}/_{4}$-Note ist aus ihr entstanden. S. Mensuralnotenschrift.

Minstrels, *Ministrels*, s. Menestriers.

Minnesinger, die deutschen Kunstlyriker des 12. und 13. Jahrh., so genannt, weil der im kirchlichen Mariencultus wurzelnde Frauendienst, die Feier weiblicher Tugend, Schönheit und Minne, einen wesentlichen Theil des gesammten Stoffes ihrer Dichtungen ausmachte; wiewohl wenigstens deutsche Minnesänger auch religiöse, sittliche, politische und andere sociale Gegenstände, sowie Gottes-, Hofe- und Herrendienst, vielfach in den Kreis ihrer Darstellungen gezogen haben, während die Gesänge der französischen Troubadours allerdings fast ausschliesslich dem Frauendienste gewidmet waren. Vor Mitte des 12. Jahrh. gab es in Deutschland kein lyrisches Lied, nur ein episches oder erzählendes, wie denn auch die ersten halblateinischen, weltlich lyrischen Poesien der fahrenden Geistlichen und Sänger an Fürsten- und Herrenhöfen noch in epischer (schildernder, mono- und dialogisirender, auch spruchartig kurzer und gedrängter) Gestalt auftreten. Der Einfluss, welchen der mit Ablauf des 12. Jahrh. nach Deutschland dringende französische Minnegesang (der Troubadours, Trouvères, Romanciers) auf den deutschen ausübte, erstreckte sich im wesentlichen nur auf Formales, auf Wort- und Versbildung, Entwickelung und Vermannigfaltigung der Form, Reinigung der Lyrik von epischen Elementen, vorwaltend werdende Richtung auf den Frauendienst, endlich auf die Melodie und begleitenden Instrumente. Die Dichtungen ordnen sich zu drei Hauptgattungen: Lieder, mehrere Strophen von gemeinhin dreitheiligem Bau; alle werden nach einer Melodie gesungen, wie unser einfaches Lied; Leiche, ohne solchen dreitheiligen Strophenbau, aus mancherlei kürzeren und längeren, meist zweitheiligen Reimsätzen bestehend und nach fortlaufender Melodie, unserm durchcomponirten Liede ähnlich, gesungen; Sprüche, einzeln stehende grössere, nicht nothwendig aus symmetrischen Gliedern bestehende Strophen, die wohl nur declamirt, nicht gesungen worden sind. Einzelne Arten von Gedichten findet man im Art. Menestriers genannt. Um Mitte des 13. Jahrh. hatte der Minnegesang seine höchste Blüthe erreicht, die aber schnell, noch gegen Ende desselben Jahrh., vor den hereinbrechenden Kriegesstürmen und der eintretenden Verwilderung der Gesittung des Fürsten- und Herrenstandes, dahinsank. Später wurde die lyrische Kunstpoesie durch die städtischen Meistersänger (s. daselbst) wieder aufgenommen, verfiel aber in zünftigen Formalismus; als Nachkommen der Minnesinger sind die Meistersinger anzusehen, wenngleich sie nicht in directem zeitlichem Zusammenhange mit ihnen stehen und nicht mit ihnen zu verwechseln sind, ungeachtet auch die Minnesinger die (nur auf meisterhafte Ausübung, nicht aber auf schul- oder professionsmässiges Lehren ihrer Kunst zu deutende) Benennung Meistersinger führen. Die Minnesinger waren ritterlicher und sogar fürstlicher Abkunft, nur wenige gehörten dem Bürgerstande an; sie sassen nicht fest in Städten und Schulen, sondern zogen, wenn sie nicht an Fürstenhöfen dauernden Wohnsitz nahmen, im Lande herum, meist von einem Menestrier begleitet, der die Lieder seines Herrn entweder ganz vortrug, oder wenn dieser selbst sang, auf einem Instrumente accompagnirte. An guten Werken, aus denen man über Zustand und Entwickelung der mittelalterlichen lyrischen Poesie sich gründlich unterrichten kann, fehlt es nicht; man vergl. daher F. H. von der Hagen, Die Minnesinger, 4 Bde., Leipzig 1838; der 4. Bd. enthält einiges über die Musik der Minnesinger, ferner die Sangweisen einer in Jena befindlichen Handschr. Wackernagel, Altfranzösische Lieder und Leiche, 1846; und Gesch. der deutschen Literatur, 1853.

Minnim, der alten Hebräer; »war ein höltzernes Instrument mit einem unten runten Bauche und einem Halse, fast wie eine Spanische Chitare: hatte drey oder vier Saiten, welche mit einem von Pferde-Haaren angestrengten Bogen gestrichen wurden. Scheinet also unsern *Violetten* gleich gewesen zu seyn«, erklärt Printz, Histor. Beschr. S. 27, wobei ihn, wie auch seine Abbildung zeigt, die Phantasie etwas weit geführt hat. Die Kenner des Alterthums sind über dieses Instrument sehr verschiedener Meinung; an Bogeninstrumente war bei den alten Juden jedenfalls nicht zu denken; Luther (Psalm 150) übersetzt es durch Saiten (für Saitenspiel) und es mag eine Art Psalter, Harfe oder Cithara gewesen sein.

Minore, *minor, mineur.* *a*) Die kleine Terz des Mollakkordes und der Molltonart; davon — *b*) der Mollakkord; insbesondere — *c*) die Molltonart (*modus minor, mode mineur*) selbst. Bezüglich auf letztere — *d*) in manchen mehrtheiligen Tonstücken, denen eine Durtonart zu Grunde liegt, ein dieselbe abwechselnder, in der Molltonart (derselben Stufe oder Paralleltonart) stehender Theil. Der Wiedereintritt der Hauptdurtonart pflegt dann insgemein mit *Maggiore* angezeigt zu werden. Ebenso bemerkt das *Minore* auch in einem in Moll stehenden Tonstücke die Rückkehr der Molltonart, wenn diese einen Theil hindurch von der Durtonart abgewechselt worden ist. Namentlich im älteren *Rondo* finden sich, etwa seit Mitte des vorigen Jahrhunderts, diese Bezeichnungen *Minore* und *Maggiore* sehr häufig; etwas Näheres über Entstehung und Motivirung dieses doch augenscheinlich überflüssigen Gebrauches, vermag ich aber nicht anzugeben.

Mi re, in der Guidonischen Solmisation diejenige Silbenmutation, in welcher auf *a* nicht mehr *re* sondern *mi* ausgesprochen wurde. Dies geschah, wenn der Gesang aus dem Hexachorde auf *f* in das Hexachord auf *g* aufwärts sich bewegte, oder wenn auf den Ton *f*, im Falle auf demselben *ut* gesungen wurde, die Töne *g a h c* folgten. Alsdann konnte *a* nicht mehr *mi* heissen, weil es dann nicht mehr das untere Glied des Halbtones *a b* war; denn nunmehr machten die Töne *h c* den Halbton aus, die Modulation befand sich im Hexachorde auf *g*, worin, weil das *h mi* hiess, auf den Ton *a* als zweite Stufe die Silbe *re* fallen musste, s. das Beisp. Näheres Solmisation 2, Beisp. 4.

f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*		*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*

Mise de voix, das *Messa voce.*

Miserere. Anfangswort des vielfach und von den besten Meistern des katholischen Kirchengesanges componirten 56. Psalm *Miserere mei Deus* etc. Den verbreitetsten Ruf geniesst bekanntlich das *Miserere* von Allegri, welches noch heutigen Tages in der Charwoche zu Rom in der Sixtina aufgeführt wird. Burney hat es 1771 stechen lassen.

Missa, *Messa*, Messe. In der alten Kirche ursprünglich der gesammte öffentliche Gottesdienst; insbesondere der auf Christi Opfertod sich beziehende, Glaubensbekenntniss, Wandlung (Messopfer) und Communion in sich begreifende Theil des liturgischen Officiums, dem jedoch nur die wirklich getauften Christen beiwohnen durften, während die Catechumenen und alle noch nicht vollständig in die christliche Kirche Aufgenommenen, von der Theilnahme am Messopfer ausgeschlossen waren, und nur zur sogenannten Catechumenenmesse (s. daselbst) zugelassen wurden. Das Wort *Missa* stammt von *mittere*, entlassen; am Schlusse der heiligen Handlung entliess, nach Vorschrift der 1. römischen Ordnung, der Diacon die Gemeinde mit den Worten: *Ite, missa est* (*ite in pace*), an deren Stelle erst später an Buss- und Trauertagen ein *Benedicamus domino* gesprochen wurde, wie auch bei der Todtenmesse die Formel *Requiescant in pace* üblich ist (s. Ite, missa est). Ob schon in den allerersten christlichen Zeiten die Musik beim Gottesdienste in Anwendung gekommen, lässt sich nicht behaupten, wenngleich man annimmt, dass es geschehen ist; wiewohl die Verfolgungen, welche die Christen zu erdulden hatten, weit eher auf eine Ausübung ihres Cultus in der Verborgenheit und Stille schliessen lassen. Jedenfalls aber wurde, sobald die Kirche nur einige Ruhe und Sicherheit erlangt hatte, die Messe mit Gesang und grosser Feierlichkeit begangen. Von Gregor d. Gr. wurden die Gebräuche bei der Messe ausgebildet und in einen festen Canon gebracht. Der Text der katholischen Messe, wie er unzählige male zu kirchlichem Gebrauch (mitunter auch ohne eigentliche Bestimmung dafür, rein als Kunstwerk für sich) in Musik gesetzt worden, besteht aus fünf Hauptstücken: 1) *Kyrie eleison* mit dem *Christe eleison* (dem ein *Introitus* voraufgeht, s. die gleichn. Art.); 2) *Gloria in excelsis* (*Hymnus angelicus, Doxologia major*, s. Doxologie); 3) *Credo, Symbolum*, Glaubensbekenntniss (früher nur einmal im Jahre, am Charfreitage, zum Unterrichte der Catechumenen recitirt; seit Verordnung des Bischofs Timotheus von Constantinopel um 510 aber in jeder Messe gesungen oder gesprochen); dem *Credo* folgt das *Offertorium* (s. daselbst); 4) *Sanctus* mit dem *Benedictus* (s. Sanctus) mit der als Vorbereitung voraufgehenden *Praefatio* (s. daselbst); 5) *Agnus Dei* (s. ebd.), darauf die *Communio* und das *Ite missa est.* Die Setzart der Messe ist feierlich und ihrer liturgischen Bestimmung angemessen; überwiegend für Chor, doch auch mit ein- und mehrstimmigen Solosätzen abwechselnd;

ferner vom Orchester begleitet, oder nur von der Orgel, oder ohne alle Instrumente (*a cappella*, Vocalmesse). Die protestantische Kirche, welche alles auf das Messopfer Bezügliche ausscheidet, macht nur von *Kyrie* und *Gloria* Gebrauch (Kurze Messe, *Missa brevis*), wie u. a. die vier Messen von S. Bach in F, A, G dur und G moll (Bachausg. Jahrg. VIII). — Die Hohe Messe (*solemnis*) wird mit allen Feierlichkeiten und unter Mitwirkung des ganzen Chores gehalten; erhöht wird die Feierlichkeit durch den je höheren Rang der fungirenden Geistlichen. Die Todtenmesse (*Missa pro defunctis; Requiem*) ist dem Gedächtnisse der Verstorbenen geweiht, s. Requiem.

Missa brevis, Kurze Messe, s. Missa.

Missa in musica, in Italien die Messen mit Orchesterbegleitung.

Missale, Messbuch, in der römisch-katholischen Kirche das liturgische Buch, in welchem die Messen für das ganze Jahr, die verschiedenen Feste und gelegentlichen Feierlichkeiten nach der Kirchenordnung verzeichnet sind. *Missale romanum*, das auf Beschluss der Kirchenversammlung zu Trident seit 1570, als für die ganze römisch-katholische Kirche geltend festgestellte Messbuch, wovon nur solche Diöcesen abweichen durften, die ihr Messbuch schon wenigstens 200 Jahre vor jener Verfügung in ununterbrochenem Gebrauche hatten, wie u. a. Mainz, Cöln, Münster.

Missa pro defunctis, Todtenmesse, s. Requiem.

Missa solemnis, Hohe Messe, s. Missa.

Missklang, von Dissonanz verschieden, wenngleich fälschlich mitunter dafür gebraucht, s. Consonanz und Dissonanz.

Mitklang, Resonanz, s. Klang C.

Mitklingende Töne, Obertöne, Harmonische Ober-, Theil-, Aliquottöne, s. Klang I B 2.

Mittelstimmen. Diejenigen Stimmen eines mehrstimmigen Tonstückes, deren Melodie zwischen der Ober- und Unterstimme, welche man die äusseren Stimmen nennt, sich bewegt. Dass in den Mittelstimmen einzelne Satzfreiheiten statthaben dürfen, die in den mehr hervorstechenden äusseren Stimmen nicht geduldet sind, ist an verschiedenen Orten (Fortschreitung der Intervalle; Contrapunkt etc.) erklärt.

Mittelstück, an Holzblasinstrumenten die zwischen Mundstück und Mündung befindlichen Theile, in denen die Tonlöcher angebracht sind.

Mixis, Mistio, Mescolamente, ein Theil der griech. Melopöie; die Lehre von der dem Inhalte entsprechenden Einrichtung der Tonschritte (melodischen Bewegung, Modulation) eines Gesanges; also das abwechselnde Steigen und Fallen der Töne, die Wahl des geeigneten Klanggeschlechts und der passenden Tonart, sammt was sonst zur Melodie, als ausdrucksvollem Tonbilde, gehört.

Mixolydisch. *a*) Bei den Griechen 1) als Octavgattung (hypodorisch) *h⌒c d e⌒f g a h*, s. Tetrachord III A, Beisp. 5; 2) als 11. Tonart, die auf $g — g_2$ errichtete Mollscala, s. ebd. III B, Beisp. 6. — *b*) In christlicher Zeit die Octavgattung *g a h⌒c d e⌒f g* authentisch, später auf unser G dur reducirt, s. Tonart III, Beisp. 3; unter dem Namen *Tetrardus* (oder *Septimus tonus*) ebd. II, Beisp. 2. Von Choralmelodien bis 1600 steht ursprünglich nur eine in diesem Tone (transponirt): *Rex Christe factor omnium.*

Mixtur, *Miscella*, *Regula mixta*, gemischte Stimme in der Orgel, ist eine Combination mehrerer in den Intervallen des Durdreiklanges gestimmter, offener metallener Flötenstimmen von Principalmensur, so dass mit dem Eigentone einer jeden Taste mehrere höhere Intervalle des ihm angehörenden Durakkordes zugleich erklingen. So ertönen in einer z. B. aus Grundton, Quint und Decime combinirten gemischten Stimme beim Niederdruck der *c*-Taste die Intervalle $c\ g\ e_1$; die einer jeden Taste zukommenden Pfeifen haben eine gemeinsame Windführung im Pfeifenstocke. Alle einem und demselben Intervalle der Mixtur (also ihrer Quint, Decime etc.) durch den ganzen Umfang der Stimme angehörigen Pfeifen machen einen Chor aus; die vorerwähnte Mixtur besteht also aus 3 Chören, neben dem Chore des Grundtones aus einem Quint- und Decimenchore. Aus wievielen Chören eine gemischte Stimme besteht, wird auf dem Registerknopfe durch das ihrem Namen angefügte Beiwort chörig oder fach angezeigt; also Cornet 3-chörig oder 3-fach zeigt an, dass diese Stimme aus einer, durch die Zahl ausgedrückten Anzahl in verschiedenen Intervallen stehender Pfeifenreihen zusammengesetzt

ist. — Es giebt gemischte Stimmen mehrerlei Art, jenachdem sie entweder nur aus Grundton, Quint, Octav und etwa deren Verdoppelungen in höheren Octaven bestehen; oder ausserdem eine Terz bei sich haben; oder nur aus den oberen Intervallen des Dreiklanges, aus Terz und Quint, oder Terz, Quint und Octav, ohne Grundton, zusammengesetzt sind. Ferner werden sie eingetheilt in durchgehende, deren Tonreihe ununterbrochen aufwärts steigt; und repetirende, deren höhere Octaven nur Wiederholungen der tieferen sind, indem sonst Pfeifen für die höchsten Töne, der Kleinheit wegen, unmöglich werden, der Ton überhaupt die Grenzen der Hörbarkeit überschreiten würde. Durchgehend sind folgende gemischte Stimmen: Cornet, von c_1 aufwärts; 5-fach: c_1 (gedeckt) c_2 g_2 c_3 e_3; beim 4- und 3-fachen bleiben die grösste und die beiden grössten Reihen fort, der 3-fache kann auch (auf c_1) mit c_2 g_2 c_3, oder c_1 g_1 e_2 besetzt sein. Sesquialtera, 2-fach: g e_1; 3-fach: c g e_1, oder g c_1 e_1. Terzian, 2-fach: e_1 g_1. Rauschpfeife, 2-fach: G c oder g c_1; 3-fach: c_1 g_1 c_2, oder g c_1 g_1. Repetirend: Mixtur, aus Quinten und Octaven bestehend, von 3-fach an bis 10-fach und darüber. Scharf, kleine Mixtur, meist nur 3-fach, nur Octaven oder Octaven und Quinten enthaltend. Cymbel, von der Mixtur nur durch noch kleinere Pfeifen unterschieden, 3-fach, z. B. c_2 g_2 c_3[1]), auch mit Scharf einerlei. Sämmtliche gemischte Stimmen haben den Zweck, dem Orgelklange Schärfe und Glanz zu geben. Dass keine von ihnen, höchstens mit Ausnahme eines sehr gut intonirten Cornet zur Melodieführung, allein gebraucht werden kann, sondern alle der Deckung durch grössere Grundstimmen bedürfen, ist kaum zu erinnern nöthig; sonst würden die missklingenden Dreiklangs- oder Quint- und Octavverhältnisse, in denen diese Stimmen fortschreiten, und ebenso die Zusammenklänge fremder Töne in einem Akkorde, zu sehr hervorstechen. Durch grössere Stimmen gedeckt, bleibt den Mixturen nur die Schärfe, ohne dass die Missklänge gehört werden. Deshalb ist gegen ihre Anwendung überhaupt nichts zu sagen; wennauch manche Meinungen dagegen sich geltend gemacht haben, wird man doch die Mixturen in mässigem Umfange keinesweges entbehren wollen. 12- und 15- oder noch mehrfache Mixturen, wie man in alten Orgeln findet, baut niemand mehr, sondern disponirt in ganz grossen Werken lieber mehrere verschiedene gemischte Stimmen. —— Mixtur in specieller Bedeutung (*mixtura, miscella acuta*), die schon genannte offene, aus Octaven und Quinten gemischte Flötenstimme in der Orgel, aus nur kleinem Pfeifenwerk bestehend, daher repetirend. Man pflegt bis zu 2 Fuss Pfeifenlänge für den grössten Chor zu gehen; eine 6-fache Mixtur auf C besteht daher aus c_1 g_1 c_2 g_2 c_3 g_3, und alle 6 Chöre können eine Octav hindurch ununterbrochen fortgeführt werden, ohne die Tongrenze zu berühren. Wollte man aber auf jedem ferneren C dieselbe Reihe wiederholen, so würde man für die höchsten Octaven zu grosse Pfeifen erhalten, und kein Unterschied im Mixturtone entstehen; deshalb setzt man das grosse C der Claviatur aus den Tönen g_1 c_2 g_2 c_3 g_3 c_4 zusammen. Durch 2 Octaven fortgesetzt, würde diese Reihe die Grenze des Hörbaren, c_5, bereits berühren; daher bricht man die Reihe wieder ab und disponirt auf c_1 folgende: c_2 g_2 c_3 g_3 c_4 g_4, die nun aber nicht durch die ganze Octav gehen kann, weil sie sonst auf dem c_2 das g_5 erreichen würde; deshalb bricht man hier schon auf $f_1^{\sharp}$ ab, und kehrt die Reihe $f_2^{\sharp}$ $c_3^{\sharp}$ etc. um und setzt $c_2^{\sharp}$ $f_2^{\sharp}$ $c_3^{\sharp}$ $f_3^{\sharp}$ $c_4^{\sharp}$ $f_4^{\sharp}$. Auf dem c_2 wird die Reihe wiederum abgebrochen und statt mit g_2 c_3 etc. mit c_2 g_2 c_3 g_3 c_4 g_4 besetzt. Ausführlicheres Töpfer, Lehrb. d. Orgelbauk., Weimar 1855, S. 89 ff. — Ueber die alten Mixturorgeln s. Hintersatz, Orgel III., Principal.

M. M., Abbrev., heisst Mälzel's Metronom, s. Metronom.

Moderato, Vortragsbez., mässig, gemässigt; wird sowohl allein für sich, als auch häufig in Verbindung mit *Allegro*, als nähere Bestimmung desselben, gebraucht.

Moderatus (*accentus*), s. Accentus ecclesiasticus.

Modulation. *a*) Auf die Harmonie bezüglich, s. Ausweichung. — *b*) In Hinsicht auf Tongang, Tonfolge der Melodie, s. daselbst.

Modus (*tonus*, *tropus*), Tonart; — *authenticus*, die authentische; — *plagalis*, die plagalische (s. Authentisch und Plagalisch); — *dorius*, die dorische; — *phrygius*, die phrygische; — *lydius*, die lydische; — *mixolydius*, die mixolydische; — *aeolius*, die äolische; — *ionicus*, die ionische; — *hypodorius*, *-phry-*

1) Sämmtliche genannte Stimmen sind in eigenen Artikeln etwas eingehender beschrieben.

gius, *-lydius* etc., die hypodorische, -phrygische, -lydische etc. Tonart (s. Tonart II, III); die *Modus* des griechischen Systems: s. Tetrachord und Tonsystem der Griechen III B (Beisp. 6).

Modus major, *mode majeur*, die Durtonart. — *Modus major*, in der Mensuraltheorie, das Maass der *Maxima*. S. Mensuralnotenschrift I A *d*.

Modus minor, *mode mineur*, die Molltonart. — *Modus minor*, in der Mensuraltheorie, das Maass der *Longa*. S. Mensuralnotenschrift I A *c*.

Moll (*mollis*, weich). 1) In der älteren Musik; *a*) die unserem heutigen *B* entsprechende Tonstufe. Im alten Tonsystem hatte nur die zweite Stufe von *A* zwei chromatisch verschiedene Saiten, von denen die tiefere gegen den Ton *A* eine kleine Secund ausmachte, also mit unserem heutigen *B* übereinkam; während die höhere, unserem heutigen *H* entsprechend, eine grosse Secund betrug. Jene tiefere *B*-Saite, mit ♭ *molle* oder *rotundum* bezeichnet, wurde *B molle*, diese höhere mit ♮ (*b durum* oder *quadratum*) notirt, *B durum* genannt. Wenn nun — *b*) ein Gesang den Ton ♭, *B molle*, enthielt, so wurde er *Cantus mollis* oder *Cantus* ♭ *mollis*; wenn hingegen nicht ♭, sondern ♮ *durum* darin vorkam, *Cantus durus* oder *Cantus* ♮ *duri* genannt. Im System der Hexachorde waren die Scalen III (*F—d*) und VI (*f—dd*) *molle* oder *mollare*, weil in ihnen nicht ♮ sondern ♭ (als reine Quart von *F*) enthalten war (s. Solmisation, Beisp. 4). — *c*) *Mollis* (*transpositus* oder *fictus sc. Modus* oder *Tonus*) hiess eine Tonart, wenn sie nicht in ihrer natürlichen Lage, sondern um eine Quart höher (dorisch z. B. also nicht von *d* sondern von *g* aus) notirt und ausgeübt wurde, in welchem Falle zur Herstellung des der betreffenden Octavgattung eigenthümlichen Stufenverhältnisses der Ton ♮ in ♭ verwandelt werden musste. Der *Modus Dorius mollis* oder *transpositus* hiess demnach *g a* ♭ *c d e f*, an Intervalleninhalt seiner regulären Lage vollständig gleichkommend, nur örtlich davon verschieden, ebenwie unsere modernen Transpositionen der Moll- und Durtonart. Das System dieser transponirten Tonarten (*Toni ficti*) hiess *Systema molle*, weil das ♭ *molle* darin enthalten, das System der in natürlicher Lage notirten Tonarten hiess *Systema durum* (*regulare*), weil das ♮ *durum* darin herrschend war. Vergl. die Art. Dur und Tonart IV. —— 2) In der modernen Musik *a*) Mollgeschlecht, dasjenige unserer beiden Tongeschlechter mit seinen Transpositionen, in welchem die kleine Terz und Sext herrschend sind. — *b*) Mollscala, die diatonische Scala dieses Geschlechtes mit ihren Transpositionen, in welcher der diatonische Halbton auf der 2. und 5. Stufe sich befindet, z. B. *A H⁀C D E⁀F G A*; doch erfährt sie im melodischen als harmonischen Gebrauche unter Umständen einzelne Abänderungen, indem an Schlüssen mit dem Dominantakkorde der siebente Ton der Tonleiter (als Leitton, Terz des Dominantakkordes) um einen halben Ton erhöht, in die grosse Septime verwandelt wird. Geht die Sext dieser erhöhten Septime voran, so muss sie gleichfalls, im melodischen Interesse, zur Vermeidung des übermässigen Secundschrittes, aus einer kleinen in eine grosse verwandelt werden. Vergl. Tonart V., Tonleiter. — *c*) Molldreiklang, der Dreiklang, welcher neben der reinen Quint die kleine Terz enthält, oder in dem die kleine Terz auf dem Grundtone liegt, z. B. *A C E*, *D F A*, *C E*♭ *G* etc. S. Dreiklang I A.

Molossus, ein Klangfuss von drei langen Silben (– – –). S. Metrum II A, Bsp. 5.

Molto (*di molto*), sehr, viel; nähere Bestimmung mancher Vortragsbezeichnungen: *Allegro molto* (*di molto*); *Adagio molto*; *molto presto*; *molto vivace*, etc. Bei Tempobeschleunigungen: *molto accelerando*; Verzögerungen: *molto ritardando*; bei Vortragsbezeichnungen, die auf Stärke und Schwäche des Anschlages sich beziehen: *molto forte*, *molto crescendo*, etc. Weniger gut ist das Wort zu verbinden mit Tempobezeichnungen, die an sich weder ein entschieden rasches noch entschieden langsames Tempo anzeigen, sondern zwischen beiden die Mitte halten: *Allegretto molto* oder *Andante molto* darf man eigentlich nicht vorschreiben, denn der Ausführende kann unsicher werden, ob das *molto* hier eine Steigerung zum Schnelleren oder Langsameren ausdrücken soll. Man wendet es in diesen beiden Verbindungen gegenwärtig auch nicht mehr an.

Monaulos, die einfache Flöte der alten Griechen, wahrscheinlich eines der ältesten Instrumente überhaupt, anfänglich wohl nur aus einem Horn, Knochen oder Schilfrohr (*Ossea Tibia*, *Buxea Tibia*) gebildet, nach und nach aber vervollkommnet und angeblich von Mercur mit Tonlöchern nach seinem diatonischen System versehen. Die Aegypter schrieben ihre Erfindung dem Osiris zu.

Monochord (Einsaiter), *Magas, Magadis.* Ein Instrument, dessen man seit den Zeiten des Pythagoras zur Ausmessung und Bestimmung der Intervallenverhältnisse sich bedient hat. Es besteht aus einem an den Enden mit festen Stegen versehenen einfachen Brette oder Schallkasten, dessen Länge und Breite durch die Länge und Anzahl der darüber zu spannenden Saiten bestimmt ist. Unter den Saiten sind die den verschiedenen Intervallen zukommenden, genau mit dem Zirkel bemessenen Saitentheile (als $^1/_2$ für die Octav, $^2/_3$ für die Quint etc.) verzeichnet, und können mittels eines beweglichen Steges, der unter der Saite sich hin und her schieben lässt, von der letzteren beliebig abgegrenzt werden. Die ältesten Monochorde hatten nur eine Saite, doch sollen deren wenigstens zwei vorhanden sein, damit man beide Töne des hervorzubringenden Intervalles angeben kann. Nach und nach stieg die Zahl derselben bis auf acht, so dass eine Darstellung der Tonleiter und Zusammenklänge im Umfange einer Octav möglich wurde. Die Unbequemlichkeit des Verschiebens und Richtens der Stege mit der Hand, führte (wie schon im 13. oder gar 12. Jahrh. geschehen sein soll) auf Erfindung eines mit Claviatur verbundenen Tangentenmechanismus, anfänglich, wie sich vermuthen lässt, dem der sehr alten Bauernleyer ähnlich, nach und nach aber zum Clavichord, dessen erster Stammvater im Monochord zu vermuthen ist, sich entwickelnd. — Auch die Marin-Trompete (*Tromba marina*, Trumbscheit) führte den Namen Monochord.

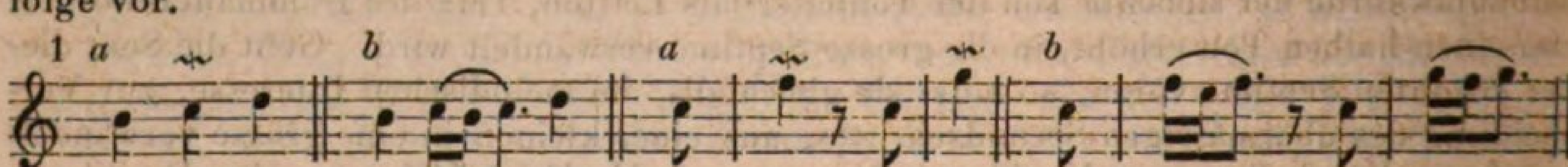
Monodia, Monodie, ein einstimmiger Gesang.

Monodrama, *Monodramma*, s. Melodrama.

Monotonia, Monotonie, Eintönigkeit, Verharren auf ein- und demselben Tone. Im weiteren ästhetischen Sinne, die Eintönigkeit als Mangel an Abwechselung und Mannigfaltigkeit.

Mora, die Zeitdauer der Aussprache einer kurzen Silbe in der Silbenmessung des antiken Metrum, als Einheit geltend; die lange Silbe hat zwei *moras*, ist also gleich zweien kurzen.

Mordent, *Mordant*, Beisser. Eine Spielmanier, in welcher ein melodischer Hauptton ein- oder mehremale mit der nächstdarunter liegenden Stufe schnell abwechselt. Der Hauptton steht voran und ist accentuirt, der Nebenton schlägt accentlos nach. Es giebt zwei Arten: *a*) Der einfache, kurze Mordent; der Nebenton tritt, sowohl bei stufen- als sprungweiser Tonfolge, einmal zwischen den Hauptton und dessen Wiederholung, Beisp. 1 *a* ist das Zeichen, *b* die Ausführung. — *b*) Der doppelte oder lange; der Nebenton wechselt zwei- bis dreimal mit dem Haupttone ab, Zeichen und Ausführung Beisp. 2 *a b*. Für gewöhnlich kommt er bei stufenweis steigender Tonfolge vor.





Der Wechsel von Haupt- und Nebenton muss im Vortrage sehr geschwind und rund (nicht etwa mit jedesmaliger Accentuation des wiederkehrenden Haupttones) ausgeführt werden. Einige erklären das Battement mit dem Mordent für einerlei, doch weicht es von ihm ab, wie man im gleichn. Art. sehen kann. Gegenwärtig versteht man unter Mordent für gewöhnlich den Doppelschlag, s. daselbst.

Morendo, *moriente*, Vortragsbez.; soviel wie *diluendo*, ersterbend, auslöschend.

Mostra, der *Custos*, Notenzeiger.

Motetto, Motette, *Motet, Moteta, Motecta, Muteta, Modeta.* Eine zur Figuralmusik gehörige kirchliche Chorgesangform, im *stile alla cappella*, ohne begleitende Instrumente; wohl eine der ältesten Formgattungen des Mensuralgesanges, wie denn schon Franco von Cöln die Motette nennt, mit dem Bemerken, dass in derselben der *Discantus* mit verschiedenen Lyren gemacht werde[1]). Das Wort stammt am wahrschein-

1) „*Cum diversis lyris fit discantus, ut in motettis, qui habent triplum, vel tenorem, qui tenor cuidam lyrae aequipolleat*". Gerbert, *Script.* III. 12.

lichsten vom altfranzösischen oder provencalischen *mót*, *mote* (lat. *mutum*), Wort, Spruch, Spruchgedicht, insbesondere Bibelspruch; im Italienischen ist *motto* und *motetto* daraus entstanden; ausserdem aber hat man noch verschiedene andere Ableitungen und Erklärungen[2]) aufgesucht. Der Motettenstil hat seine eigenthümlichen Unterscheidungsmerkmale; zum strengen Kirchengesange ist er nicht eigentlich zu rechnen, denn neben dem, dass der Tenor in der alten Motette, wenn sie über einen solchen gesetzt wurde, ein freier war und nicht dem Gregorianischen Kirchengesange angehörte, war auch die ganze Haltung und Bewegungsart derselben eine beiweitem ungebundenere. Vom Madrigalstil unterschied sich die Motette wiederum durch ihren stets biblischen Text, insbesondere aber noch durch das ausschliessliche Vorwalten des künstlichen Contrapunktes, der Imitationen, Canons und Fugen[3]), wie man denn, den Text völlig ausser Acht lassend und allen musikalischen Ausdruck der äusserlichen Künstelei opfernd, mit »lärmreichen Fugen und polternden Contrapunkten« in der Motette einen solchen Unfug trieb, dass die Kirche einzuschreiten sich genöthigt sah, und alle Figuralmusik verbannt haben würde, wenn nicht bekanntlich Palestrina den Beweis geliefert, dass sie, recht gehandhabt, mit religiösem Ernste sehr wohl sich vertrüge. Der polyphonen Schreibart gehört die Motette noch bis heutigen Tag an, doch kommen Fuge und Canon seltener darin vor als früher, da gemeinhin der mittelste der drei Sätze, woraus die Motette bestand, eine Fuge zu sein pflegte. Der Text, wie gesagt, stets ein Bibelspruch, ist am besten so beschaffen, dass er eine Gliederung in mehrere Abschnitte zulässt, die dann entweder als gesonderte, aber innerlich zusammenhängende Sätze behandelt werden; oder wennauch als ein Satz, so doch verschiedene Motive und andere Bewegungen bekommen. S. Bach verflocht den Choral in die Motette, indem er ihn entweder als Motivstoff oder *Cantus firmus* für einzelne Sätze verwendete, oder einzelne Strophen mit verschieden harmonisirter Melodie zwischen die anderen freien Sätze einschob (z. B. die herrliche Motette »Jesu meine Freude«). Oft schliesst die neuere Motette auch mit einer auf den Inhalt bezüglichen, ihm noch eine besondere Bedeutung verleihenden, oder die ganze Stimmung noch zu einem endgültigen Ausdrucke zusammenfassenden Choralstrophe. In der katholischen Kirche erhielt die Motette durch Orlando Lasso eine feste und geregelte, altkirchlichen Vorbildern sich anschliessende und demzufolge auch ziemlich stabil gebliebene Form; von den Protestanten wurde sie mannigfaltiger behandelt, indem man tiefer und freier in den Text einzudringen sich bestrebte, woraus denn mehre Betonung der Einzelnheiten, mehr Ausdruck und Lebhaftigkeit erwuchs. Hierdurch gewinnt diese an sich immer lyrisch bleibende Formgattung häufig ein dramatisirendes Ansehen, so dass sie zuweilen dem Anthem und der Cantate in etwas sich nähert; Recitative und Arien aber enthält sie ihrem Wesen nach nicht, nur ab und zu mehrstimmige Solosätze, die entweder ganze Stücke für sich bilden oder in den Chor eingeflochten sind. Der Doppelchor spielt eine wichtige Rolle in der Motette, obligate Instrumentalmusik aber schliesst sie, abgesehen von einem Orgelcontinuo in einzelnen Fällen, jederzeit aus, ist ihrem Ursprunge und Wesen nach *a cappella*-Gesang; die drei grössten Meister im Motettenstil, Palestrina, Lasso und Bach, haben obligater Instrumente niemals sich bedient. Wenn man auch in älterer Zeit das ganze Stück oder einzelne Stimmen durch Instrumente (Zinken, Posaunen, Orgel) verdoppelt hat, etwa um die Klangwirkung zu verstärken, einen Gesang herauszuheben oder fehlende Sänger zu ersetzen, so ist dies doch ebensowenig obligate Instrumentirung, als das Vortragen ganzer Motetten oder Madrigale, die ursprünglich für Gesang geschrieben sind, auf Blasinstrumenten allein. Walther sagt, dass die Stimmen mit allerhand Instrumenten besetzt und verstärkt werden können, aber nicht dass sie mit obligaten Instrumenten begleitet worden seien. Nur als zur Zeit des Carissimi 1635—80 der *Stile concertato* in der Kirche mit dem Palestrinastil zu rivalisiren

2) Gengenbach, *Musica nova* 1626: Dieweil das Wort *Muteta* von vnterschiedlichen *Autoribus* vnterschiedlich aussgeredet vnd gebrauchet wird, vnd also auch vnterschiedliche *derivationes* gemacht werden, folget ein kurtzer *Extract* aus obgemeldeten *Synt* (*Syntagma mus.*, Prätorius III.), p. 6 hiervon nur das nothwendigste: *Muteta, quasi mutata, à mutando, eò quòd Harmoniae et Fugae in vicem quasi commutentur: uti Versus á vertendo dicitur. — Motecta, quasi Modo recta, quòd Modus Musicus seu Tonus tacitè et quasi rectè lateat. — Moteta à motando, quòd gravitate sua et naturali quasi artificio penitissimè moveat. — Modeta à modulationis elegantia.*

3) Mattheson, 2. Orchester, 133: „*Motecticus vel Muteticus Stylus*, welcher die Fugen, *Allabreven*, doppelte Contrapunkten und andere unzählige künstliche Sachen in Kirchenmusiken begreift. In sofern denn auch die *Canones* als *fuge in consequenza* passiren können, gehörte der *Stylus Canonicus* mit hieher".

anfing, und der Gebrauch der Bogeninstrumente auch in die Kirche drang, fand die Instrumentalbegleitung (durch Carissimi selbst) auch auf die Motette Anwendung — doch immer nur als etwas auf sie Uebertragenes, nicht ursprünglich ihr Eigenthümliches. Uebrigens kommen Motetten mit Instrumenten (immer aber nur als vereinzelte Erscheinungen) schon lange vor Carissimi vor; wie denn Alessandro Romano, 1560 Sänger an der päpstlichen Capelle, schon Motetten mit verschiedenen Instrumenten componirt hat, welche, nach Burney, die ersten in ihrer Art gewesen zu sein scheinen. Hierdurch aber wird der Begriff der Motette als *a cappella*-Form ebensowenig umgestossen, als sie etwa dadurch, dass sie auch für eine Solostimme vorkommt, zur Soloform wird. Giov. Batt. Bassani, der zwischen 1680 und 1703 zahlreiche *Motetti a voce sola* mit einer und zwei Violinen herausgab, hat die Motette dadurch ebensowenig zur Sologesangform gemacht, wie Joh. Hieron. Kapsberger (zu Rom 1600—1630) durch den Unfug mit den nichtssagend hin- und herlaufenden Figuren und Coloraturen ohne Text in seinen von ihm erfundenen *Motetti passeggiati a voce sola.* Gerber sagt (Lex. Art. Bassani), die einstimmigen Motetten schienen um 1703 von der Cantate verdrängt worden zu sein, sieht also das, was nur eine Ausdehnung der Benennung auf vereinzelt erscheinende Abarten der Cantate oder des geistlichen Concertes war, unrichtigerweise für eine besondere Formgattung an. Wie denn auch Walther (Lex.) sagt: »Ja die Ausländer extendiren nunmehro die Bedeutung dieses *termini*: *Motetto*, auch auf eine solche geistliche Composition, deren Text lateinisch, aus Arien und Recitativ besteht, und worzu noch verschiedene Instrumente, mit *à parten* Melodien abwechselnd, gesetzt sind; wie unter andern, aus des Giov. Batt. Allegri erstem Werke zu ersehen«.

Mothon, altgriechischer Flötennomos.

Motiv, das kleinste Glied eines Tongedankens, s. Periode.

Moto precedente, soviel wie *l'istesso tempo*, in der vorhergehenden Bewegung.

Motus, *mouvement*, Bewegung; — *contrarius*, Gegen-; — *obliquus*, Seiten-; — *rectus*, Parallel-Bewegung. S. Fortschreitung der Intervalle A; Gegenbewegung.

Mozarabisches Officium, s. Officium Mozarabicum.

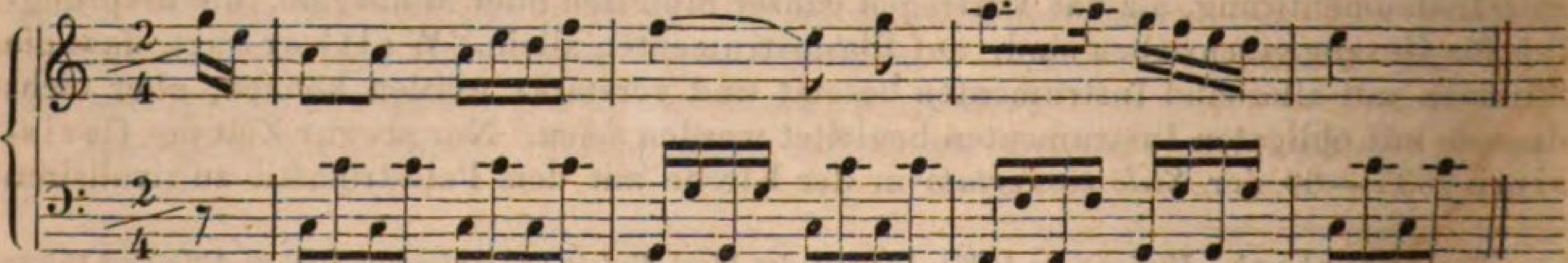
Multiplication der Verhältnisse, s. Verbindung der Verhältnisse.

Mundloch, bei der Flöte, s. daselbst.

Mundpommade, gebrauchen die Blechinstrumentisten, besonders Trompeter und Hornisten, um die Lippen gesund und frisch zu erhalten.

Mundstück, an Blasinstrumenten, der Theil, mittels dessen sie intonirt werden. Die verschiedenen Arten sind unter den Namen der Instrumente, an denen sie vorkommen, beschrieben. 1) Kessel (Horn, Trompete, Posaune, überhaupt alle Blechinstrumente), s. Messinginstrumente. 2) Schnabel (Clarinette und deren Arten, Bassethorn, Batyphon), s. Clarinette; Flûte à bec. 3) Rohr, doppeltes Rohrblatt (Oboe und ihre Arten; Fagott), s. Oboe. — Rohr in einer Kapsel, s. Pommer; Schalmey. 4) Mundloch, s. Flöte. 5) Röhrchen (gedrehtes) am Zincken. 6) An Orgelpfeifen: Flötenpfeifen, s. Orgel I E α; Zungenpfeifen ebd. I E β.

Murky, veraltete Art Clavierstücke, characterisirt durch einen beständig in gebrochenen Octaven fortgehenden Bass:



Im 36. der Marpurg'schen kritischen Briefe (Bd. I. 286) steht eine Anecdote über den komischen Ursprung dieser, vom Preussischen Kammermusikus Sydow um etwa 1720 aufgebrachten Schreibart.

Musen, Töchter des Jupiter und der Mnemosyne (Göttin des Gedächtnisses) und stete Begleiterinnen des Apollo, um den sie auf den Bergen Pindus, Parnass und Helicon, an den Quellen Aganippe, Hippocrene und Castalie (daher sie auch Castalische Jung-

frauen heissen) versammelt sind. Auch führen sie den Namen Pieriden, theils von ihrem Geburtslande Pierien, theils von ihrer Besiegung der Tochter des Königs Piereus, die mit ihnen in einen Wettkampf sich eingelassen hatten. Neun an Zahl, stehen sie einzelnen Zweigen der Kunst und Wissenschaft vor: Clio, der Geschichte, gemeinhin sitzend, mit geöffneter Bücherrolle abgebildet; Melpomĕne, dem Trauerspiele, mit der einen Hand auf eine Keule sich stützend, in der andern einen Dolch oder eine tragische Maske haltend; Thalīa, dem Schau- und Lustspiele, eine komische Maske in der Hand tragend; Calliŏpe, der epischen Dichtung, hält mit beiden Händen ein zusammengerolltes Pergament; Terpsichŏre, der Tanzkunst, eine siebensaitige Lyra spielend; Euterpe, der lyrischen Dichtkunst, besonders dem Flötenspiele hold, theils mit, theils ohne dieses Instrument dargestellt; Erăto, der erotischen Poesie und Mimik, eine neunsaitige Lyra führend; Urania, der Astronomie, trägt eine Weltkugel und einen Zirkel in der Hand, mitunter einen Sternenkranz auf dem Haupte; Polyhymnia, die Gesangreiche, Muse des Hymnengesanges, ernst und sinnend, auch mit erhobener Rechten abgebildet.

Musette. 1) Eine Art der Sackpfeife, besonders die ehedem in Frankreich sehr gebräuchliche mit ordentlichem Blasebalg. — 2) Ein ländlicher, wahrscheinlich vorzugsweise für dieses Instrument bestimmter oder doch von ihm herstammender Tanz von lustigem, naivem und einschmeichelndem Wesen, im $^6/_8$-Takt, mässig schnell bewegt. — 3) Eine auch in Suiten und Partiten vorkommende, jetzt aber veraltete Art kleiner Tonstücke im $^6/_8$-Takt, der Giga ähnelnd, aber von etwas langsamerer Bewegung und mehr gebundenem als gestossenem Vortrage. Den Namen führen sie als Nachahmungen der Dudelsackmusik, indem, ähnlich dieser, ihr Bass immer orgelpunktartig auf der Tonika oder Dominant fortklingt.

Musicirgedackt, in der Orgel, eine gedeckte Flötenstimme im 8-Fusston, ihrer sanften Intonation wegen zur Begleitung der Kirchenmusik nach dem Generalbasse sehr dienlich, daher der Name. Wurde auch, des besseren Uebereinkommens mit den Instrumenten wegen, einen Ton tiefer intonirt (im Kammerton, Kammerregister) als die im Chortone stehenden übrigen Orgelstimmen.

Musik, *Musica* (aus dem Griech.), Tonkunst, die Kunst, durch inhaltsvolle Tonbewegung Gefühle und Vorstellungen auszudrücken und in uns zu erwecken[1]).

I. Wesen und Inhalt. Alle Tonerscheinungen, gleichviel ob einfacher Laut oder vollkommenes Tonwerk, sind etwas nur zeitlich, nicht räumlich Ausgedehntes und Bewegtes; das allgemeine Darstellungsmittel der Tonkunst ist nach bestimmten Maassen geregelte und geordnete Zeitbewegung. Diese gestaltet sich einerseits zum Ton von verschiedener Höhe und Tiefe, und zur Verbindung aufeinanderfolgender und gleichzeitiger Töne; andererseits zum Metrum und der Verbindung mannigfacher Metren zu Gruppen von Zeitfiguren, dem Rhythmus. Als in der Zeit Bewegtes vermag die Musik alles, was ebenfalls wirklich sich bewegt, sich zu bewegen scheint, oder womit eine Vorstellung von Bewegung sich verknüpfen lässt, zu analogisiren. Solche Dinge gehören entweder dem äusseren oder inneren Dasein an. Wählt die Musik Gegenstände des äusseren Lebens, so wird sie das, was wir Ton- oder Naturmalerei nennen; sie erregt in uns eine Vorstellung von dem Gegenstande, indem sie eine Art von Bewegtheit annimmt, welche mit der jenem eigenthümlichen, Aehnlichkeit hat. Es ist auch wohl vorgekommen, dass sie Gegenstände zu schildern gesucht hat, die für unsere Einbildungskraft eine gewisse Art von Bewegung zu haben scheinen, oder die mit einem Eigenschaftsworte, worin eine Bewegung liegt, bezeichnet werden, als z. B. einen aufsteigenden Felsen, ein emporstrebendes Domgewölbe, welche, indem das Auge den ganzen Gegenstand in seiner Ruhe nicht auf einmal erfasst, sondern seine Linien verfolgend den Ort wechselt, wohl eine Vorstellung von Emporstreben, also von Bewegung erwecken. Wirklich bewegte Gegenstände der Aussenwelt, als der rieselnde Bach, der brausende Sturm, die perlende Cascade etc. hat man bekanntlich unzähligemale in Tönen zu malen unternommen. Diese malende Musik aber kann zwar mitunter (als Schilderung und Vergegenwärtigung einer äusseren Situa-

1) Die Griechen verbanden mit dem Worte Musik ursprünglich einen weiteren Begriff als wir, indem sie darunter nicht nur die Tonkunst, sondern auch den Tanz, die Dichtkunst, Beredsamkeit, Philosophie, Astronomie, nach Quintilian auch die Grammatik, überhaupt alles das, was die Römer nachher *studia humaniora* nannten, verstanden.

tion zum Zwecke mehrer Verdeutlichung eines inneren Zustandes) höheren Zwecken dienen; an sich aber ist sie nicht Aufgabe der Tonkunst. Diese hat es ausschliesslich mit Dingen des Seelenlebens zu thun, und zwar auch mit solchen nur innerhalb einer bestimmten Begrenzung. Das innere Leben ist entweder eine denkende, oder empfindende, oder vorstellende Thätigkeit. Sachen des reinen Denkens bleiben der Musik als Stoffe unzugänglich, und das reine Empfinden und Fühlen an sich, ohne irgend welche Begrenzung und nähere Bestimmung durch eine Richtung auf irgend etwas, also ohne dass es mit irgend einer Vorstellung sich verbindet, ist zu unbestimmt für eine Kunstdarstellung. Sind die geistigen Dinge von rein verstandesmässiger Beschaffenheit (Begriffe, mathematische Deductionen), so bleibt ihnen die Musik ein- für allemal fern; anders ist es, wenn sie Ideen, die auf das Verhältniss der Menschen zu einander und zur letzten Idee (der Gottheit) sich beziehen, also von sittlich religiöser Natur sind. Dass die Musik solche an sich zwar ebensowenig als reine Verstandessachen ausdrücken kann, versteht sich von selbst; noch weniger aber kann sie in ihren Darstellungen ihnen sich entziehen, da doch schliesslich alles Denken, Fühlen und Handeln durch sie in eine bestimmte Richtung gewiesen und nach ihnen bemessen wird. Das reine Gefühl an sich, ohne Richtung auf einen Gegenstand, durch den es eine Begrenzung erfährt, erschien vorher als für die Kunstdarstellung zu unbestimmt; dies hört es auf zu sein, sobald es auf ein Object sich bezieht, wodurch es in seinem Verlaufe eine gewisse, durch jenes bedingte, erkennbare Art der Bewegung empfängt. Das Object, woran es sich knüpft, kann wiederum äusserer auch innerer Art sein. Aber die Tonschilderungen von Gefühlen, die durch der Aussenwelt angehörende Gegenstände geweckt sind, werden sehr häufig eine Abbildung des Gegenstandes selbst, der doch eigentlich gewünschten Darstellung des dadurch hervorgerufenen Gefühles unterschieben. Der Anblick eines furchtbaren Seesturmes braucht nicht mit Nothwendigkeit eine dieser Erscheinung analoge Gemüthsbewegung in uns zu erzeugen; letztere kann und wird unzweifelhaft in den meisten Fällen ganz anders beschaffen sein, mit dem Sturme selbst keine Aehnlichkeit haben: die Grossartigkeit des Schauspieles wird weit eher eine staunende, bewunderungsvolle oder andächtige Stimmung, oder die Gefahr desselben wird Furcht in uns erwecken. Malt nun die Musik Bewunderung, Staunen, Andacht oder Furcht, so wird man über die Beziehung dieser Gefühle auf das Naturereigniss, womit wir sie doch in Verbindung bringen sollen, sehr im Unklaren sich befinden; malt sie hingegen das Naturereigniss selbst, so ist noch nicht nöthig, dass die dadurch in uns erweckte Vorstellung auch mit den Empfindungen, die man bei jenem Schauspiele haben kann, übereinkommt: wir haben nur die äussere Erscheinung, nicht ein mit Nothwendigkeit durch sie erwecktes Gefühl. Jedenfalls wird also der Gegenstand, auf den in der Tonkunst darzustellende Gefühle sich zu beziehen haben, innerer, und wennauch ausserhalb des Empfindenden liegend, doch immer von solcher Art sein, dass er das Gefühl naturgemäss in eine solche Bewegtheit versetzt, die wir als durch ihn hervorgerufen begreifen. Hieher gehören zuerst jene allgemeinen sittlichen und religiösen Ideen, als Untergrund alles Fühlens und Handelns. Noch weniger als ein Mensch, er möge sie bethätigen oder verneinen, jedes Verhältniss zu ihnen aufgeben kann, vermag dies die Kunst, da Vermittelung zwischen Idee und Wirklichkeit überhaupt ihre Aufgabe ist. Sind die Gefühle und Anschauungen der Menschen aber von jenen Ideen getragen, und ihnen, als der von der Vernunft erkannten höheren sittlichen und göttlichen Ordnung, unterworfen, so ist es nicht anders möglich, als dass diese Ideen auch in einer Kunst, welche es vorzugsweise mit den Gefühlen zu thun hat, mittelbar durch letztere sich geltend machen. Jener Vernunftordnung aber fügt sich die menschliche Natur keineswegs jederzeit, sondern setzt ihr, in ihren auf andere Dinge abzielenden Begehrungen und Abweisungen, eine sinnliche Gewalt entgegen, welche Conflicte mit ihr herbeiführen: die Leidenschaften. Steigert sich die Leidenschaft bis zur Unbesiegbarkeit, so führt sie zum völligen Bruche mit der Vernunft und zum Untergange. Aufgabe der Leidenschaften ist aber die Reinigung des Menschen, nicht seine Vernichtung; Aufgabe der Vernunft die Abdämpfung der Leidenschaften zu starken, das erkannte Edle begehrenden und das Gemeine bewusst abweisenden Gefühlen. Diese gereinigten und geläuterten, dabei aber einer starken Bewegung fähigen, durch die Vernunft mit den höchsten allgemeinen Ideen vermittelten und auf sie bezogenen Gefühle, sind der Boden, aus dem alle wahre Musik entspringt. — Ein jedes Gefühl erscheint nun in einer gewissen Form,

denn es hat Anfang und Ende, und weist in seinem Verlaufe mancherlei Gliederung auf. Ferner bleibt es entweder während des ganzen Herganges, der einzelnen Modificationen die es annimmt ungeachtet, einheitlich; oder es vermischt sich mit Nebengefühlen, die auch mit ihm contrastiren, doch nur um es zu erhellen, nicht aufzuheben. Diese in der Wirklichkeit häufig sehr undeutlichen und in einander verschwimmenden Umrisse einer inneren Begebenheit, reichen aber doch hin, um der Tonkunst für ihre Formen einen Anhalt zu geben. Indem diese jedoch als Kunst verfährt, und als solche das in der Natur Gebotene nur als Stoff annimmt, aber nach ihren eigenen Gesetzen gestaltet, präcisirt sie auch jene Umrisse zu mannigfachen, den Gefühlen je nach ihrer Einfachheit oder Zusammensetzung entsprechenden Formen, welche hinsichts ihrer ganzen Art und Bewegtheit zwar an das von der Natur dargebotene Vorbild (die Gefühlsbewegung selbst) erinnern, oder dasselbe vielmehr analogisiren, demungeachtet aber doch als ein freies und selbständiges Kunsteigenes dastehen. Da Gefühle des allerverschiedensten Inhaltes doch häufig einen sehr ähnlichen Verlauf nehmen, kann auch eine und dieselbe musikalische Formgattung (z. B. Arie, Sonate), ungeachtet derselben Umrisse, zur Aufnahme sehr verschiedener Gefühle dienen, indem ja die Art der Tonbewegung innerhalb der nämlichen Contouren eine sehr verschiedene sein kann. Dieses näher zu untersuchen, würde hier zu weit führen; wenigstens aber wird man daraus erkennen, dass die musikalischen Formen nicht conventionell oder willkürlich angenommen, sondern nach einem in der Natur des menschlichen Gefühles gebotenen Vorbilde, doch den eigenen Kunstgesetzen entsprechend frei gestaltet sind. Dass sie im Laufe der Zeit gewechselt haben, ausgenutzte untergegangen, neue entstanden sind, spricht gerade für ihre Natur- und Kunstnothwendigkeit, und ihren innigen Zusammenhang mit den Ideen und der Empfindungsweise ihrer Zeiten; denn die Entstehung neuer Formen bezeichnet immer entschiedene Wendepunkte in der Kunst, für deren neugewonnenen Inhalt die alten nicht mehr ausreichen. Manche Aesthetiker aber gestehen der Musik einen Inhalt im hier besprochenen Sinne überhaupt nicht zu, und es giebt in der That auch zahlreiche und bedeutende Werke, in denen ein anderer als reiner Toninhalt wenigstens nicht nachgewiesen werden kann. Doch sind dies nicht die höchsten; auch soll ein Inhalt in der Musik garnicht nachgewiesen oder durch ein Programm erklärt werden; er soll dem Kunstgefühle anschaulich, nicht dem Verstande greifbar werden. — Alles Fühlen muss aber, wie vorhin bemerkt, an Vorstellungen sich knüpfen, um einen concreten Inhalt zu gewinnen; ohne Beziehung auf ein Object erfährt es nicht einmal seine allgemeine Bestimmung als Lust oder Unlust; man fühlt weder Liebe noch Hass, ohne durch einen Gegenstand dazu angeregt zu werden; ausserdem aber werden die Gefühle noch durch die Art und Beschaffenheit des Gegenstandes und der Anregung, sowie durch Mitwirkung vielfacher Nebenumstände, und ganz insbesondere durch die Individualität des Fühlenden selbst, aufs mannigfachste modificirt. Auch die unbestimmten und gemischten Gefühle (Schweben zwischen Liebe und Hass, Furcht und Hoffnung) sind davon nicht ausgeschlossen. Nur durch Vorstellungen und Objecte präcisirte Gefühle können auch in der Kunstdarstellung mit solcher Bestimmtheit wirken, dass sie den Empfangenden wiederum zu Vorstellungen veranlassen, oder wenigstens den Eindruck auf ihn hervorbringen, das Kunstwerk sei aus einem durch ein Object (oder die Vorstellung eines solchen) begrenzten Gefühle hervorgegangen, nicht aus inhaltsleerer und nur auf sich bezogener subjectiver Gefühlsträumerei — das Object selbst und die Veranlassung der Gefühle braucht darum vom Hörer noch nicht allemal erkannt zu werden. Die Gestaltungen, zu welchen die Töne sich verbinden, sollen aber eine solche Präcision in der Contour und organische Einheit in der Durchbildung haben, dass sie, ungeachtet ihres schnellen Vorüberziehens, doch den Hörer durch den Eindruck eines aus deutlichem innerem Schauen Entsprungenen, für sich gewinnen und fesseln. Ein deutliches inneres Schauen muss aber nothwendig mit einem Erfassen der characteristischen Merkmale des Objectes und seiner besonderen Art des Einflusses auf das Gefühl verbunden sein, welche das Kunstwerk, soweit irgend möglich, wiederzuspiegeln bestrebt sein wird. Der Begriff des Characteristischen ist, soweit für unsern Zweck erforderlich, im gleichn. Art. erklärt; wir nehmen hier als bestimmt an, dass die Musik das Vermögen zu characterisiren besitzt. Demnach vermag sie auch, wenn sie unterscheidende Merkmale eines Inhaltes giebt, die Phantasie des Hörers zu Vorstellungen von einer gewissen Bestimmtheit anzuregen. Bis zu begrifflicher Deutlichkeit werden diese Vor-

stellungen freilich sich nicht verdichten, sondern sie bleiben ihrem Wesen nach immer nur mehr allgemein, im einzelnen mehr nur Phantasiebilder und Ahnungen dessen, von dem wir glauben, dass es der Tonsetzer hat ausdrücken wollen, wenn die Musik nicht mit einem Text verbunden ist, der unseren Vorstellungen bestimmteren Anhalt giebt. Eine Musik kann in uns sehr wohl die Vorstellung z. B. eines Helden erwecken, schwerlich aber eines bestimmten Helden, wenn nicht andere Umstände unserem Verständniss zu Hülfe kommen. Ein anderes Tonwerk führt unserer Phantasie ein reich bewegtes Lebensbild vor, voll harter Schicksalsschläge, Schmerz und Entsagung; oder voll Glückseligkeit und Genuss etc.: soweit das Verständniss des Gefühles reicht, werden wir dem Tonsetzer folgen können, darüber hinaus wird manches dunkel bleiben, wenn unsere eigene Phantasie und Einbildungskraft kein Licht darüber verbreiten, nicht Mitschöpfer am Tonwerke werden. Dies ist kein Mangel, dem absolut durch ein Programm abgeholfen werden muss, wenn die Tonkunst noch zu retten sein soll, sondern gerade eine werthvolle Eigenthümlichkeit. Will sie mehr begriffliche Deutlichkeit gewinnen, so muss sie mit der Dichtung sich verbinden; dann freilich erfahren wir ganz bestimmt, ob jener Held etwa Samson, Judas Maccabäus oder ein dritter ist, aber nicht durch die Musik selbst, es wird uns eben nur gesagt. Wenn wir hingegen den Helden in verschiedenen Stimmungen sehen, entweder kampfbegeistert, trauernd etc., so ist das Wort unendlich schwach im Verhältniss zur Musik, und ebenso, wenn es auf Zeichnung der feinen individuellen Züge ankommt, die das Wort, bei aller seiner Verstandesdeutlichkeit, nicht mit auch nur entfernt ähnlicher Vollkommenheit herzustellen vermag. Durch den Text aber wird unsere Vorstellung immerhin concreter, und besondern Werth erlangt er für die Musik, wo es um Darstellung grosser Ereignisse und Begebenheiten, in denen Ideen von allgemein menschlicher und sittlich religiöser Bedeutung niedergelegt sind, sich handelt. — Eine eingehendere Darstellung des Wesens der Musik habe ich in den Elem. d. M. 1862, Cap. VIII versucht. —— Auf Grund der Beschaffenheit ihres Gefühlsinhaltes zerfällt die Musik in zwei Hauptstilgattungen, die wir als kirchliche und weltliche Musik zu unterscheiden gewohnt sind. *a*) Die Kirchenmusik, ***musica ecclesiastica, divina***, hat die Bestimmung, als integrirender Theil des öffentlichen Gottesdienstes, die Feier desselben erhöhen und die in der Gemeinde lebendigen religiösen Gefühle steigern zu helfen. Allgemeiner Inhalt derselben sind das Verhältniss zwischen Menschheit und Gottheit, und die Gefühle, welche in jener erweckt werden durch das gläubige Bewusstsein einer, der Verschiedenheiten ihrer zeitlichen Erscheinung ungeachtet, nicht aufzuhebenden untrennbaren Einheit mit dieser. Die in der Menschheit lebende Sehnsucht nach Ausgleichung dieser zeitlichen Verschiedenheit zwischen ihr und ihrem Urquell, welche nur durch Reinigung und Läuterung von dem, was diese Verschiedenheit bewirkt und der Ausgleichung entgegensteht, vollzogen werden kann, hat den Gottesdienst hervorgerufen, in welchem wir, mit Ablösung von allen zeitlichen Interessen, soweit wir derer überhaupt uns zu entäussern vermögen, jene Wiederherstellung unserer Einheit mit der Gottheit durch unbedingte Hingabe an dieselbe, erstreben. Diesen Empfindungen entspricht der Stil der Kirchenmusik, ernst, feierlich, erhaben, alle Leidenschaftlichkeit ausschliessend; dem Wesen der religiösen Lehrsätze gemäss, streng, kunstvoll, in tiefsinniger Symbolik die auch dem ernstesten Denken verhüllt bleibenden Mysterien der Gottheit dem ahnungsvollen Gefühle erschliessend. — *b*) Die Weltliche Musik, ***musica profana***, unterscheiden wir von der Kirchenmusik nicht etwa mit dem Begriffe des Gegensatzes eines Unheiligen zum Heiligen oder eines Gemeinen zum Idealen. Ihrem Wesen als Kunst nach betrachtet, stehen beide auf gleicher Höhe, wenn man der weltlichen Musik nicht noch einen Vorrang einräumen will, indem sie mit beiweitem grösserer Freiheit aller überhaupt kunstgemässen Ausdrucksmittel zu einer, aus Gründen eines umfänglicheren Inhaltes, weit reicheren und mannigfaltigeren Darstellung sich bedienen darf, als die durch ihre Bestimmung in engere Grenzen gewiesene kirchliche Kunst. Weltliche Musik nennen wir sie, weil sie von der Kirche unabhängig, dem selbständigen schöpferischen Drange des Volkes Ursprung und Entwickelung verdankte. An Idealität steht sie der kirchlichen Kunst nicht nach, denn sie hat es ebensowohl mit der Vermittelung von Ideal und Wirklichkeit zu thun, wobei dann schliesslich die Beziehungen auf die letzten und höchsten Ideen ebensowenig ausbleiben können; nur dass diese hier nicht, als ein bestimmter Inbegriff aller geistigen und sitt-

lichen Mächte, ausserhalb des Menschen und als Object seiner Anbetung erscheinen, sondern in sein Denken, Fühlen und Handeln eingehen und durch dieses bethätigt oder verneint werden. Sie sind der Untergrund, auf welchem wir den Menschen mit seinen Gefühlen und Leidenschaften zur Erscheinung kommen sehen; nur seine handelnden und leidenden Gefühle, seine Conflicte mit den sittlichen Mächten, und sein Bestreben der Vollkommenheit sich zu nähern, finden in der weltlichen Musik ihren Ausdruck; die religiösen und sittlichen Ideen wirken nur im Verborgenen und werden aus ihrer Bethätigung im Innern des Menschen erkannt, ohne ihre Macht durch unmittelbares Hervortreten kundzugeben (vergl. Elem. d. M. 326).

II. Lehre und Formen. *A.* Lehre. *a*) Physicalische Theorie als Einleitungswissenschaft: *Akustik; Canonik.* — *b*) Vorbereitung: *Tonsystem.* — *c*) Darstellungsmittel: *Zeitbewegung* (Metrum, Rhythmus, Tempo); *Melodie* (Tonfolge); *Harmonie* (Gleichzeitigkeit von Tönen); *Contrapunkt* (Gleichzeitigkeit von Melodien); *Periodenbau und Thematische Arbeit.* — *d*) Formlehre: *Vocalformen; Instrumentalformen; Vocal- und Instrumentalmusik.* — *e*) Nebenwissenschaften: *Geschichte; Aesthetik.* Sämmtliche Fächer haben in den gleichn. Art. ihre Erledigung gefunden. —— *B.* Formen. Andeutungen über das Wesen der Form im Allgemeinen s. I; die Formgattungen und Einzelformen in den eig. Art.; nähere Stilscheidung unter Stil. Hier folgt nur eine Uebersicht. Den Klangwerkzeugen nach, ob natürlich (Stimme) oder künstlich (Instrument), oder beides (Stimmen und Instrumente), bilden sich drei Gruppen: Vocalformen; Instrumentalformen, und solche, in denen Stimmen und Instrumente vereinigt sind, welche aber in den Umrissen wesentlich mit den reinen Vocalformen übereinkommen. Im ferneren sind die Formen aller drei Gruppen einsätzig, auch mehrsätzig (cyclisch, s. daselbst). — *A.* Vocalformen. *a*) Für eine Solostimme: *Psalmodie; Recitativ* (secco, accompagnato); *Arioso; Choralgesang* (Ambrosianischer; Gregorianischer — die einzelnen Arten s. Kirchenmusik; Protestantischer Volksgesang, s. Choral); *Lied* (Volkslied, Kunstlied; — strophisch, durchcomponirt; — Lais, Chanson); *Canzone, Canson redonda, Canzonetta; Ode; Psalm; Sequenz; Ballade, Romanze, Legende; Cavata, Cavatina; Aria, Ariette; Liederkreis; Concerto* (da Chiesa; da Camera); *Cantata* (da Camera); *Motetto* (a voce sola; passeggiato). — *b*) Für mehrere Solostimmen: *Duetto* (da Camera; dialoghi); *Terzetto; Quartetto* etc. — *c*) Für Chor alla cappella (mit oder ohne Solo): *Coro* (Turba; Arienchor; dramatischer); *Doppelchor; Antiphona; Chorlied; Madrigal; Motetto; Chor mit Cantus firmus* (Choralchor); *Fuga; Missa solemnis, — brevis, — pro defunctis.* —— *B.* Instrumentalstücke. *a*) Einsätzige: Die *Tanzstücke* [Allemand; Bourrée; Bransle; Ciacona; Gagliarda (Romaneske); Gavotte; Giga (welsche, canarische, spanische, englische); Hornpipe; Loure; Minuetto; Musette; Passacaglio; Passamezzo; Rigandon; Sarabande]; *Etude; Clavierstück; Lied ohne Worte; Fantasia; Praeludium* (Post-, Interludium); *Rondo; Toccata; Fuga; Ricercata; Sonata; Symphonia* (alte einsätzige); *Ouverture* (französische, italienische, Kunst- und Concert-, Opernouvertüre). — *b*) Mehrsätzige: *Praeludium; Fantasia; Toccata con Fuga; Suite; Partite; Divertimento, Divertissement; Concerto* (da Camera; — grosso); *Serenata; Cassation; Sonata* (Duo, Trio, Quatuor etc.); *Symphonia.* — *c*) Vocal- und Instrumentalmusik. Die verschiedenen Arten *begleiteter Chorgesänge: Psalm; Cantata; Missa solemnis, — brevis, — pro defunctis.* Mit Handlung verbunden, die *α*) nur musikalisch vorgetragen: *Oratorium; Passio.* — *β*) auf der Bühne dargestellt wird: *Pastorale; Balleto;* Liederspiel; *Opera* (seria, semiseria, buffa); *Opéra comique* (Singspiel).

III. Geschichtsabriss bis Bach. 1) Alte Culturvölker. *a*) *Aegypter.* Tempelmusik, aber der Beschaffenheit nach unbekannt; Gesang und Instrumente (letztere s. den gleichn. Art. III 1 A); eine Notirungskunst haben sie wahrscheinlich nicht besessen. — *b*) *Hebräer.* Ziemlich ausgebildete Tempelmusik; ihre Art Psalmen antiphonenartig vorzutragen, ist unzweifelhaft auf die frühesten Gesänge der christlichen Kirche übergegangen (Therapeuten, s. Antiphona). Ob sie eine Notirung gekannt haben, ist zweifelhaft, die Accente scheinen zu diesem Zwecke nicht gedient zu haben, wie man eine Zeit lang glaubte, sind auch viel späteren Ursprungs. Im heutigen Synagogengesange mag manches aus grauem Alterthume sich erhalten haben, doch wenn überhaupt, so nur in mündlicher Ueberlieferung und durch dieselbe wesentlich umgebildet, daher in seiner

Aechtheit nicht mehr herzustellen, weil alle notirten Monumente fehlen. — Mannigfache Instrumente, s. das. III 1 B. — *c*) *Griechen*. Ausgebildete Theorie und Tonberechnung (Pythagoras und seine Schule 584 v. Chr.; Aristoxenus und die Harmoniker 340 v. Chr.). — Complicirtes Tonsystem (s. Tetrachord) und ebenso verwickelte aus Buchstaben gebildete Notation (überliefert von Alypius von Alexandria, 100 v. Chr.). Ueber ihre Gesangart giebt es mehr nur Vermuthungen, keine Gewissheit, da es an authentischen Monumenten fehlt (drei Hymnen an die Calliope, Nemesis und den Apollo, zuerst von V. Galilei entdeckt, von Bürette entziffert); doch scheint mit ziemlicher Gewissheit festzustehen, dass sie eine nach der Silbenquantität stark accentuirte Recitation, mit nur geringem, mehr declamatorischem als wirklich melodischem Tonfall gewesen ist. Die Harmonie war ihnen unbekannt, wegen falscher Bestimmung der Terz; als zusammenklingende Intervalle kannte man nur die Octav, wahrscheinlich auch die Quint, sowie die Octavverdoppelungen beider. — Ziemlich zahlreiche Instrumente (s. das. III 1 C). — 2) Christliche Zeit. *A*. Ob in den ersten Zeiten der Verfolgung, da die Bekenner des neuen Glaubens mehr in der Verborgenheit sich hielten, die Musik am Gottesdienste wesentlichen Antheil hatte, weiss man nicht bestimmt, doch wird es vermuthet; jedenfalls aber gewann sie ihn, sobald die Verfolgungen etwas nachgelassen hatten. Ihrer Beschaffenheit nach war sie unzweifelhaft Gemeindegesang, dem antiphonenartigen Psalmenvortrage der Juden sich anschliessend; nach Theodoret soll solcher Wechselgesang durch zwei Priester, Flavian und Diodor zu Antiochien, in die christliche Kirche eingeführt worden sein. Dass er alsbald einige Eigenthümlichkeit gewonnen, lässt sich bei einer derartigen Bewegung, als der neue Glaube in seinen Bekennern hervorrief, kaum anders denken; doch wissen wir nicht, worin sie bestanden haben mag. Die ersten Hymnendichter: in der griechischen Kirche Bischof Hierotheus, in der lateinischen Bischof Hilarius von Poitiers und Ambrosius zu Mailand, der die Kirchengesänge zuerst gesammelt und in eine feste Ordnung gebracht hat (386), s. Hymnus. Ueber die muthmassliche Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesanges, sowie die angebliche Einrichtung ihrer Modulation nach den vier griechischen Tonarten Phrygisch, Dorisch, Hypolydisch und Hypophrygisch, s. Ambr. Ges. Dass die griechische Theorie in den ersten christlichen Jahrhunderten in Vergessenheit gerathen, ist wahrscheinlich; nach und nach aber tauchte sie wieder auf und wurde namentlich durch die Schriften des Boethius (um 500), auf welche die Theoretiker eine Reihe nachfolgender Jahrhunderte hindurch sich stützen, bekannt gemacht. Ob man eine Notirung gekannt hat, ist nicht zu sagen, möglicherweise bediente man sich der griechischen; doch wird die Fortpflanzung der Gesänge im wesentlichen auf mündlicher Ueberlieferung beruht haben. — Reformation des mittlerweile in Verfall gerathenen Kirchengesanges durch Gregor d. Gr. (591—604, s. Gregor. Ges.); Einführung der vier Plagalischen Octaven; Benennung der Töne durch die ersten sieben Buchstaben des lat. Alphabetes; Notirung mit ohne Linien über den Text gesetzten Neumen (Entstehungszeit unbekannt); die erste Einführung von Linien fällt ins 9. oder 10. Jahrh. — Verbreitung des Gregorianischen Gesanges nach Gallien und Deutschland durch Carl d. Gr., der 774 zwei Cleriker nach Rom sendet, ihn dort an der Quelle zu studiren. Sängerschulen zu Rom durch Gregor, zu Fulda 744 (später zu Eichstädt und Würzburg) durch Bonifacius, zu Metz und Soisons durch Carl d. Gr. gestiftet. Berühmte Blüthestätte des Gesanges zu St. Gallen (Roman 790; besonders Notger Balbulus, † 912, bildet die Sequenz kunstmässig aus). — Erste Versuche einer gleichzeitigen Verbindung von Tönen, Organum und Diaphonie des Hucbald (840—930) und Guido (1010—1050). Vervollkommnung der Neumennotirung mittels eines verbesserten Liniensystemes und Vereinfachung der Unterrichtsmethode durch Guido (mehrere andere Versuche einer sichereren Notation: Punktnote, zwischen die Linien gesetzte Textsilben, aus dem *F* gebildete Zeichen des Hucbald, Buchstabenschrift des Hermanus Contractus 1050). — Tonumfang um das Jahr 1000 von $G-e_2$; Gliederung desselben in sieben Hexachorde; Entstehung des Solmisationssystemes, muthmasslich erst im 11. Jahrh., wennauch innerhalb Guido's Schule (s. Solmisation). — Erste Spuren von Volksgesang zur Zeit Carl's d. Gr., s. Forkel, Gesch. II. 234; aus früherer Zeit fehlen alle Nachrichten; von Instrumenten scheint bis dahin nur die Orgel zu einer (im Vergleiche mit den übrigen) gewissen relativen Vollkommenheit gelangt zu sein. — *B*. Erste Keime des Mensuralgesanges und der Mensuralnotenschrift im 12. Jahrh. Die

Töne haben bestimmt gemessene verschiedene Dauer, welche durch entsprechende Form der Tonzeichen versinnlicht wird (s. Mensuralnotenschrift). Im liturgischen Gesange jedoch bedient man sich noch bis weit ins 14. Jahrh. der Neumen, von da an erst allgemein der Note (Choralnote, *nota quadrata*). — Der älteste aufbehaltene Schriftsteller über die Mensuraltheorie ist Franco von Cöln (*Musica et Cantus mensurabilis*, Anfang des 13. Jahrh.). Fernere: Marchettus von Padua (Gerb., *Script.* III); Joh. de Muris zu Paris 1323 (Gerbert, *Script.* III); Thomas de Valsingham um 1400; aus späterer Zeit: Prosdocimus de Beldomandis (Anfang des 15. Jahrh.), John of Tewkesbury (2. Hälfte des 15. Jahrh.), Adam de Fulda 1490, Franchinus Gafor (*Pract. mus.* 1496). Der Niederländer Düfay gebrauchte gegen Ende des 14. Jahrh. zuerst die weissen Noten. — Die Harmonie entwickelt sich zu Anfang dieser Periode sehr langsam. Franco beschreibt den mensurirten Discantus, wobei wir zugleich die Namen einiger Arten von Gesängen erfahren, indem er die Art seiner Verwendung in *Motettis, Conductis, Cantilenis* und *Rondellis* erklärt. In Frankreich floriren der Déchant, eine Art Contrappunto alla mente, und der Falso Bordone in Sextakkorden, um 1377 nach Italien gekommen. Dreistimmiger Chanson von Adam de la Hale um 1280 (vielleicht erst später harmonisirt). — Regeln für die Polyphonie und Ordnung der Stimmführung (Verbot der Parallelen vollkommener Consonanzen) bei Johannes de Muris (*Musica* 1323). Gegen Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrh. tritt die Benennung Contrapunkt an Stelle von Discantus etc. — Ueberreste von Tonsätzen vor Düfay: Guillaume de Machault, Fragment eines 4-stimmigen Gloria, 1346; Franc. Landino (1360 zu Florenz), Canzone; altfranzösischer Chanson im gemischten Contrapunkt für 3 Stimmen, Autor unbekannt (Kiesewetter, Gesch. 41). — In Deutschland bleibt der Kirchengesang bis spät ins 15. Jahrh. hinein einstimmig, während durch niederländische Tonsetzer und zuerst durch Düfay (in der päpstl. Capelle zu Rom von 1380—1432) der Contrapunkt einer bereits höheren Entwickelungsstufe entgegengeführt wird; die Harmonie reinigt sich, künstliche Satzfiguren, Canon, Imitation und Augmentation kommen bei Düfay bereits in Anwendung; der Contrapunkt bewegt sich meist gegen einen freien oder eine geistliche oder weltliche Melodie enthaltenden Tenor: der Satz ist meist vierstimmig. In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrh. blühen ferner noch Binchois, Eloy, Faugues, etwas später Obrecht, Busnoys, Regis, Johannes Tinctoris (der Verfasser des ersten musikal. Lexikons, um 1474), Ockenheim (1450—80), Franchinus Gafor, als Theoretiker berühmt. Der grösste Meister dieser ganzen Periode des niederländischen und französischen künstlichen Contrapunktes ist Josquin des Prés, zu Cambray geboren, 1455 Ockenheim's Schüler, 1515 (oder 1521, Coussemaker) gestorben. Unter seine bedeutendsten Schüler gehören Clement Jannequin, Adrian Petit Coclicus (*Compend. mus.* 1552), Arcadelt, Jacquet von Berchem, Heinr. Isaak u. A. m. Mit ihm gleichzeitig blühten u. A. Pierre de la Rue, Brumel, Gaspard, Alex. Agricola. — In Deutschland werden die ersten bedeutenden Contrapunktisten gegen Ende des 15. Jahrh. genannt: Adam de Fulda (Schriften bei Gerbert, *Scriptores*), Galliculus (geb. 1475), Heinr. Isaak (1480), Heinr. Finck, Stephan Mahu; in Frankreich il Carpentrasso; die Spanier waren als Sänger in der päpstlichen Capelle beliebt. — Von Volksmelodien des 14. und 15. Jahrh. finden sich nur vereinzelte Ueberreste als Tenor in den Contrapunkten der Niederländer; die Limburger Chronik enthält zwar eine Anzahl Verse aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. (darunter auch der Geisselbrüder 1347), welche man zu der Zeit in Deutschland »pfiffe und sang«, aber keine Melodien; um so wichtiger ist die bevorstehende Herausgabe des Lochheimer Liederbuches aus der Mitte des 15. Jahrh. im 2. Bande von Chrysander's Jahrbüchern. Der lyrische Kunstgesang erblühte durch die französischen Trouvères und die deutschen Minnesinger im 12. und 13. Jahrh., wurde nach deren Untergange von den bürgerlichen Meistersingern (14. Jahrh.) zwar wieder aufgenommen, doch nur auf biblische Stoffe angewendet, zur poesielosen, in der Form verknöcherten Reimerei herabgedrückt. — In Italien lyrische Gesänge der Cantori a liuto (nicht schulmässig gebildete Sänger, Dilettanten). — Ueber die Instrumente der Menestriers s. den gleichn. Art.; fernere vor 1500 schon gebräuchliche: Geige (Rebec), Schalmey (Pommer), Pfeifen und Flöten, Zinken, Trompeten, Posaunen; Orgel (seit 1470 mit Pedal versehen), Clavichord, Laute; Tabulatur erfunden angeblich von Conrad Paumann, † 1473. Organisirung der Stadtpfeifer im 15. Jahrh. Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen 1502

durch Ottavio Petrucci aus Fossombrone. —— *C.* 1518 kommt Adrian Willaert, aus der Schule des Josquin, nach Rom, wendet sich 1527 nach Venedig; die ersten Compositionen für sechs und mehr reale Stimmen und zwei und mehr Chöre; Stifter der Venetianischen Schule. Schüler: Cyprian de Rore (1516—65); Zarlino (1517—90, der grosse Theoretiker); Cost. Porta († 1601). — Pflege des Madrigals seit 1530; in Oberitalien auch Lieder im Volkstone (*Canzone villanesche, Villote*). — Claudio Goudimel aus Burgund, 1540 Stifter der römischen Schule, aus welcher hervorgingen: Animuccia, Giov. Maria Nanini, Palestrina u. A. Reform und höchste Blüthe der Kirchenmusik in Italien durch Palestrina (1524—94; sein Vorläufer Costanzo Festa, † 1545); ebenfalls berühmte Werke von Thom. Ludov. Vittoria (Spanier, geb. 1560). Erste Kirchenconcerte mit obligatem Instrumentalbass von L. Viadana (1560—1625) um 1596, gedr. 1603. Fernere ausgezeichnete Meister in Norditalien: Andr. und Giov. Gabrieli, Claudio Merulo, Orazio Vecchi. In England ausgezeichnete Madrigalisten: Morley (1540—1604), Weelkes (um 1600), Dowland (1562—1615), Ward, Wilbye u. A. In Deutschland der letzte und zugleich grösste Meister der niederländischen Schule: Orlandus Lassus (1520—1594); Verfall derselben, nachdem sie bis dahin, wennauch nicht mehr ausschliesslich geherrscht wie im 15. Jahrh., so doch noch das Primat in allen Ländern behauptet hatte. Ausgezeichnete deutsche Meister und Lehrer des 16. Jahrh., grosser Aufschwung der protestantischen Kirchenmusik: Mart. Agricola (1486—1556; Vocalcompositionen, Lehrbücher), Ludw. Senfl (1490—1560; Messen, Choräle, Motetten), Joh. Walther (luth. Gesangbuch 1524. 1544), Luc. Lossius (1508—82); Heinr. Faber (Mitte des 16. Jahrh.), Joh. Eccard (um 1600, Schüler von Lasso; viele Kirchengesänge), Gallus (Handl, 1550—91), Ammerbach (geb. 1550; Orgel- u. Instrum.-Tabul. 1571), S. Calvisius (1556—1615; berühmter Gelehrter), Joachim a Burk (1560; Passion), Gumpelzhaimer (1560—1618), Hans Leo Hasler (1564—1612), Aichinger, Demantius, Melch. Frank, Mich. Prätorius (1571—1621; berühmtes Lehrbuch), Joh. Herm. Schein (1586—1630; Choräle, Madrigale, weltliche Gesänge), Sam. Scheidt (1587—1654). Als der grösste Meister dieser Epoche protestantischen Kirchengesanges, dieselbe abschliessend und mit der modernen Kunst des Händel und Bach vermittelnd, erscheint der bereits dem 17. Jahrh. angehörende Heinrich Schütz (1585—1672), Schüler von Giov. Gabrieli. — Zu Freyburg blüht Henr. Lor. Glareanus (geb. zu Glarus in der Schweiz 1488, † zu Freyburg 1563), berühmter Musiktheoretiker (Dodecachordon 1547; *Boethii de Musica* 1570). Ausgezeichnete Spanier: Morales (1510 zu Sevilla geb.) und Escobedo, beide an der päpstl. Capelle zu Rom; Salinas (1512—90), gelehrter Theoretiker (*De musica libri septem* 1577); Guerrero, Capellmeister Carl's V. —— *D.* Erste Anfänge der Oper und des Oratorium in Italien (Florenz) gegen 1600, vorbereitet durch die aus dem erneuten Studium der Griechen entsprungenen Ideen der Wiederherstellung des griechischen Musikdrama (Vinc. Galilei; Orazio Vecchi; Emilio del Cavalieri, erstes Oratorium; Giulio Caccini; Jacopo Peri; Claudio Monteverde). Giac. Carissimi (1580—1670), bedeutende Entwickelung des dramatischen Gesanges (Kammercantate). Hohe Blüthe der Oper in Venedig (Cavalli, geb. 1610; Cesti; Ziani; Legrenzi u. A.). Vervollkommnung der dramatischen Gesangformen sowie der begleitenden Instrumentalmusik durch Aless. Scarlatti (1659—1725). Erste Oper in Deutschland um 1628 (Daphne des Rinuccini von Heinr. Schütz componirt); erstes stehendes deutsches Operntheater zu Hamburg 1682—1740. — In der Kirchenmusik beginnt der strenge Stile alla Palestrina mit dem Stile concertante sich zu vermischen; Bogeninstrumente werden in die Kirche eingeführt. In England blüht währenddem Henry Purcell (1658—95) in Opern, kirchlichen und weltlichen Gesängen. — Die Instrumentalmusik keimt auf mit Beginn des 16. Jahrh., anfangs nur den Gesang begleitend und in kurzen selbständigen Zwischensätzen abwechselnd. Sonate und Symphonie, auch Canzone genannte Instrumentalstücke kommen zwar schon seit Mitte des 16. Jahrh. vor, aber ohne alle Selbständigkeit der Form, den damals gebräuchlichen Gesangstücken durchaus nachgebildet. Die erste cyclische Solo- und mehrstimmige Instrumentalform, die Suite, entsteht um Mitte des 17. Jahrh. (Suite, Concert, Sonate, Symphonie, s. die eigenen Art.) Das Orgelspiel erfreut sich sorgfältigster Pflege. — Aufblühen der Neapolitanischen Schule durch Scarlatti's Zöglinge Leonardo Leo und Francesco Du-

rante um 1725; Herrschaft dieser Schule über die Oper innerhalb und ausserhalb Italien. (Aus ihr gingen u. A. hervor: Porpora, Vinci, Pergolesi, Teradeglias, Traetta, Jomelli, Sacchini, Piccini; später Cimarosa, Paesiello; Hasse empfing noch von Scarlatti selbst Unterricht um 1720). — Grosse Meister an anderen Orten: Colonna (geb. 1640), Stifter der Schule zu Bologna, und sein Schüler Giov. Maria Clari; Agost. Steffani (1650—1730; Opern, vorzügliche Kammerduette); Antonio Lotti (ein Schüler des Legrenzi), und B. Marcello (50 Psalmen David's) zu Venedig; Joseph Fux (Gradus ad Parn.), und Caldara zu Wien. In Paris führt Lully von 1672 an über 30 Jahre hindurch bis auf Rameau die Alleinherrschaft über die Oper; welchen reformatorischen Einfluss Gluck (um 1772 in Paris) auf die französische, insbesondere aber auf die Oper in Deutschland ausübte, ist bekannt. In London gelangte von 1720 an die italienische Oper unter Händel zu schneller und hoher Blüthe; auch Bononcini und Ariosti waren dabei thätig, um 1733 auch Hasse, von Händel's Gegenpartei dorthin gerufen. Um 1740 wandte sich Händel von der Oper ab. Entwickelung des Kunstgesanges in Italien zu Anfang des 17. Jahrh. (Castraten). Entstehung bedeutender Sängerschulen gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrh. (durch Pistocchi zu Bologna, Coloratur- und Bravourgesang; Fedi zu Rom 1700; Neapel bildete ausgezeichnete Sänger, desgleichen Wien). Blüthe des Bravourgesanges bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrh. — Die Instrumentalmusik hatte ausgezeichnete Vertreter gefunden an Dom. Scarlatti (1683—1760; Claviersonaten), Torelli (geb. 1650; fixirt Stil und Form des modernen Kammerconcertes), Vivaldi (1670—1743; Violinconcerte), Corelli (1653—1713; desgleichen), Tartini (1692—1770, Violinvirtuose und Theoretiker; Nardini, sein Schüler). In Deutschland Froberger (1637—95; Orgel- und Clavierwerke), Buxtehude (1610—1707; Orgelcomp.), Georg Muffat (geb. 1650; vortreffl. Clavier- u. Orgelcomp.); in Frankreich Couperin (1668—1733; Clavier- u. Orgelw.). — Bedeutende Vertiefung des Instrumentalstiles, höchste Blüthe der modernen Kirchenmusik durch J. S. Bach (1685—1750); Schöpfung und Vollendung des modernen Oratoriums durch G. F. Händel (1684—1759).

IV. Literatur. Eine auch nur einigermassen vollständige Uebersicht über die hervorragendsten Werke auf dem Gebiete der Musikwissenschaft würde die hier gesteckten Grenzen beiweitem überschreiten. Ausserdem habe ich die bei Bearbeitung des gegenwärtigen Werkes von mir benutzten Schriften, soweit sie dem Leser nützlich sein können, bei den betreffenden Gegenständen, wovon sie handeln, aufgeführt, und die Literaturen von Forkel (1792), Lichtenthal (*Dizion. e Bibliogr.* 1826, 4 Bände), C. F. Becker (1836, Nachtrag 1839) sind in den Händen eines jeden, der über musikwissenschaftliche Gegenstände näher sich unterrichten will. Um aber der im vorliegenden Werke angeführten Literatur wenigstens innerhalb ihrer engen Grenzen eine gewisse Abrundung zu geben, füge ich noch *a*) einige Geschichtswerke, und *b*) einige Schriften über Harmonie, die dem gleichn. Art. beizugeben übersehen worden ist, hinzu.

A. Aegypter. James Bruce, Reisen z. Entdeck. der Nilquellen, a. d. Engl. 1790 (Musik S. 182—190). — J. A. Villoteau, Abhandl. über d. M. der alten Aegypter aus *Descr. de l'Egypt.* Deutsch von C. F. Michaelis 1821. — C. F. Michaelis, M. der Aegypt. u. Morgenl., als literar. Nachweis, Cäcilia 1833, Bd. 15, S. 179—183. — *Ebräer.* Mattheson, Patriot 1728. — Pfeiffer, M. d. alten Hebr. 1779. — Saalschütz, Gesch. u. Würdigung d. M. b. d. Hebr. 1829. (Aeltere Schr. s. Forkel). — *Griechen und Römer.* Die älteren Schr. (Alypius, Aristoxenus, Arist. Quintilianus, Boethius) s. Becker, S. 35 ff. — Neuere: Meibom, *Antiquae mus. auctores septem* 1652 (Th. I. enthält die Schriften von Aristoxen, Euclid, Nicomach, Alypius, Gaudentius, Bacchius dem älteren; Th. II. Aristid. Quintilianus, *de Mus. lib.* III.). — Fraguier und Burette s. Becker S. 46. — Marpurg, Histor. krit. Einl. in die Gesch. u. Lehrs. d. alt. u. neu. M. 1759. — Burney, Abhandl. üb. d. M. d. Alten (aus Bd. I. d. Gesch.), deutsch von Eschenburg 1781. — Fortlage, Das musikal. Syst. d. Gr. 1847. — Bellermann, Tonl. u. Musiknoten d. Gr. 1847. — Drieberg, Wörterb. d. gr. M. 1835. — Heimsoeth, Die Wahrh. üb. d. Rhythm. in d. Ges. d. alt. Gr. 1846. — Grysar, Canticum u. Chor i. d. röm. Tragöd. 1855. — A. W. Ambros, Gesch. Bd. I. 1862. — *In christlichen Zeiten.* Gerbert, *Script. ecclesiastici de Musica sacr. potissimum. Ex variis Italiae, Galliae et German. codicib. Manuscr. collecti et nunc primum publica luce donati.* 1784, 3 Bde. — Du Cange, *Glossarium ad Script. med. et infim. Latinitatis* 1678 (enthält Erklärungen vieler musikal. Ausdr.). — W. C. Printz, Histor. Beschr. d. edeln Sing- und Klingkunst 1690 (erste Gesch. d. M. in deutscher Spr.). — Prätorius, *Syntagma mus.* T. I. 1614. — Bonnet, *Hist. de la Mus.* 1715. — Martini, *Storia della Musica* (T. I. 1757; II. 1770; III. 1781). — Hawkins, *A general History of the Science and Practice of M.* 1776, 5 Bde. — Burney, *A general History of M.* 4 Bde. 1776—89. — La Borde, *Essai sur la M. anc. et mod.* 4 Bde. 1780. — P. della Valle, *Della musica dell' età nostra* (1640) in Doni *opp.* II. 249. — Bona, *De divina Psalmod.* 1653. — Gerbert, *De cantu et musica sacr.* 1774. — Forkel, Allgem. Gesch. d. M. 2 Bde. (Bd. I. 1788; II. 1801). — Kiesewetter, Europ. abendl. Mus. 1846. — Kiesewetter, Weltl. Gesang 1841. — Winterfeld, Joh. Gabrieli u. s. Zeitalter 1834. — Win-

terfeld, Evangel. Kirchengesang 3 Bde. 1843—47. — Winterfeld, Zur Gesch. heiliger Tonk. 1850. — C. F. Becker, Die Hausmusik in Deutschland 1840. — Fr. Chrysander, Jahrbücher f. mus. Wissensch. Bd. I. 1863. — *Biographien:* Mattheson, Ehrenpforte 1740 (s. Forkel, Lit. 185). — Gerber, Tonkünstlerlex. (altes 1790, 1792; neues 1812, 1814). — Walther, Lexikon 1732. — Fétis, *Biographie universelle* 1837—1844. — Joh. Ad. Hiller, Lebensbeschr. ber. Musikgel. u. Tonkünstl. T. I. 1784 (s. Forkel, Lit. 190). — Forkel, Joh. Seb. Bach's Leben 1855. — Kiesewetter, Guido v. Arezzo 1840. — Kandler nach Baini, Palestrina's Leben und Werke, herausgeg. v. Kiesewetter 1834. — Delmotte, Roland de Lattre, a. d. Franz. v. S. W. Dehn 1837. — Chrysander, G. F. Händel, Bd. I. 1858; II. 1860. — Carpani, *Le Haydine* 1812. — Griesinger, Jos. Haydn 1810. — Schmid, Chr. W. Ritter v. Gluck 1851. — O. Jahn, Mozart 1856—59. — Oulibicheff, Mozart's Leben und Werke, 2. Aufl. 1859.

B. Literaturnachtrag zum Artikel Harmonie:

Rameau, *Traité de l' Harmonie*, Paris 1722. — Alembert, *Elemens de Musique* etc. 1752; übers. von Marpurg: System. Einl. in die musikal. Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau 1757. — Tartini, *Trattato di Musica* etc. 1754. — Sorge, *Compend. harmon.* 1760. — Sorge, Anl. zum Generalb. mit Anm. v. Marpurg 1760. — Heinichen, D. Generalb. i. d. Composition 1728. — Kirnberger, D. wahren Grundsätze zum Gebr. d. Harm. 1773. — Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes 1774—79. — Marpurg, Handb. beim Generalb. T. I. 1755; II. 1757; III. 1758. — Mattheson, Grosse Generalbassschule (Exemplar. Organistenprobe) 1719. — Mattheson, Kleine Generalbassschule 1735. — Knecht, Theor. pract. Generalbassschule, Bozen. — André, Lehrb. d. Tonsetzkunst, Bd. I. 1832. — Sechter, Grundzüge d. musikal. Comp., 3 Abtheilungen 1853, 54. — Dehn, Theoret. pract. Harmonielehre 1860. — Richter, Lehrb. der Harmonie, 5. Aufl. 1864. — Vergl. auch Generalbass; Contrapunkt.

Musikalische Wettstreite in Griechenland, fanden statt bei den meisten der grossen öffentlichen Spiele. Die vier grössten derselben (die heiligen Spiele) waren: *a*) Die Olympischen, in Elis nahe bei Olympia dem Olympischen Jupiter zu Ehren alle vier Jahre (Olympiade) gefeiert. Anfangs war die Musik nur Mittel zur Erhöhung der Pracht und Feierlichkeit, späterhin wurden auch mitunter wirkliche Wettstreite unter Tonkünstlern (im Gesange, auf Saiten- auch Blasinstrumenten) veranstaltet und Preise für den Sieger ausgesetzt. *b*) Die Pythischen, in Delphi anfangs alle neun, später alle vier Jahre zum Andenken an die Erlegung des Drachen Python durch den Apollo gefeiert. Ursprünglich waren sie nur für Poesie und Musik (Gesang von der Cither oder Lyra begleitet, und Flötenspiel) bestimmt, später kam auch Gymnastik hinzu. Ueber den Gesang zu Ehren des Apollo, mit welchem um den Preis (Lorbeerkrone) gestritten wurde, s. Katakeleusinos. *c*) Die Nemäischen, alle drei Jahre gefeiert, den Olympischen ähnlich. *d*) Die Isthmischen, auf dem Isthmus, alle drei Jahre im Herbste, anfangs zu Ehren des Melicertes gefeiert, später dem Neptun geweiht. Musikalische Wettstreite fanden statt. Der Preis war ein Fichten- oder Epheukranz. Kleinere Spiele waren: *e*) Die Panathenäischen zu Athen, angeblich von Orpheus und Erichthonius gestiftet, von Perikles erneuert. Die grossen Panathenäen fanden alle fünf, die kleinen alle drei Jahre oder jährlich statt. *f*) Die Carnischen zu Lacedämon, bei welchen Preise für Citharisten ausgesetzt waren. Terpander war der erste Sieger. Noch andere grosse öffentliche Feste, an denen die Musik Theil hatte, sind: *g*) Die Eleusinischen zu Eleusis in Attika, der Ceres und Proserpina zu Ehren. *h*) Die Thosmophoria, von den Frauen Athens der Ceres geweiht. *i*) Die Arthemisia Dianä zu Delphi. *k*) Asclepia Aesculapii, neun Tage nach den Isthmischen Spielen. In der Dicht- und Tonkunst wurde ordentlicher Weise um den Preis gestritten. *l*) Die Delia Apollinis, alle fünf Jahre auf Delos, mit ausgesetzten Preisen für Musik und Poesie. *m*) Die Dionysia Bacchi, Bacchanalien, mit Musik, Tanz und theatralischen Darstellungen. (Dythyrambische und psallische Gesänge, Ursprung der Tragödie und Comödie.)

Musik der Sphären, Harmonie der Sphären. Die Pythagoräer glaubten, dass die Bewegung der Himmelskörper, da sie nach bestimmten Gesetzen erfolgt, auch nothwendigerweise eine gewisse Art musikalischer Harmonie hervorbringen müsse. Diese nannten sie Sphärenharmonie oder -musik.

Musikdirector. Bei der Oper der dem Capellmeister bei- und untergeordnete Tonkünstler, dem die Leitung der kleineren musikalisch-dramatischen Tonwerke, als Operetten und Singspiele, Ballete, sowie der Zwischenactmusiken, ausserdem das Einstudiren des Chores obliegt; davon er auch Chordirector genannt wird. — Ferner bei grossen mit Chor verbundenen Capellen, zuweilen ein Titel des Concertmeisters, als Director der Instrumentalmusik. — Desgleichen der Dirigent (Musikmeister) kleiner Capellen, desgleichen der Militärorchester. — Endlich ein Titel ohne damit verbundene Thätigkeit und häufig ohne alles Verdienst. S. Capelle und Capellmeister.

Musikmeister, der Dirigent von Militärorchestern.

Musurgos, bei den Griechen ein Tonsetzer, auch Spieler auf Instrumenten.

Muta, bei den Hörnern, s. Horn S. 432.

Mutation. *a*) Bei den Griechen (*Metabole*) ein Theil der Harmonik, die Abwechselung der Töne in der Melodie hinsichts folgender vier Punkte: 1) Des Klanggeschlechtes (*metabole per genus*), wenn die Melodie aus der diatonischen Folge der Töne in eine chromatische oder enharmonische und umgekehrt, übergeht. 2) Des Systems, wenn ein Uebergang aus einem unverbundenen Tetrachorde in ein verbundenes erfolgt. 3) Der Octavgattung, wenn also diese geändert, und 4) Des Rhythmus, wenn eine Taktart durch eine andere abgewechselt wurde. Manche rechnen zur Mutation noch die Veränderung des Stiles, den Uebergang aus der ernsten in die komische etc. Schreibart. —— *b*) In der alten Solmisation der Silbenwechsel, welcher dadurch entstand, dass der in der Mitte eines jeden Hexachordes liegende diatonische Halbton stets mit den Silben *mi-fa* benannt werden musste. Näheres Solmisation 2, Beisp. 3, 4. Ueber die ähnliche Mutation der Silben τα τη τω τε bei den Griechen s. Solmisation 3. —— *c*) Die beim männlichen Geschlecht zur Zeit der Pubertät (zwischen dem 15. und 17. Jahre) vor sich gehende Verwandlung der Discant- oder Altstimme in eine Bass- oder Tenorstimme. Ursache derselben ist die zur gedachten Zeit eintretende raschere Entwickelung des Kehlkopfes. Während des Mutirens ist die Stimme rauh, heiser und zum Ueberschlagen geneigt; zuweilen dauert dieser Zustand geraume Zeit (¼ auch ½ Jahr) an, mitunter aber, namentlich bei Knaben, die sehr viel singen und ihren Sopran lange behalten, geht die Umsetzung auch sehr schnell vor sich. Zuweilen geht die Singstimme auch in der Mutation verloren; sobald die Vorboten der letzteren sich zu zeigen beginnen und während ihrer ganzen Dauer soll man nur ohne alle Anstrengung (namentlich der höheren Töne), am besten aber garnicht singen.

Muth-Labben, in der Ueberschrift des Psalm IX vorkommendes Wort, dem man eine musikalische Bedeutung zuschreibt; theils glaubt man, es bezeichne ein zur Begleitung dieses Psalmes bestimmtes Instrument, theils, und mit mehr Wahrscheinlichkeit, den Anfang eines bekannten Liedes, nach dessen Melodie der Psalm gesungen werden sollte.

Mutiren, s. Mutation.

Mysterien, geistliche Schauspiele im Mittelalter, deren erste Anfänge bis ins 11. Jahrh. und früher noch zurück zu verfolgen sind. In den Klöstern entstanden, um das Volk von weltlichen Lustbarkeiten zurückzuhalten, wurden sie in den Kirchen von Geistlichen in lateinischer Sprache aufgeführt. Später zogen sie, aus der Kirche verwiesen, auf die Kirchhöfe und Märkte, auch auf Karren und Spielwagen auf den Strassen umher; Laien mischten sich unter die Darstellenden und brachten zwar die deutsche Sprache mit, aber zugleich auch eine starke Dosis Volkshumor und Rohheit; an letzterer freilich hatte es die Geistlichkeit schon vordem auch keineswegs fehlen lassen. Im 14. und 15. Jahrh. waren diese Spiele so verwildert, dass kein Gegenstand, so heilig er auch sein mochte, der ärgsten Profanation entging (Narren- und Eselsfeste, Osterlachen, Kirmess- und Fastnachtsspiele etc.). Der Name Mysterien stammt von den göttlichen Geheimnissen, welche in diesen Schauspielen, denen Ereignisse aus der heiligen Schrift und Legende zu Grunde lagen, behandelt wurden. Ein Hauptgegenstand war die Passion; Darstellungen mit Personen des A. T. hiessen *Figurae;* aus dem N. T. *Vangeli;* worin allegorische Personen auftraten, *Tropi;* von Legenden und Wundergeschichten, Exempel. Später suchte man den Unfug etwas zu dämpfen, indem man Lehre und sittliche Betrachtung in die Handlung verflocht (Schuldramen, Moralitäten). An einigen Orten bestanden grössere privilegirte Gesellschaften, welche Aufführungen geistlicher Schauspiele, insbesondere der Passion, zum Zweck hatten; so die *Confrèrerie de la Bazoche* zu Paris, merkwürdig durch Einführung der Moralitäten; die *Compagnia del Gonfalone* zu Rom, s. die gleichn. Art.

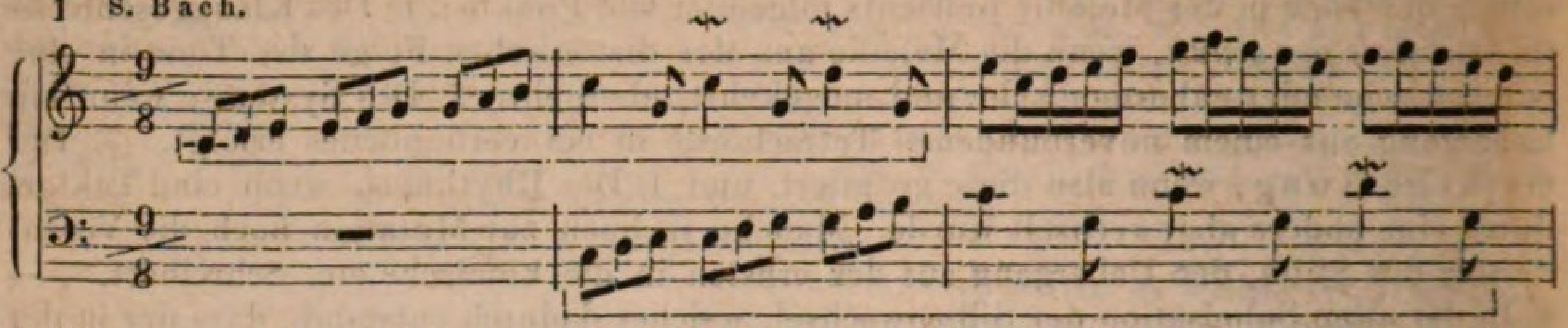
N.

Nablion, *Nablium*, griech. und röm. Benennung des Nebel der Hebräer, s. daselbst.

Naccare, *Gnaccare*, eine bei den Türken gebräuchliche Art Castagnetten, die Bonanni, *Gab. arm.* Taf. 45 abbildet (Text S. 131).

Nachahmung, Imitation, die Darstellung eines Tongedankens von grösserer oder geringerer Ausdehnung, durch zwei oder mehrere nach einander eintretende Stimmen, entweder auf gleicher oder auf verschiedener Tonstufe, Beisp. 1.

1 S. Bach.



1) Die vorangehende Stimme heisst Proposta, Thema, Modell, Subject (*vox antecedens*, *guida*), die nachahmende Risposta, Antwort (*vox consequens*, *conseguenza*), schlechthin Nachahmung. Es giebt zwei Hauptgattungen der Nachahmung, die strenge und die freie. In der strengen wird die Proposta genau imitirt; es muss an gleicher Stelle halber Ton mit halbem Tone, und ganzer Ton mit ganzem Tone beantwortet werden; ferner muss die Risposta bald nach der Proposta eintreten, oftmals folgt sie ihr bereits nach nur wenigen Pausen. Endlich pflegt die strenge Nachahmung stets einen längeren und melodisch entwickelten Satz von mehreren Takten zum Thema zu haben. Die freie Nachahmung hingegen nimmt auf genaue Beantwortung der Folge der halben und ganzen Töne keine Rücksicht, so dass also da, wo im Thema eine halbe Stufe vorkommt, in der Nachahmung eine halbe oder ganze stehen darf; ebensowenig wird genaue Einhaltung der anderen Intervalle gefordert, sondern es kommt nur auf Aehnlichkeit des Rhythmus und Tonganges überhaupt an. Hinzufügung von Versetzungszeichen ist demnach nicht nur gestattet, sondern unter Umständen geboten. Doch dürfen, abgesehen davon, dass fehlerhafte Intervallenschritte überhaupt zu vermeiden sind, die Abweichungen vom Thema nicht so erheblich sein, dass die Erkennbarkeit der Nachahmung darunter leidet. In vorliegendem Artikel ist nur von dieser freien Nachahmung und ihren Unterarten, der einfachen und canonischen, die Rede; die strenge, der Canon selbst, ist in einer eigenen Abhandlung beschrieben. —— 2) Eine Nachahmung setzt jederzeit reelle Stimmenmehrheit voraus, denn der Begriff derselben fordert Hindurchgehen des Tongedankens durch mehrere verschiedene Stimmen; eine einzelne Stimme kann einen Satz nur entweder auf gleicher Tonlage wiederholen, oder in andere Tonlage versetzt (gleichviel ob sonst verändert oder nicht) wiedergeben, aber nicht sich selbst nachahmen. Also sind zur Imitation wenigstens zwei reelle Stimmen erforderlich, wobei aber unbenommen bleibt, noch eine oder mehrere freie Füllstimmen den nachahmenden beizugeben, wovon im Folgenden noch Beispiele sich finden werden; in diesem Falle bleibt aber die Nachahmung doch nur eine zweistimmige, denn die Füllstimme zählt nicht. Ebensogut können auch drei und mehr Stimmen bei der Imitation sich betheiligen, demnach eine drei- und mehrstimmige Imitation ausführen. —— Die Länge des nachzuahmenden Tongedankens ist durch kein Gesetz vorgeschrieben, sondern allein durch die Absicht des Componisten bedingt; oft dient nur eine kurze melodische oder rhythmisch ausgeprägte Figur, mehr ein Motiv oder Motivglied als ein Gesang, als Thema. Beisp. 2, dreistimmig mit freiem Bass:

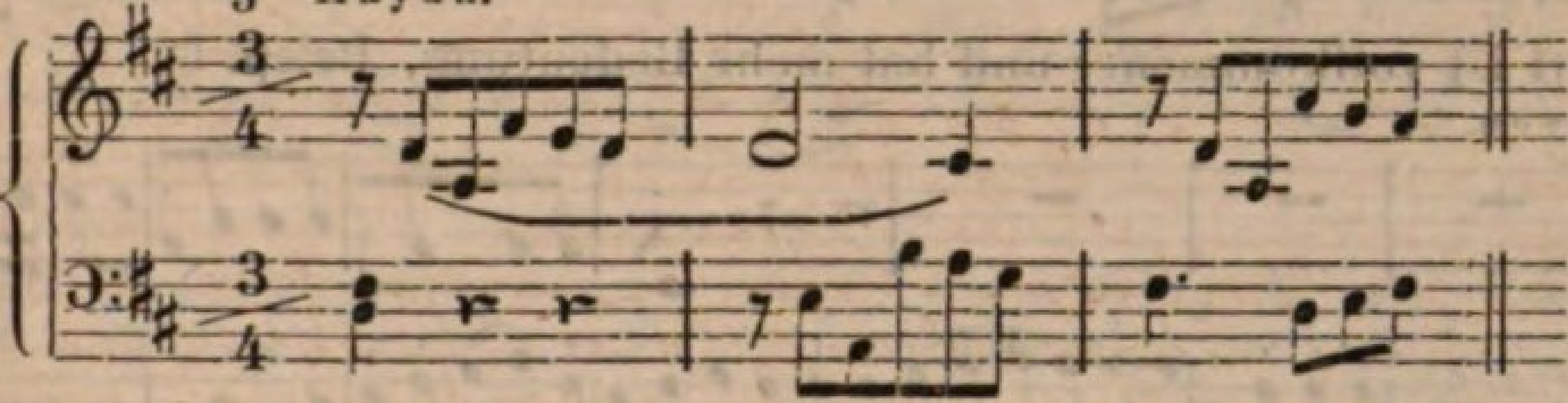
2 S. Bach.



Doch, wenngleich noch so kurz, muss das Modell, wie sich auch von selbst versteht, immer eine ausgeprägte Gestalt haben, und ein gewissermassen vollständiges Tonbild

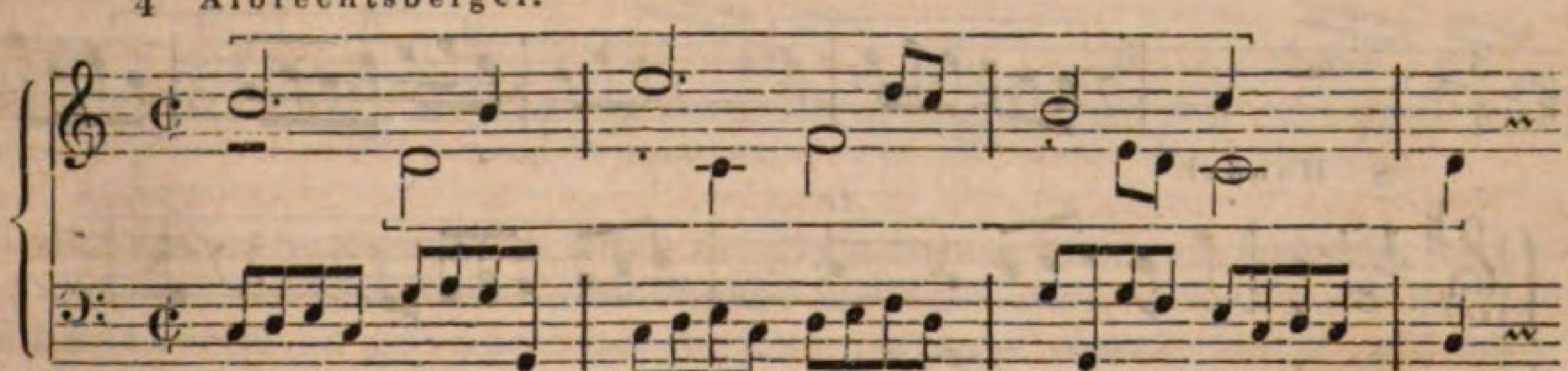
sein, nicht eine ganz unerhebliche Phrase, die keiner Antwort werth ist und nicht verdient, dass mehrere Stimmen darum sich bemühen. Die Weite der Tonschritte braucht, wie vorhin gesagt, von der Imitation nicht genau eingehalten zu werden, oft genügt es schon, wenn nur allgemeine rhythmische und melodische Aehnlichkeit vorhanden ist. In Beisp. 3 ist der zweite Schritt des Thema eine Sext, in der ersten Nachahmung jedoch eine None, in der zweiten eine Octav.

3 Haydn.



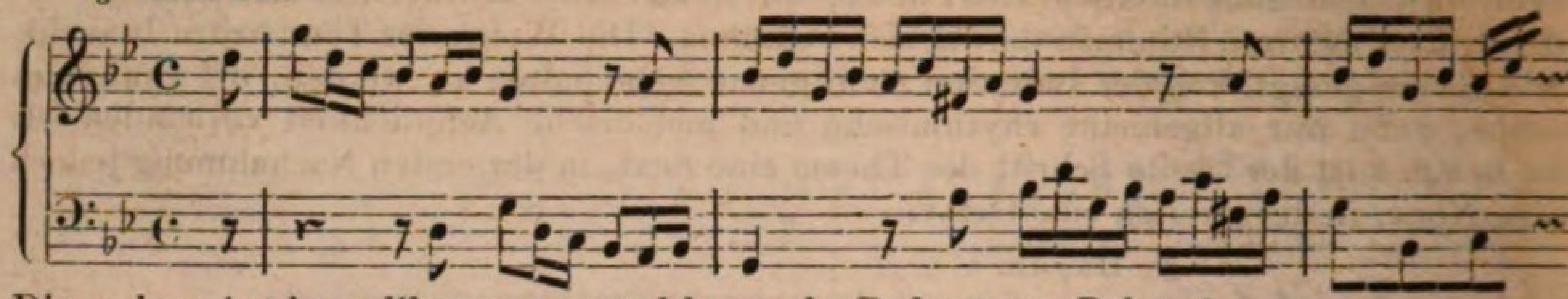
Zu grosse Ausdehnung des Modells ist nicht rathsam, denn die Nachahmung kommt sonst, namentlich wenn sie etwa oft wiederkehrt, leicht in Gefahr monoton und schwerfällig in der Durchführung zu werden, es sei denn, dass die Stimmen sehr bald nach einander eintreten und in canonischer Weise imitiren. Man unterscheidet hier, in Betreff des Eintrittes der nachahmenden Stimmen, zwei Arten, nämlich einfache oder periodische und canonische Nachahmung. In der einfachen oder periodischen Imitation (*partialis, periodica*) ahmt die Risposta, wenn das Thema länger ist, nur eine besonders hervorstechende Figur, gewöhnlich die Anfangsfigur, nach und geht dann frei weiter; ausserdem tritt sie gewöhnlich ein, nachdem die Proposta ihren Satz vollendet hat, zuweilen auch wohl etwas später, doch darf es nicht gar lange nachher geschehen, da sofortige Beantwortung beiweitem sprechender und wirksamer ist, als eine, die erst längere Zeit auf sich warten lässt. Ueberdies kann, wenn ein grösserer Zeitraum zwischen Thema und Antwort liegt, jenes möglicherweise im Gedächtnisse des Hörers sich verwischt haben. In der canonischen (*canonica, totalis*) Nachahmung hingegen tritt die Risposta bald nach dem Anfange der Proposta selbst ein, oder wenigstens bevor diese mit dem Thema fertig ist, und ahmt den ganzen Gesang nach, so dass beide Stimmen in canonartiger Weise mit einander fortschreiten. Doch braucht die canonische Imitation darum noch keine strenge zu sein, denn es braucht weder die Folge der ganzen und halben Töne noch sonst die Weite der Tonschritte genau eingehalten zu werden, Beisp. 4. Unter den nachfolgenden Beispielen sind die meisten canonische Nachahmungen.

4 Albrechtsberger.



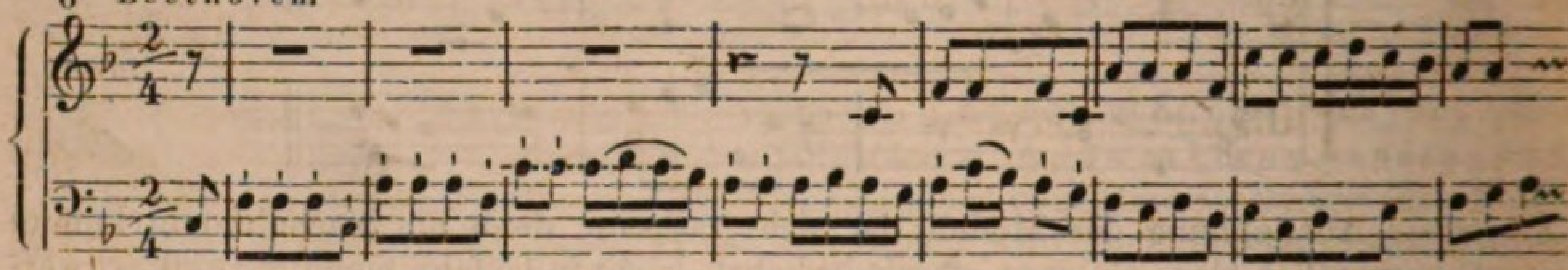
An den gleichen Taktheil ist die Imitation nicht gebunden; die Risposta kann den Satz auch auf dem entgegengesetzten Takttheile beginnen. In diesem Falle hebt die nachahmende Stimme im Aufschlage des Taktes an, wenn die nachzuahmende ihn im Niederschlage angefangen hat; solcher Satz heisst eine Nachahmung im vermischten Takttheile (*per arsin et thesin, in contrario tempore*). —— 3) In Betreff der Fortführung derjenigen Stimme, welche das Thema eben vorgetragen hat, unterscheidet man ferner zwei Arten Imitationen. Entweder *a*) schweigt die Proposta, wenn sie mit ihrem Gesange fertig ist, während die Risposta ihn aufnimmt und nachahmt, oder hält nur einen einfachen Akkord aus, ohne eine selbständige Bewegung zu machen; oder *b*) jene contrapunktirt gegen die Risposta weiter, ohne durch den Eintritt der Nachahmung sich unterbrechen zu lassen. Die erste Art ist die einfachere und kunstlosere, kann nichtsdestoweniger aber doch, als ein Wechselspiel verschiedener Stimmen mit einer Tonfigur, sehr angenehm und interessant sein, man findet sie nicht selten auch bei den besten Meistern. Gewöhnlich wird dann nur eine kurze Figur durchgeführt, Beisp. 5.

5 Händel.



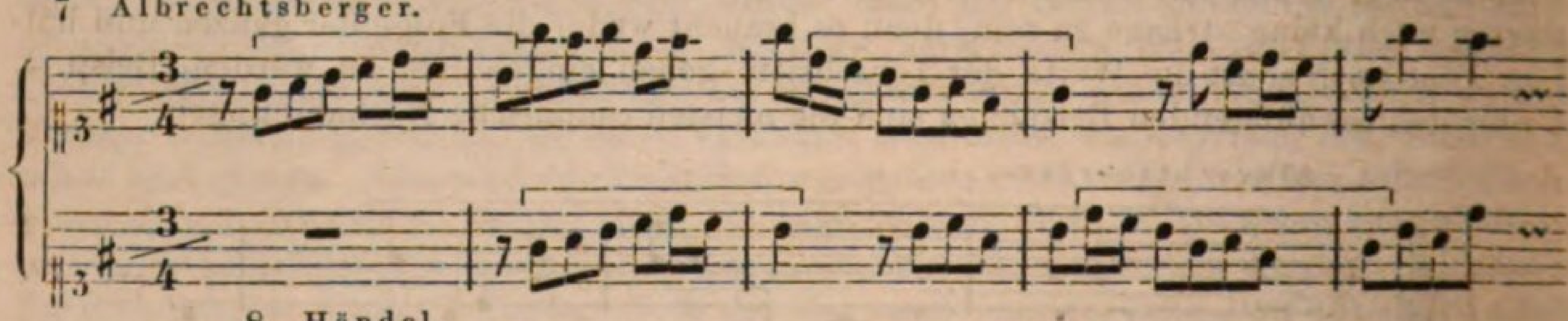
Die andere Art ist vollkommener und hat mehr Bedeutung, Beisp. 6.

6 Beethoven.

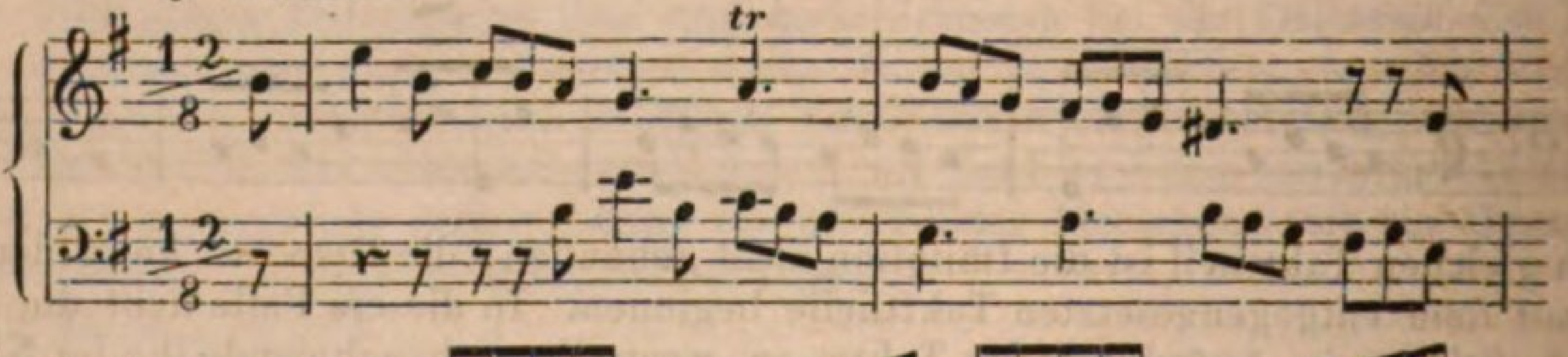


4) Es kann nun ausserdem noch die Nachahmung auf sehr verschiedene Weise vor sich gehen. Zuerst braucht in Anbetracht des Intervallenverhältnisses zwischen Proposta und Risposta, die letztere der ersteren keineswegs immer im Einklange oder in der Octav zu antworten, sie kann ein beliebiges anderes Intervall dazu wählen, vorausgesetzt dass die gute Fortführung des Thema es zulässt. Die gewöhnlichsten und brauchbarsten Intervalle und demnach Arten der Nachahmung sind folgende: — *a*) Die Nachahmung im Einklange (*imitatio homophona* oder *in unisono*), die Risposta trägt den melodischen Satz auf ebenderselben Stufe vor, auf welcher die Proposta damit vorangegangen ist, Beisp. 7. — *b*) In der Octav, wenn die Imitation des Satzes um eine Octav höher oder tiefer geschieht (*imitatio in hyper-* oder *hypodiapason*), Beisp. 8. — *c*) In der Quint, wenn die Imitation um eine Quint höher oder tiefer vorgenommen wird (*in hyper-* oder *hypodiapente*), Beisp. 9. — *d*) In der Quart (*in hyper-* oder *hypodiatessaron*), Beisp. 10.— *e*) In der Terz (*in hyper-* oder *hypoditono*), Beisp. 11. — *f*) In der Sext (*in hexachordo superiori vel inferiori*), Beisp. 12. — *g*) In der Secund (*in secunda superiori vel inferiori*), Beisp. 13. — *h*) In der Septime (*in heptachordo superiori* oder *inferiori*), Beisp. 14.

7 Albrechtsberger.



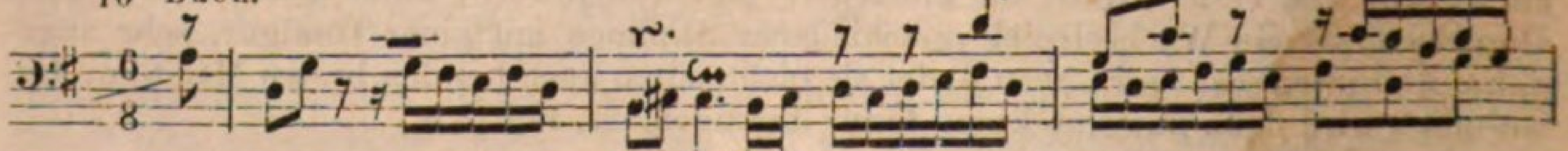
8 Händel.



9 Graun.



10 Bach.



11 Marpurg.



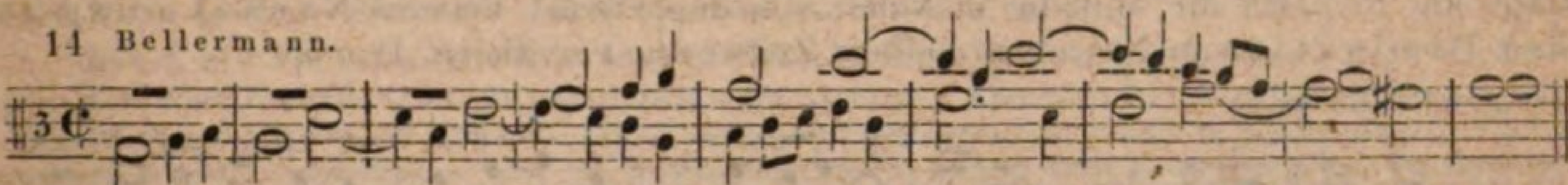
12 Albrechtsberger.



13 Schütz.



14 Bellermann.



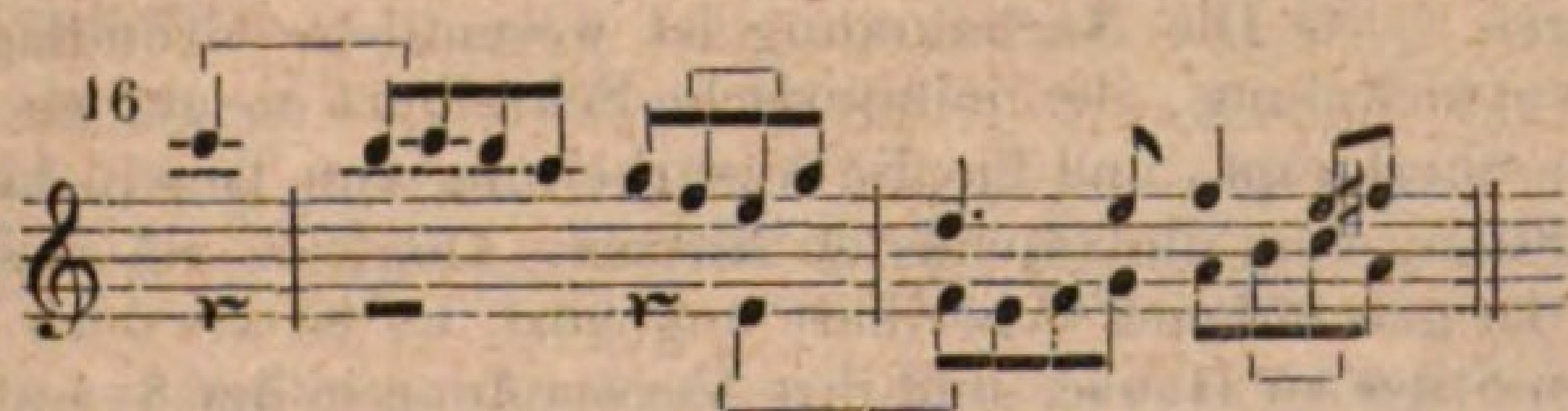
Sind mehr als zwei Stimmen bei der Nachahmung betheiligt, so können sie in verschiedenen Intervallen gleichzeitig imitiren. In nachstehendem, in kunstvoll canonischer Weise geführten Beispiel 15, ahmen alle vier Stimmen nach, und zwar der Alt den Bass und der Sopran den Tenor in der Octav, und die letzten beiden Stimmen den Bass in der Quart:

15 Caldara.



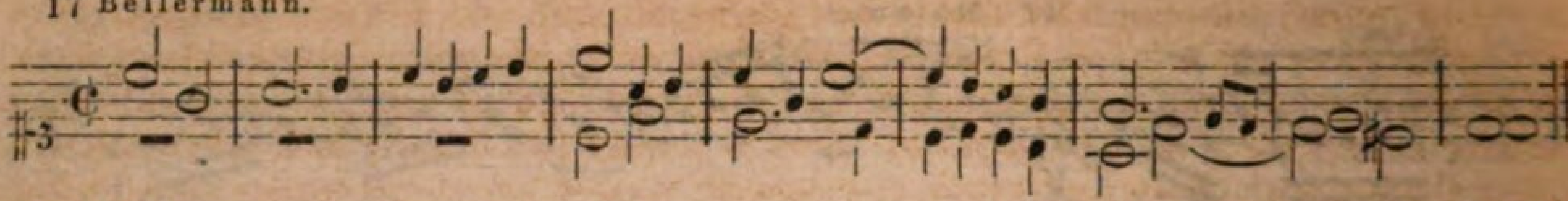
5) In allen bisher beschriebenen Arten der Nachahmung trägt die Risposta das Steigen und Fallen der Melodie in eben der Ordnung vor wie die Proposta; solche Nachahmung wird **Imitation in gerader Bewegung** (*imitatio aequalis motus*) genannt. Man kann einen Satz aber auch in **Gegenbewegung** nachahmen (*imitatio inaequalis motus, in motu contrario*). Die Gegenbewegung (Näheres s. daselbst) ist zweierlei Art, entweder streng oder frei. In der strengen Gegenbewegung folgen ganze und halbe Töne in der nachahmenden Stimme ganz in derselben Ordnung auf einander, wie in der vorangehenden (*imitatio in contrario stricte riverso; imitazione al contrario riverso*), Beisp. 16.

16



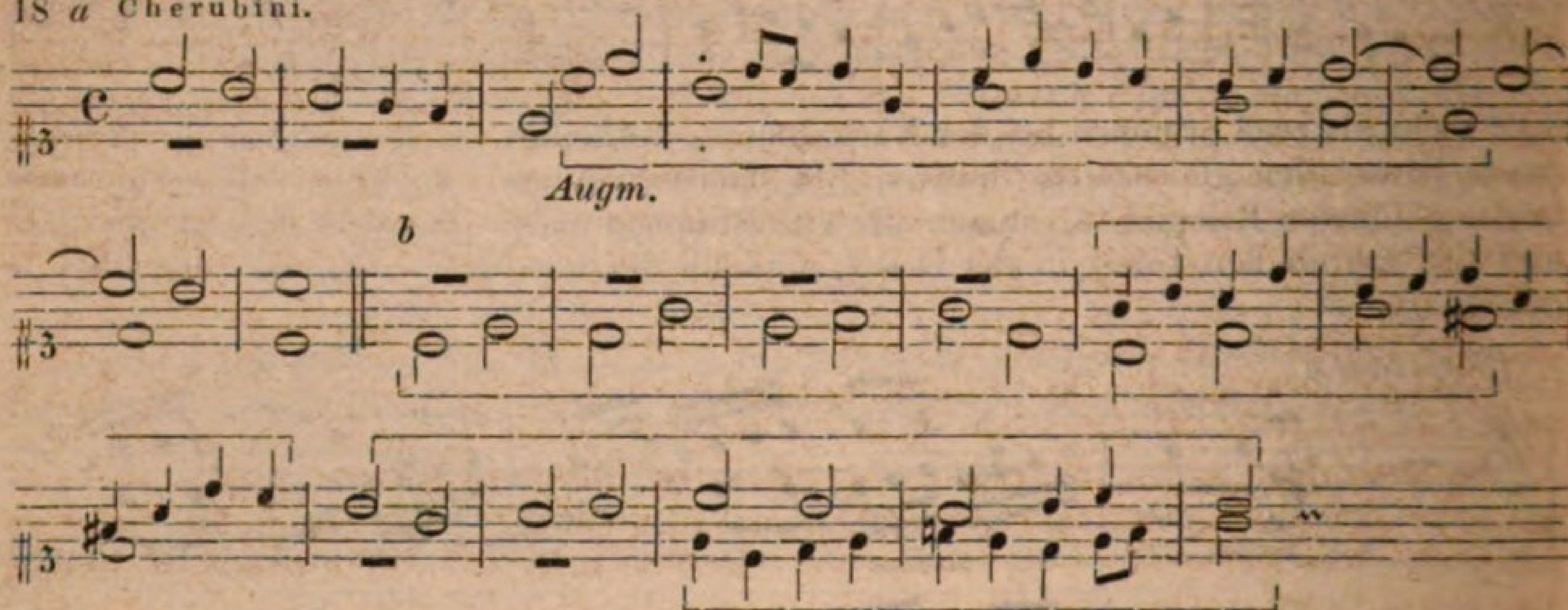
Wird die Ordnung der ganzen und halben Töne in der Gegenbewegung nicht so genau eingehalten, so ist die Nachahmung in **freier Gegenbewegung** abgefasst (*imitatio in motu contrario simplici, alla riversa, al rovescio*), Beisp. 17.

17 Bellermann.



Auch Uebungen der Nachahmung in Gegenbewegung haben ihren Nutzen, wenngleich die Imitation in gerader Bewegung die in der Composition weitaus gebräuchlichere ist. Ausserdem giebt es noch die krebsgängige oder rückgängige Nachahmung (*imitatio cancrizans*, oder *per motum retrogradum*). Die nachahmende Stimme trägt das Thema rückwärts, vom Ende zum Anfang, vor. Und ferner kann mit der rückgängigen Bewegung auch zugleich die Gegenbewegung verbunden werden, es entsteht die verkehrt rückgängige Nachahmung (*imitatio cancrizans motu contrario*). Beispiele hiefür sind überflüssig, weil werthlose, für die Praxis untaugliche Spielereien, mit denen niemand sich abzugeben braucht; denn wenn es auch gelingen kann, einen guten melodischen Satz zu finden, der solche Verrenkungen mit sich vornehmen lässt, so wird er doch eben dadurch unkenntlich gemacht. Beiweitem wichtiger auch für die Nachahmung sowohl im strengen als freien Stil, und unter Umständen von bedeutender Wirkung, ist Augmentation und Diminution. Bei der Nachahmung in der Augmentation trägt die Risposta die Melodie in Noten von doppeltem; bei der Nachahmung in der Diminution in Noten von halbem Zeitwerthe vor (Beisp. 18 *a b*).

18 *a* Cherubini.



Endlich kann man einen *Cantus firmus*, am besten einen Choral wählen, und dazu zwei Stimmen in periodischer oder canonischer Imitation führen; der *Cantus firmus* liegt am besten in der Mittelstimme, die imitirenden Stimmen bilden die äusseren. Das Motiv der Nachahmung kann entweder von freier Erfindung, oder aus dem *Cantus firmus* selbst gebildet sein. Man hat besonders darauf zu achten, dass Stimmeneinsätze nach vorangegangenen Pausen deutlich und wirkungsvoll erfolgen; deshalb soll der Wiedereintritt einer Stimme nicht auf einem Intervall geschehen, welches von einer anderen schon (im Einklang oder in der Octav) besetzt ist, sondern wo möglich auf einem Tone, der zu einem vollen Akkorde noch fehlt. Die Theilschlüsse der imitirenden Stimmen (wenn der *Cantus firmus* ein Choral ist) müssen so eingerichtet werden, dass sie nicht mit den Versen der Melodie zugleich, sondern erst dann, wenn, nach der gewöhnlichen Pause zwischen denselben, die nächstfolgende Versmelodie eingetreten ist (etwa auf der zweiten Note derselben) erfolgen. — 6) Die Nachahmung ist wesentliche Grundlage aller musikalischen Gedankenentwickelung, die imitatorische Schreibart so alt wie die Entwickelung von Tongedanken überhaupt, und für die Ausarbeitung von Tonstücken, sowohl gebundenen als freien Stiles, vom umfassendsten Nutzen. Obgleich sie wesentlich der Fuge, oder wenigstens der gebundenen Schreibart angehört, so ist sie doch fast ebensogut in Tonstücken freien Stiles zu Hause, und ihre Verwendung in der Symphonie, Sonate, namentlich im Streichquartett, wo es besonders auf Selbständigkeit der vier Stimmen ankommt, sehr häufig, und zwar an keinen bestimmten Ort im Periodenbau gebunden, sondern völlig frei, wo und wann es dem Tonsetzer passend erscheint und Gelegenheit dazu sich findet; während in der Fuge der Gebrauch der Nachahmung grossentheils von

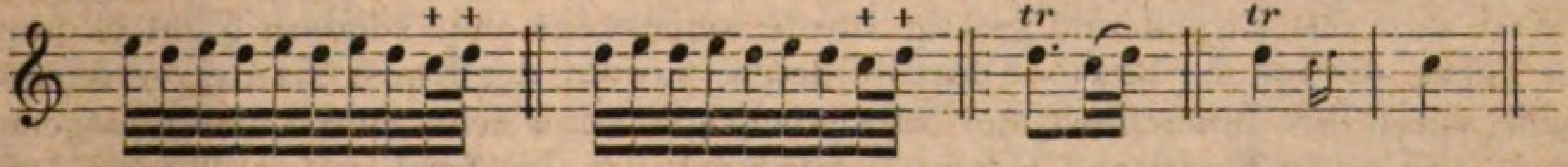
gewissen, dieser Gattung von Tonstücken eigenen Regeln und Formen abhängt. Hier wie dort aber ist sie, mit Geschmack und Geschick und ohne zur Schau getragene Künstelei verwendet, nicht nur eine Zierde des Tonsatzes, sondern trägt auch wesentlich zu dessen Gediegenheit bei. Es ist nicht allein schon an sich interessant, angenehm und unter Umständen höchst ausdrucksvoll, wenn mehrere Stimmen denselben melodischen Satz ergreifen und bei dessen Durchbildung gleichen Antheil nehmen, sondern auch ebenso nützlich; denn in Tonstücken von mehreren obligaten Stimmen ist die Imitation ein thematisches Mittel von sehr wesentlicher Bedeutung, nicht nur dem Tongedanken eine ebenso einheitliche als mannigfaltige Durchbildung zu Theil werden zu lassen, sondern auch die einzelnen Stimmen interessant und gediegen zu führen, und ihnen gleichen Antheil an der gesammten Ausgestaltung zu geben. Und namentlich für eine der feinsten Kunstformen, das ältere Kammerduett, von dessen Werth die heutige Zeit allerdings entweder garkeinen oder doch nur einen aus älteren Monumenten, aber nicht aus eigener Production abstrahirten Begriff hat, ist die Imitation, sowohl einfacher als canonischer Art, von unschätzbarem Werthe, indem sie von zwei selbständigen Gesangstimmen, wobei möglicherweise noch ein Instrumentalbass sich betheiligt, auf's kunstreichste und bedeutendste durchgeführt werden kann. In allen Fällen aber setzt eine geschickte Anwendung der Imitation einen tüchtigen Harmoniker und Contrapunktisten voraus; fleissige Uebung darin aber wird sicher niemand zu bereuen haben.

Beispiele von guten Imitationen kann man schon in Bach's Werken allein (Kunst der Fuge, Wohltemperirtes Clavier, Orgelstücke etc.) in reichlichster Auswahl finden. Ausserdem ist hinlänglich bekannt, welchen ausgedehnten und geistvollen Gebrauch Haydn, Mozart und Beethoven, namentlich in ihren Quartetten, davon gemacht haben. Abhandlungen über die Nachahmung findet man in allen Lehrbüchern der Tonsetzkunst. Marpurg, Abhandl. von der Fuge (Ausg. von Dehn, Leipzig 1858), S. 1 ff.; Albrechtsberger, Gründl. Anweisung zur Composition (Leipzig 1790), S. 161 ff.; auch in dessen sämmtlichen Schriften, von Seyfried herausgegeben; Cherubini, *Cours de Contrepoint*, deutsch und französisch (Leipzig), S. 61; Bellermann, Der Contrapunkt (Berlin 1862), S. 173; André, Lehrbuch der Tonsetzkunst (Offenbach), Bd. II. Abth. II.; in den Lehrbüchern der musikal. Compos. von A. B. Marx und J. C. Lobe; Richter, Lehrb. der Fuge (Leipzig 1859), S. 5 ff.; S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt etc. (Berlin 1859), S. 38.

Nachsatz, in der achttaktigen Normalperiode, der zweite aus zwei Abschnitten (vier Takten) bestehende, von dem ersten durch einen mehr oder minder deutlichen Einschnitt getrennte Theil. Der erste heisst Vordersatz.

Nachschlag. *a*) Die beiden dem gewöhnlichen Triller angehängten Töne, von denen der erste der unter dem Haupttone liegende Nebenton, der zweite aber der Hauptton selbst ist. Also die beiden unter Beisp. 1 *a* bei dem Triller mit vorausgehender Nebennote, und unter 1 *b* bei dem Triller mit nachschlagender Nebennote durch + bezeichneten Töne. Häufig pflegt man den Nachschlag auch auszuschreiben (1 *c*).

1 *a* *b* *c*



Ueber die verschiedenen älteren Vortragsarten dieses Nachschlages bei den Finalcadenzen s. den Art. Triller. — *b*) Eine besondere Spielmanier, bei welcher einer melodischen Hauptnote eine kleine Note angehängt wird, die, wie der Vorschlag, nicht in den Takt eingetheilt wird, sondern ihre Zeitdauer von der Hauptnote entlehnt. Entweder besteht dieser Nachschlag aus einem Tone oder aus zwei Tönen, und wird bald mit kleinen Noten angedeutet, bald mit gewöhnlichen Noten ausgeschrieben, wie die neben jeder Figur stehende Ausführung zeigt.

2 Ausführung.



Nachspiel, *postludium*, Ausgang, *Exitus*; dasjenige entweder von Noten gespielte oder extemporirte Tonstück, mit welchem der Organist die Gemeinde aus der Kirche geleitet. Eine bestimmte Form dafür steht nicht fest; es kann ebensogut eine Fuge wie eine freie Fantasie oder ein Tonstück irgend welcher anderen Gattung sein. Selbstverständlich muss es kirchlichen Character haben und die Gemeinde in derjenigen

Stimmung, in welche sie durch den vorangegangenen Gesang und die ganze gottesdienstliche Feier überhaupt versetzt worden ist, erhalten.

Nachthorn, *Pastorita*, ein schönes Flötenwerk der Orgel, von hornartigem Klange, welches die Eigenthümlichkeit hat, ähnlich wie die Quintatön, neben dem Grundton die Duodecime hören zu lassen. Prätorius nennt es eine kleine Quintatön. Es wird verschieden construirt; bald ist das Corpus gleichweit, bald nach oben convergirend (bei den Niederländern), bald offen und nach Art der Hohlflöten gearbeitet, bald gedeckt. Es kommt am gewöhnlichsten zu 4- und 2-, aber auch zu 8- und 1-Fusston vor. Der Aufschnitt ist schmäler als bei der Hohlflöte, daher der eigenthümliche Klang und die Ueberblasung. Steht auch im Pedal als Nachthornbass zu 4- und 2-Fusston.

Nafiri, eine Trompete der Indianer.

Nagareet, eine in Abessinien gebräuchliche Art Kesselpauke, die mit einem drei Fuss langen gebogenen Stabe geschlagen wird.

Nagelclavier, ein von Träger zu Bernburg 1791 erfundenes Claviaturinstrument, bei welchem eiserne Stifte in einen Stimmstock eingeschlagen sind, die (wie die Stifte der Eisenvioline oder Nagelharmonika mit einem Violinbogen) durch ein mit Colophonium angeriebenes leinenes Band gestrichen werden. Dieses Band wird vermittelst eines Fusstrittes mit Schwungrad in Umlauf gesetzt, und läuft über bewegliche kleine Rollen, die durch an den Tasten befindliche Tangenten, den eisernen Stiften genähert werden. Eine ausführlichere Beschreibung dieses Instrumentes findet man in der Berliner musikalischen Monatsschrift, Julius 1792.

Nagelgeige, Eisenvioline, ein Bogeninstrument, vom Kammermusikus Johann Wilde zu Petersburg gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts erfunden. Es besteht aus einem etwa $1\frac{1}{2}$ Fuss langen und 1 Fuss breiten Brettchen, welches auf der einen Seite halbrund zugeschnitten und mit 16 bis 20 Stiften von Stahl oder Messing besetzt ist. Diese Stifte werden, nach Verhältniss der Tonleiterstufenfolge, wonach sie geordnet sind, von der Tiefe zur Höhe immer kürzer; zum Klange bringt man sie mittels eines Violinbogens, der mit schwarzem Pferdehaar bezogen und stark mit Colophonium bestrichen sein muss, damit er fest und scharf genug angreife. Der Klang hat einige Aehnlichkeit mit dem Klange der Harmonika, weshalb man das Instrument auch Nagelharmonika nennt. Die Stifte aber sprechen theils zu schwer an, theils ist ihre Lage für den Gebrauch des Bogens zu ungünstig, als dass man mehr als eine einfache Melodie von mässiger Bewegung, die hauptsächlich nur stufenweis sich fortbewegen darf, darauf herausbringen könnte.

Naiv, ein sowohl von der Umgangssprache als von der Aesthetik gebrauchter Ausdruck, zur Bezeichnung des in unbefangener Natürlichkeit sich Aeussernden, zum Unterschiede von dem durch Regel oder Sitte Bedingten. Diese unbefangene Ursprünglichkeit schliesst aber das sittlich und geistig Ideale keineswegs aus, sondern giebt es nur in einer Form, die von der bewusst durchbildeten, sowohl der Kunst als des verfeinerten Lebens, durch ihre Einfachheit und Naturwüchsigkeit abweicht. Durch diesen Gegensatz zu dem, was wir in Kunst und Leben als maassgebende Ausdrucksweise allgemein angenommen haben, kann das Naive, je nach seinem Inhalte, bald komisch und rührend sein, bald aber auch einen gewissen Grad von sittlicher Erhabenheit erreichen. Komisch und rührend zugleich kann die Bewahrung und rückhaltslose Aeusserung der einfachen und unverbildeten Natur werden, wenn der Gegenstand an sich nicht hinlängliche innere Bedeutung hat, um den Widerspruch, in welchem er durch die ihm gegebene Ausdrucksform zu der gleichsam als Regel angenommenen erscheint, vergessen zu lassen. Man hat hierbei nicht an das Einfältige und Täppische zu denken; dieses ist unter allen Umständen lächerlich und hat nichts Rührendes. Das Naive hingegen, auch wenn es hart an Einfalt streift, entbehrt nie der Anmuth, weil es eine, wennauch vielleicht einfache, so doch unbefangene und gesunde, nicht aber eine mangelhafte oder gar rohe oder verwilderte Natur voraussetzt. Dem Sittlich-Erhabenen kann das Naive wenigstens sich nähern, wenn Dinge von reiner und hoher Art und Idealität gleichsam mit kindlichem Unbewusstsein vorgebracht werden, eine kräftige und bedeutende Natur in gänzlicher Ungeschmücktheit sich giebt wie sie wirklich ist und, zwar nicht die Form wohl aber den Inhalt anbelangend, als Sieger über die conventionellen Regeln des Ausdruckes hervorgeht. — Der Kunstdarstellung ist das Naive sehr wohl zugänglich; zum deutlichsten

Ausdrucke kommt es in der Poesie, ist aber von der Musik keineswegs ausgeschlossen, wie zahlreiche Sätze namentlich von Haydn, Beethoven, auch von Mozart, beweisen.

Nasat, Nassart, Nazard, Nasarde. Eine zuweilen offene, mehrentheils aber gedeckte Flötenstimme der Orgel; kommt wohl als Octav 4- und 2-Fusston vor, gewöhnlich aber als Quint $5\frac{1}{3}$-, $2\frac{2}{3}$- und $1\frac{1}{3}$-Fusston unter dem Namen Nasatquint, Quintnasat, *diapente pileata* (gedeckte Quint); Rohrnasat (zu den Rohrflöten gehörend). Prätorius rechnet auch die kleine Gemshornquint, $1\frac{1}{3}$-Fusston, zum Nasat. Der Name wird meist von der angeblich näselnden Intonation dieser Stimme hergeleitet, doch scheint seine Abstammung von Nachsatz (oder Hintersatz) viel natürlicher; denn der Nasat gehört zu den Quinten, welche mit den gemischten Stimmen den sogenannten Nachsatz oder Hintersatz in alten Orgeln ausmachten (s. Hintersatz und Orgel III).

Naturhorn, Waldhorn, das einfache Horn ohne Ventile oder sonstige mechanische Vorrichtung zur Erzeugung der chromatischen Töne.

Natürliche Intervalle. Die leitereigenen Intervalle einer Tonart, die Bestandtheile ihrer diatonischen Scala. Insbesondere aber die zu ihrer Darstellung weder ♯ noch ♭ erfordernden, mit einfachen Buchstaben (nicht Silben) benannten Töne *C D E F G A H*, also die Intervalle der C dur Tonart.

Naturtöne, auf dem Horn, die sogenannten offenen, d. h. nur durch verschiedenen Ansatz, ohne Beihülfe des Stopfens oder mechanischer Vorrichtungen für die Chromatik, hervorgebrachten Töne.

Nazard, das nämliche wie Nasat.

Nebel, *Nablium*, *Nablum*, ein Saiteninstrument der alten Hebräer, welches in der Form Aehnlichkeit mit einem Schlauche oder einem schlauchförmigen Resonanzkasten gehabt haben muss; wenigstens deutet der Name (*Nebel* heisst Schlauch) darauf hin. Man giebt ihm bald 12, bald mehr (bis 24) oder weniger Saiten, und manche halten es für eine Art Harfe, andere für eine Art fünfsaitiger Lyra, aus einem mit einem Fell bespannten schüsselartig geformten Schallkasten bestehend; zwei Stöcke, oben durch einen querliegenden dritten verbunden, gehen, ein Dreieck bildend, über das Fell, die Saiten sind an dem Querstocke und dem entgegengesetzten Punkte des Schallkastens befestigt. Gerissen wurden sie entweder mit dem Finger oder mit einer Art Plectrum. Nach dem Hieronymus hatte das Nebel die Form eines griechischen Delta. Gebraucht wurde es vorzüglich beim Gottesdienste, aber auch bei weltlichen Festlichkeiten, sowohl allein als zur Begleitung des Gesanges.

Nebenakkorde, die abstammenden Akkorde, s. daselbst und Akkord II.

Nebencanäle der Orgelwindleitung, s. Orgel I B.

Nebendominant, die Dominant der Ober- oder Hauptdominant, in *C* also die Dominant von *G*, mithin *D*.

Nebendreiklänge, die auf der 2., 3., 6. und 7. Stufe einer Tonart errichteten leitereigenen Dreiklänge, also in Dur der II, III, VI und VII⁻; in Moll (mit Annahme der grossen Septime) der II⁻, III⁺, VI und VII⁻. Durch Hinzufügung der Septimen zu diesen Dreiklängen entstehen die Nebenseptimenakkorde. Die Dreiklänge I, IV und V heissen bekanntlich Hauptdreiklänge. S. Akkord I.

Nebennoten. Ein Gesang kann bestehen entweder *a*) aus lauter Hauptnoten, d. h. aus Noten, die, auf accentuirtem Taktheile auftretend, harmonischer Bestandtheil des ihnen unterliegenden Akkordes sind, s. Hauptnoten; oder *b*) aus Haupt- und Nebennoten; letztere sind entweder ebenfalls harmonische Bestandtheile des Akkordes, aber als accentlose Gliedtheile der auf dem accentuirten Takttheile stehenden Hauptnote nachschlagend; oder harmoniefremde Töne, melodische Dissonanzen, und als solche, sowohl auf accentuirtem als auf accentlosem Takttheile, der Hauptnote vorangehend oder folgend. Es giebt viererlei Arten Nebennoten: 1) Harmonische Neben- oder nachschlagende Noten. Diese bewegen sich entweder innerhalb eines und desselben Akkordes, folgen der Hauptnote auf accentlosem Taktgliede oder Gliedtheile nur als andere Intervalle des nämlichen Zusammenklanges (Beisp. *a*); oder treten auch aus dem vorliegenden Akkordverhältnisse heraus, so dass ein anderer Zusammenklang entsteht, der jedoch ebenfalls als Akkord, d. h. als Dreiklang oder Septimenakkord, oder als eine ihrer Umkehrungen erscheint (Beisp. *b*).



Die ein anderes Akkordverhältniss bildenden harmonischen Nebennoten kommen nicht häufig vor, und sind auch dann in den meisten Fällen als durchgehende Noten zu betrachten; so die Noten 2 und 3 in Beisp. *b*. Harmonische Nebennoten in mehreren Stimmen zugleich sind sehr gewöhnlich (Beisp. *c*); in ähnlichen oder abwechselnden Figuren in grösserer Anzahl auf eine harmonische Note folgend (Beisp. *a*, *d*), bilden sie die in der Instrumentalmusik sehr häufige, vom Gesange aber ausgeschlossene Akkordfiguration. Im allgemeinen sind diese nachschlagenden harmonischen Noten keinen besonderen Regeln für den Gebrauch unterworfen, sondern haben nach den allgemeinen Stimmführungsgesetzen sich zu richten. Daher dürfen z. B. zwischen einer solchen nachschlagenden Nebennote und der darauf folgenden Hauptnote, ebensowenig zwei Quinten oder Octaven in gerader Bewegung und gleichen Stimmen unmittelbar nach einander vorkommen, wie zwischen zwei Hauptnoten. Die Akkorde sollen auf dem accentuirten Takttheile möglichst vollständig sein, doch darf die, eine harmonische Nebennote nachschlagende Stimme, sowohl die Terz als jedes andere wichtige Akkordintervall verlassen, und zwar ohne dass eine andere Stimme genöthigt wäre, dasselbe nachzuholen; es genügt, wenn es nur auf dem accentuirten Takttheile gehört ist, indem accentuirte Noten dem Gehöre hinlänglich sich einprägen. — Alle übrigen in der Figuration überhaupt vorkommenden Nebennoten sind ohne Ausnahme melodische Dissonanzen und stehen in keinem Akkordverhältnisse zum Zusammenklange ihrer Hauptnote. Es sind 2) der Vorhalt; 3) die durchgehenden Noten; und 4) die Wechselnoten (s. die gleichn. Art.). Für gewöhnlich kommen sie mit einander und mit den harmonischen Nebennoten vermischt vor; die moderne Wechselnote im strengen Stil jedoch am seltensten. Vergl. auch den Art. Contrapunkt.

Nebenseptimen, die leitereigenen Septimen aller Tonstufen der diatonischen Dur- und Mollscala, mit Ausnahme der 5. Stufe, deren Septime Hauptseptime heisst. — Nebenseptimenakkorde, die auf allen Stufen der diatonischen Dur- und Mollscala, mit Ausnahme der 5. Stufe, aus leitereigenen Intervallen der Tonart errichteten Septimenakkorde. In Cdur z. B. *C E G H*, *D F A C*, *E G H D* etc., s. Akkord 1*b*. Der Septimenakkord der 5. Stufe heisst bekanntlich Dominant- oder Hauptseptimenakkord.

Nebenstimmen, im Gegensatze zu Hauptstimmen, diejenigen Stimmen, die 1) der Hauptstimme eines Solosatzes, z. B. einer Singstimme in der Arie, oder der concertirenden Stimme eines Concertes, zur Begleitung dienen; mit Ausnahme des Basses, den man, da er Grundlage der ganzen Harmonie ist, nicht unter die Nebenstimmen rechnen darf, s. Hauptstimme. Ferner 2) in Sätzen mit mehreren Hauptstimmen, die zur Ausfüllung und Vervollständigung der Harmonie dienenden Stimmen; z. B. wenn zu einem zweistimmigen Canon, doppelten Contrapunkt, oder zu einer Imitation, noch andere freie Stimmen hinzutreten, so sind dieses Nebenstimmen. Ebenso 3) die Verdoppelungen der schon in den Hauptstimmen vorhandenen Intervalle der zu Grunde liegenden Akkorde, behufs der Verstärkung und Ausfüllung, ohne dass jedoch diese Nebenstimmen mit den Hauptstimmen im Einklange fortschreiten, so z. B. die Ausfüllungen durch Hörner, Trompeten und andere Blasinstrumente zum Zwecke entweder grösserer Mannigfaltigkeit

der Klangfarben, oder grösserer Kraftwirkung. Endlich auch 4) die Verdoppelungsstimmen vielfach besetzter Hauptstimmen durch Instrumente anderer Gattung; z. B. in grossen Chören mit Orchester die Verdoppelungen des *Cantus* etwa durch Oboen, des Altes durch Violen etc.; doch sind dieses eigentlich eben nur Verdoppelungen, keine wirklichen Nebenstimmen, da sie garkeine Selbständigkeit in der Fortschreitung haben. Die Nebenstimmen unter 2 und 3 pflegt man auch häufig Füllstimmen zu nennen.

Nebenthemen, Nebensätze, die Themen und Sätze eines Tonstückes, welche dem Hauptthema unter- und beigeordnete Tongedanken, als besondere Modificationen der Hauptstimmung enthalten.

Nebentonarten, leiterverwandte Nebentonarten. Der Kreis von Tonarten, denen die leitereigenen Dreiklänge einer Haupttonart als tonische Dreiklänge zu Grunde liegen. Je nach Beschaffenheit dieser Dreiklänge als Dur- und Molldreiklänge, sind ihre Tonarten Dur- und Molltonarten. Nebentonarten der *a*) Hauptdurtonart, angenommen Cdur, sind also: die Durtonarten 1) der Quint, Gdur, Dominanttonart; 2) der Quart, Fdur, Unterdominanttonart; die Molltonarten der 3) grossen Sext, A moll, Parallelmolltonart; 4) grossen Secund, D moll, und 5) grossen Terz, E moll. Der verminderte Dreiklang auf der grossen Septime der Haupttonart kann, seiner verminderten Quint wegen, eine Tonart nicht begründen, es giebt also keine Nebentonart der grossen Septime. Indem aber, auf Grund der Vermischung der Dur- und Molltonart auf gleicher Stufe, die 6. Stufe der Durtonart auch als kleine Sext vorkommen darf (also $a^{\flat}$ statt a), kann die Nebentonart der 4. Stufe auch eine Molltonart sein und von der leiterverwandten Modulation, ohne dass diese dadurch leiterfremd wird, ebensogut berührt werden, wie denn der F moll Akkord in C dur auftreten darf, ohne den Begriff der Tonart zu sprengen. — Nebentonarten der *b*) Hauptmolltonart, angenommen A moll, sind: die Molltonarten 1) der Quint, E moll, die Dominantmolltonart (Molldominant), und 2) Quart, D moll, Unterdominanttonart; die Durtonarten der 3) kleinen Terz, C dur, Paralleldurtonart; 4) kleinen Sext, F dur, und 5) kleinen Septime, G dur. — Der verminderte Dreiklang der grossen Secund gestattet, seiner verminderten Quint wegen, die Bildung einer Tonart in der Molltonart ebensowenig wie in der Durtonart; mit reiner Quint hingegen kann er wohl, auf melodischem Wege, als Akkord ($H\ d\ f^{\sharp}$) in der Molltonart entstehen, nicht aber eine Tonart begründen, die von der Haupttonart nicht zu weit ablåge. Der doppelte Gebrauch der Septime, als grosse und kleine, gestattet die Bildung von Nebentonarten der 7. und 3. Stufe (G dur und C dur), wenn wir sie als klein annehmen. Entfernter aber liegen die Durtonarten der Dominant und Unterdominant, E dur und D dur, welche wir durch Annahme der grossen Septime und Sext gewinnen können; wenngleich sie in der Modulation eines Tonstückes vorkommen dürfen, so gehören sie doch nicht eigentlich dem Kreise der Nebentonarten an, die leiterverwandten Tonarten beider Dominanten in Moll sind Molltonarten.

Nebentöne, s. Nebennoten.

Nebentonika, in grösseren Tonsätzen, die Tonika der nächst der Haupttonart wichtigsten Nebentonart, in welcher der zweite Hauptgedanke steht, und die, indem die Modulation länger andauernd darin sich aufhält, selbständige Bedeutung gleich einer zweiten Haupttonart gewinnt. So im Sonatensatze die Tonart des zweiten Thema, in der Arie die des Mittelsatzes.

Nechiloth, bei den Ebräern der allgemeine Classenname der Blasinstrumente. Es gehörten dazu: Abhubh, Keren, Chalil, Schophar, Takoa, Chatzozeroth, Nekabhim, Maschrokitha und Sumphoneia, s. die gleichn. Art.

Neghinoth, bei den Ebräern der allgemeine Classenname der Saiteninstrumente (von Luther, Psalm 33 Vers 3, durch Saitenspiel übersetzt). Es gehörten dazu: Asor, Nebel, Kinnor, Minnim, Machol und Schalischim, worüber die eigenen Artikel zu vergleichen sind.

Negligente, Vortragsbez., nachlässig, leichthin, ohne Anstrengung.

Nei, eine bei den Türken gebräuchliche Art Querflöte von Rohr.

Nekabhim, ein flötenartiges Instrument grösserer Gattung bei den Hebräern, s. Chalil.

Nemeische Spiele, s. Musikalische Wettstreite.

Nenia oder **Naenia**, Benennung der Lieder, welche die gedungenen Klageweiber der Alten beim Begräbniss einer Person zu singen pflegten.

Neroneen, Neronische Kampfspiele; Feste des Kaisers Nero, bei welchen hauptsächlich musikalische Wettstreite gehalten wurden.

Nete, Name des letzten (höchsten) Tones eines jeden der drei oberen Tetrachorde des sogenannten vollkommenen und unveränderlichen Systemes der Griechen, nämlich: *Nete synemmenon*, lat. *Ultima conjunctarum*, unser d_1, der höchste Ton des 3. Tetrachordes *Synemmenon*; *Nete diezeugmenon*, lat. *Ultima divisarum*, unser e_1, der höchste Ton des 4. Tetr. *Diezeugmenon*; und *Nete hyperbolaeon*, lat. *Ultima excellentium*, unser a_1, der höchste Ton des 5. Tetr. *Hyperbolaeon* und des ganzen Tonsystemes, s. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Netoides, allgemeine Benennung der höheren Töne des griechischen Tonsystemes.

Neujahrblasen, s. Stadtmusikus.

Neumen, Neumenschrift, *Neuma*, *Neoma*, *Neupma*, *Nota romana*, die älteste bekannte Tonschrift der christlich-abendländischen Kirche. Ihr erster Ursprung ist völlig dunkel, man weiss nur mit Gewissheit, dass schon Gregor d. Gr. (Papst von 591—604) mit Neumen notirt hat; die noch heutzutage in Bibliotheken vorhandenen, im 9., 10. und 11. Jahrh. von Gregor's Antiphonar entweder unmittelbar oder mittelbar genommenen Abschriften, sind alle in neumatischer Tonschrift verzeichnet[1]. Griechischen Ursprungs, wie man längere Zeit glaubte, ist die Neumenschrift keineswegs; als ganz selbständige Notation, hat sie ebensowenig Aehnlichkeit mit der griechischen Buchstaben-Tonschrift und mit den mehrfach versuchten gleichzeitigen Buchstabennotirungen, als mit der späteren *Nota quadrata Cantus plani* (Choralnote), oder den Mensuralnoten des 13. Jahrh. und unserer heutigen Zeit, wenngleich demungeachtet, und weit eher noch als in allen Buchstabennotationen, in der Neumenschrift die ersten Grundformen der späteren wirklichen Notenschriften sich auffinden lassen. — Das Wort *Neuma* (*pneuma*, Hauch) kommt unter zwei Bedeutungen vor. Man verstand darunter 1) gewisse melodische Sätze oder Melismen, welche auf dem letzten Vocal eines Wortes gesungen wurden[2]. Manchmal war ein solches Neuma ziemlich ausgedehnt, so dass der Vortrag nur mit vollem Athem oder wiederholtem Athemnehmen möglich wurde. Solche melismatische Sätze fanden ihre Stelle besonders beim Alleluia zu den Gradualien, dann auch bei den Responsorien zur Matutin der höchsten Feiertage[3], als ein Ausdruck feierlich freudig gehobener Gefühlsstimmung (*jubilos*, *jubilationes*), welche zu ihrer Kundgebung nicht das Wort aufsucht, sondern unmittelbar in freier Melodie sich ergiesst[4], ähnlich unserer Coloratur, deren erster Ursprung, sowie im weiteren der Ursprung aller freien Gesangmelodie überhaupt, auf das Neuma des Gregorianischen Gesanges sich zurückführen lässt. Dann sind Neumen 2) auch die Tonzeichen, womit ein Gesang notirt wurde; die Neumenschrift ist jene uralte, von Gregor dem Gr. schon gebrauchte Tonschrift, welche durch verschiedene Wandlungen hindurch, und mit verschiedenen anderen Notirungsversuchen (mit Buchstaben, Punkten und zwischen Linien aufgeschichteten Textsilben) gleichzeitig und an ihnen vorüber, in liturgischen Büchern der abendländischen Kirche bis ins 14. Jahrh. hinein und noch später, als hauptsächlich sanctionirte Notation sich erhielt. *Neumare* oder *neumatizare* heisst ebensowohl einen Text mit Melodie versehen, componiren, als auch einen Gesang aufschreiben, notiren. Die Tonzeichen der Neumenschrift, zusammengesetzt aus Punkten, Strichen, Häckchen und Halbkreisen, hatten ihre eigene Form, Benennung und Bedeutung, und versinnlichten Hebung, Senkung und Beugung der Melodie; jedoch nur im allgemeinen, ohne den bestimmten Ton, also ohne etwa *c d e* etc. zu bedeuten. Die Vermuthung, dass sie aus den Accenten der gewöhnlichen Schrift entstanden seien, ist öfter (u. A. auch von Schubiger, a. a. O. S. 6; desgleichen von Coussemaker, *Hist. de l'harm. du moyen âge*,

1) Ueber Gregor's Tonschrift s. u. A. einen Aufsatz von Kiesewetter in der Leipziger Allgem. Musikzeitg., 1827 (Nr. 25, 26, 27).

2) Joannis Tinctoris *Term. Mus. Diffin.* (um 1477; in den Jahrb. f. mus. Wissensch. von Chrysander abgedruckt und übersetzt von Bellermann): *Neoma est cantus fini verborum sine verbis annexus.* Aehnlich Franchinus Gafor: *Neuma est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronunciandarum aggregatio.*

3) Vergl. B. A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858.

4) Vergl. auch Antony, Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges, 1829, S. 26.

S. 158 ff.) ausgesprochen und hat in der That viel Grund für sich. Denn wie die Accente in sprachlicher Hinsicht, so veranschaulichten die Neumen in musikalischer Beziehung dem Auge das Steigen, Fallen und die Beugung der Stimme; der *Accentus acutus* als Arsis, der *gravis* als Thesis und der *circumflexus* als Vereinigung von Arsis und Thesis, erscheinen als Grundformen des Neumensystemes. Gleich dem *acutus* deutet das neumatisch gleichgeformte Tonzeichen *Virga* das Steigen der Stimme an; der neumatische Punkt (liegende *Virga*), ähnlich dem *gravis* geformt, das Fallen; und endlich die *Clinis*, ähnlich dem *circumflexus*, anfängliches Steigen und wieder Sinkenlassen; oder in umgekehrter Form (*podatus*), anfängliches Sinken und dann Steigen der Stimme. Auf diese Grundformen lässt die ganze Neumenschrift sich zurückführen, die meisten der übrigen Tonzeichen sind nur aus verschiedenartigen Zusammenstellungen der genannten hervorgegangen. Schubiger, a. a. O. *Monumenta* 2, führt in der *Tabella Neumarum* (*secundum varia manuscripta medii aevi*) deren 28 an, und zwar in alter Form, ohne Linien, vor dem 11. Jahrh.; mit Linien, Zwischenräumen und Schlüssel aus dem 11. und 12. Jahrh., und in Choralnoten und in moderne Noten übertragen. Ferner giebt Lambillotte in dem unter Literatur angeführten Werke Erklärungen. Man hat die Entzifferung und Erklärung der Neumenschrift neuerdings mehrfach versucht; doch bleibt eine klare Einsicht in den Kunstcharacter der damit notirten Gesänge, mithin auch eine deutliche Erkenntniss der ganzen Kunstperiode, immerhin so lange verschlossen, bis man für die Richtigkeit der Entzifferungen eine festere Gewähr gefunden hat und die Gesänge selbst einem allgemeineren Urtheil zugänglich geworden sind. Anfänglich, bis ins 9. und 10. Jahrh., wurden die Neumen ohne Linien über den Text des Gesanges geschrieben, nachher führte man eine Linie ein, welche als Schlüssel diente, indem man sie *F* oder *c* benannte und die übrigen Tonzeichen darauf, darüber und darunter setzte. Alsdann kam eine zweite Linie hinzu: die untere, roth gefärbt, galt *F*, die obere, gelb oder grün, galt *c*, und zwischen beiden notirte man *G*, *A* und *B*. Allmälig wurden auch Zwischenlinien gezogen, und Guido von Arezzo soll zuerst, nicht wie vordem, die Linien oder Zwischenräume allein, sondern beide zugleich verwendet, also das Liniensystem vervollkommnet haben. Doch hat es geraume Zeit gedauert, bis man die Linien, mit Ausnahme der als Schlüssel dienenden und somit die Tonart kennzeichnenden, deutlich zu ziehen sich gewöhnte; auch noch im 11. Jahrh. und später kommen Neumen ohne alle Linien vor. Die Einführung von Linien war als ein grosser Fortschritt anzusehen, denn vor Gebrauch derselben liess sich die Tonhöhe und Intervallenweite nur sehr schwer und keineswegs mit Gewissheit bestimmen; bei manchen Figuren vermochte der Sänger wohl durch den Anblick zu erkennen, ob der folgende Ton höher oder tiefer sei, gelangte er jedoch an ein anderes Tonzeichen, so gerieth er in Ungewissheit. In Betreff dieser Unsicherheit und Mehrdeutigkeit der Neumen heisst es auch u. A. in einem durch Gerbert (*Scriptores* II. 230) mitgetheilten Tractat von Cottonius aus dem 12. Jahrh. (S. 258), dass selten drei Sänger in Betreff der Ausführung eines Gesanges gleicher Meinung seien; der Eine sänge da eine kleine Terz oder Quart, wo der Andere eine grosse Terz oder Quint nähme, während ein Dritter wiederum von beiden abwiche; und wenn jener auf seinen Meister Trudo sich beziehe, so dieser auf den Meister Albinus, während der Dritte behaupte, dass sein Lehrer Salomon ganz anders sänge. Deshalb mussten beinahe so viele verschiedene Singearten wie Lehrer entstehen, wenn jeder seinem Lehrer den Vorzug giebt. So kann man annehmen, der hauptsächliche Zweck der Neumen sei nur der gewesen, dem Gedächtniss des Sängers beim Behalten allgemein bekannter Melodien mittels einiger sicheren Zeichen zu Hülfe zu kommen. Nur in einzelnen Fällen war dem Sänger das zu singende Intervall bestimmter erkennbar gemacht, so die Töne *F* und *c* durch die Zeichen der *Bivirga* und *Trivirga*, der *Bistropha* und *Tristropha*; wo diese Zeichen vorkommen, wurde entweder *F* oder *c* gesungen. Der römische Sänger Romanus, welcher um 790 mit einer authentischen Abschrift vom Gregorianischen Antiphonar nach St. Gallen[5]) kam, fügte der Neumenschrift verdeutlichende Buchstaben bei, von denen jeder seine besondere Bedeutung hatte. Notker Balbulus (starb 912) hat diese Roman'schen Buchstaben im Laufe des 9. Jahrh. erklärt[6]). Sie bezogen sich jedoch weniger auf Höhe und

5) Von der eine Copie, wahrscheinlich aus dem 9. oder 10. Jahrh. noch gegenwärtig daselbst sich befindet.

6) Seine Epistel darüber an den Mönch Lantgart ist in Gerbert, *Scriptores* etc. (St. Blasien 1784), Th. I. S. 95—102 abgedruckt.

Tiefe der Töne und Weite der Tonschritte, als auf den Vortrag, und bedeuten Erhebung der Stimme, schnelleren oder gemässigten Vortrag mehrerer Noten, Wiederholung desselben Tones, Vortrag mit starker Stimme, Aspiration, Beugung auf- oder abwärts etc. Notker führt deren 23 an, mit beigefügten Erklärungen. Aehnlichem Zwecke dienen auch ausgeschriebene, in der Bedeutung mit den Buchstaben übereinkommende Worte, welche Romanus zur näheren Verdeutlichung des Gesanges anwendete (*incipe jusum*, beginne tief; *altius*, höher; *inferius*, tiefer). Sollte ein Buchstabe für mehrere Tonzeichen gelten, so wurde nicht selten ein Querstrich, ähnlich wie bei der Bezifferung unserer Generalbassschrift, vom Buchstaben aus über die betreffenden Noten geführt. Bezogen sich nun auch einzelne der Buchstaben des Roman auf die allgemeine Tonbewegung, so war dadurch doch, wie bemerkt, keineswegs und ebensowenig wie durch die Neumen selbst, bestimmte Höhe, Tiefe und Entfernung der Töne gegeben, sie hatten also von der Buchstabennotation des Hucbald (aus dem *F* der lateinischen Schrift gebildet, für die 18 Töne des damaligen Tonsystemes)[7] und ebenso von der des Hermanus Contractus[8] ganz verschiedene Geltung; denn diese bezeichneten bestimmte Höhe und Tiefe der Töne, folglich die Entfernungen der zu singenden Intervalle, liessen aber Eigenthümlichkeiten des Vortrags gänzlich unberücksichtigt, dienten auch nicht zum kirchlichen Gebrauch, sondern nur in den Singeschulen, um die Melodien in richtigen Tonverhältnissen einzuüben. — Die Tonart, aus welcher der Gesang vorzutragen war, liess sich ebenfalls aus der neumatischen Notation nicht jederzeit deutlich erkennen; war sie entweder durch gewisse Buchstaben angegeben, oder durch die neumatische Notation selbst erkennbar ausgedrückt, so hatte der Sänger einen Anhaltepunkt für die Tonhöhe, indem er alsdann wenigstens den letzten Ton des Stückes mit Gewissheit zu erfahren vermochte. Die Buchstaben, durch deren Beisetzung das sonst oft sehr schwierige Herausfinden der Tonart erleichtert wurde (*a e i o v H y ω* für den I. bis VIII. Kirchenton), gebrauchte die St. Galler Schule in frühester Zeit nur bei den Antiphonen der Vesper und der canonischen Stunden, später auch bei Hymnen, Sequenzen u. A. Beim Introitus und der Communion zum Offertorium der Messe war die Tonart auf andere Weise kenntlich gemacht, indem nämlich die neumatische Bezeichnung der Psalmodie, welche einem jeden der auf den Introitus (vor Alters auf die Communion) folgenden Psalmenverse beigegeben war, dem Sänger zugleich die Tonart des vorangehenden Stückes angab, da der Psalmenvers mit der vorangehenden Antiphon gleichen Ton hatte, so dass also dem Sänger die Tonart der Antiphon in der des Psalmenverses mitgegeben war. Die Tonart des Psalmenverses aber vermochte der Sänger aus dessen neumatisch notirter Melodie zu erkennen, indem jede Tonart eine eigenthümliche Melodie und Bezeichnung hatte. War z. B. das erste Tonzeichen ein *Podatus*, so hatte der Sänger einen sichern Anhalt, dass die Melodie der VI. Tonart angehörte, weil keine andere Psalmenweise mit diesem Tonzeichen begann. — Länge und Kürze der musikalischen Töne war endlich nur durch die prosodische Silbenquantität bedingt, die musikalische Metrik damaliger Zeit von der poetischen durchaus abhängig. Wie den Vers in Versfüsse, so theilte man den Gesang in Distinctionen (Neumengruppen), die Distinction in Neumen, und das Neuma bestand wiederum aus einem oder mehreren Tönen. Die Distinction entsprach einem Verse, das Neuma dem metrischen Fuss, und der Ton einer Silbe; dem Spondäus entsprachen die Tonzeichen aus zwei langen Noten, dem Trochäus und Jambus die aus einer langen und einer kurzen bestehenden musikalischen Zeichen. Im allgemeinen galten (bis ins 13. Jahrh. hinein) nur einfach lange und kurze Zeitwerthe, die Länge doppelt so lang als die Kürze; mannigfaltigere Notenwerthe kamen erst mit der Mensuraltheorie in Gebrauch, oder vielmehr, die Mensuraltheorie war eine Folge der in Anwendung kommenden verschiedenen Notenwerthe. Doch wenngleich die alte musikalische Proportionslehre von den Gesetzen der metrischen Scansion abhängig war, so wird doch das Gefühl des Sängers manche Vortragsfreiheit sich gestattet haben. Uebrigens bediente sich der römische *Cantus planus* in seinen liturgischen Büchern auch noch der Neumen, nachdem die Mensuralnoten schon lange erfunden waren. Erst spät im 14. Jahrh. ist die *Nota quadrata* allgemein an ihre Stelle getreten.

7) Gerbert, *Scriptores*, Hucbaldi *musica enchiriadis*, Bd. I. S. 152 ff.
8) Hermanni Contracti (1013—1054) *opuscula musica*, Gerbert, *Scriptores*, Bd. II. S. 125 ff.

Schriften und Beispiele von Neumen: Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, Paris 1852, mit Beispielen vom 9. Jahrh. an. — Lambillotte, *Antiphonar de St. Gregoire*, 1851. — B. A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858, mit Erklärungen der Neumen und Roman'schen Buchstaben, sowie mit zahlreichen Monumenten. — In Pater Martini *Storia della Musica*, Bd. I, Beispiele aus dem 9. und 10. Jahrh. — Bei Gerbert, *De Cantu et musica sacra*. — Ferner bei Burney, Geschichte, Bd. II. — Forkel, Geschichte, Bd. II. — Kiesewetter, Leben und Wirken des Guido von Arezzo, Leipzig 1840; und Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, Leipzig 1846. — S. W. Dehn, Theoretisch practische Harmonielehre, Berlin 1860. — Eine kostbare Neumenhandschrift von Regino von Prüm (starb 915) besitzt die Leipziger Stadtbibliothek; die einleitende *Epistola de Harmonia Institutione* ist in Gerbert *Scriptores*, Bd. I. S. 230 — 247, abgedruckt.

Neunachteltakt, eine zusammengesetzte dreitheilige Taktart, aus dreimal drei Achteln als Taktglieder bestehend, s. Takt.

Neutra, nach einigen neueren Theoretikern eine angeblich weder völlig consonirende noch dissonirende Mittelgattung von Intervallen. Solche sollen sein: die verminderte und übermässige Quint und verminderte Terz, sowie deren Octavcomplemente: die übermässige und verminderte Quart und übermässige Sext. Wir sehen bekanntlich alle diese Intervalle als völlig dissonirend an.

Neu-Tschiang, ein von Reichstein zu Breslau 1829 erfundenes Blasinstrument. Beschreibungen: Leipz. allgem. musikal. Zeitg. 1829, Nr. 30; 1830, Nr. 35.

Nexus, Benennung einer Setzmanier bei den Alten, die aus abwechselnd sprung- und stufenweise auf einander folgenden Tönen bestand. Aufwärts gehend wurde sie *nexus rectus*, abwärts gehend *nexus anacamptus*, und auf- und abwärts gehend *nexus circumstans* genannt.

Ni, die siebente Silbe der von Hitzler erfundenen *Solmisatio belgica*, und die dritte der Graun'schen *Damenisatio*, s. Solmisation 3.

Nicolo, die viertgrösste Gattung des Pommer, s. daselbst 4.

Niederschlag, Thesis, guter oder accentuirter Taktheil, das erste Glied der einfachen zwei- und dreitheiligen Taktarten, welches den Taktaccent hat. Die Benennung Niederschlag schreibt sich daher, weil der Dirigent bei Aufführung eines Tonstückes diesen Taktheil durch Niedersenken der Hand oder des Taktstabes markirt. Der accentlose Taktheil heisst Aufschlag oder Arsis (Hebung), wobei noch zu bemerken, dass die alten Metriker dieser beiden Benennungen in umgekehrter Ordnung, Arsis für den guten und Thesis für den schlechten Taktheil, sich bedienten, indem sie ihre Bezeichnungsart vom Heben und Senken des Fusses beim Marschieren und von der Erhebung und dem Sinkenlassen der Stimme bei der Declamation hernahmen. Im Artikel Accent ist auseinandergesetzt, dass die einfachen zwei- und dreitheiligen Taktarten nur eine Taktthesis haben, die viertheilige hingegen noch auf dem dritten Viertel einen Gliedaccent oberer Ordnung trägt, den man jedoch nicht Niederschlag nennt, da er in der Figur, welche der Stab beim Taktiren beschreibt, nicht durch eine Senkung desselben, sondern durch horizontale Bewegung von links nach rechts bezeichnet wird. Ebendasselbe gilt von den zusammengesetzten Taktarten, die sämmtlich zwar mehrere Gliedaccente oberer Ordnung, doch aber nur einen durch einen Niederschlag bezeichneten Taktaccent, nur eine Taktthesis haben. Man weiss aber, dass die Taktglieder in Gliedtheile zerfallen können, und dass diese Gliedtheile in einem ähnlichen Verhältniss von Senkung und Hebung, Thesis und Arsis zu einander stehen, wie die Taktglieder der einfach zwei- drei- und viertheiligen Taktarten. Man nennt daher das erste Gliedtheil eines Taktgliedes, welches seinem zweiten oder zweiten und dritten gegenüber den Gliedaccent niederer Ordnung hat, auch wohl die Gliedthesis (das accentlose Gliedtheil Gliedarsis). — In Ansehung der Harmonie erfordert die Thesis genauere Beobachtung gewisser Regeln als die Arsis, weil ihre accentuirten Noten schärfer auf das Gefühl wirken als die accentlosen. Die einzelnen Regeln, welche die Einführung und Auflösung der Vorhalte, die leeren Octaven und Einklänge im zweistimmigen Satze und die Akkorde ohne Terz im mehrstimmigen auf gutem Taktheile, ferner die durchgehenden und Wechselnoten betreffen, sind in den von diesen Gegenständen handelnden Artikeln angeführt. Ueber die Geltung der Thesis beim Ganz- und Halbschlusse sind ebenfalls die gleichn. Art. nachzulesen.

Noëls, Lieder, die ehedem in Frankreich von den niederen Classen des Volkes am Feste der Geburt Christi gesungen wurden. Sie sind von einfachem, dem Hirtenleben an-

gemessenen Character, weil sie eine Nachahmung des Gesanges der Hirten zu Bethlehem an der Krippe Christi vorstellen sollen.

Noli me tangere. Ein an alten Orgeln hie und da vorkommendes Vexirregister zur Beschämung des Vorwitzigen, der, wenn er das Register zog, entweder durch einen Schlag eines aus einer Klappe herausfahrenden Kuhschwanzes begrüsst wurde, oder einen Fuchsschwanz herauszog, der schwer wieder hineinzubringen war. — Auch führt diesen Namen zuweilen eine Art Tympanonregister, gebildet aus zwei 16-füssigen, nur um einen halben Ton von einander abstehenden Pfeifen (z. B. auf C — C^2), durch deren gleichzeitiges Erklingen bekanntlich ein paukenwirbelartiges Tremuliren entsteht.

Nomion, eine Art Liebeslieder der alten Griechen.

Nomodictai, die Preisrichter bei den Spielen und Wettkämpfen der Griechen.

Nomos, *Nomi*; gewisse Gesänge der Griechen, welche schon in uralter Zeit theils zum Lobe der Gottheiten gesungen wurden, theils die den ersten bürgerlichen Einrichtungen geltenden Gesetze enthielten, die noch vor Erfindung der Schrift auf solche Weise unter dem Volke verbreitet wurden. Wie gross der Antheil gewesen, den die Musik an diesen Gesängen gehabt, lässt sich nicht bestimmen; jedenfalls war er sehr gering. Doch schreibt sich die Benennung *Nomos* (Gesetz) wahrscheinlich von obiger Bestimmung dieser Gesänge her und verblieb ihnen auch, nachdem ihr Inhalt längst ein anderer war und sie auf andere Gegenstände angewendet wurden. Darnach bekam das Wort *Nomos* auch verschiedene specielle Bedeutungen; man verstand unter Nomen für Cither, Flöte etc. solche Stücke, die nur auf diesen Instrumenten allein vorzutragen waren, eine Uebertragung auf andere aber ohne Einbusse an ihrer Wirkung nicht zuliessen. Ferner gewisse Sätze denen, nach Art unserer Fuge etwa, ein bestimmtes Thema zu Grunde lag, und worin keine anderen als von diesem abgeleitete Gedanken enthalten sein durften. Demnach wäre die nomische Satzart, ähnlich unserem strengen Stil, der freien Schreibart entgegengesetzt gewesen. Pollux giebt folgende acht Theile eines Nomos nach der Eintheilung Terpander's: Vorspiel; Thema; Versetzung desselben; Rückkehr in den Hauptton; Umkehrung der Sätze; Verwickelung der Sätze; Schluss; Nachspiel. (Vergl. Marpurg, Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze etc. 1759, S. 19, 65, 67.)

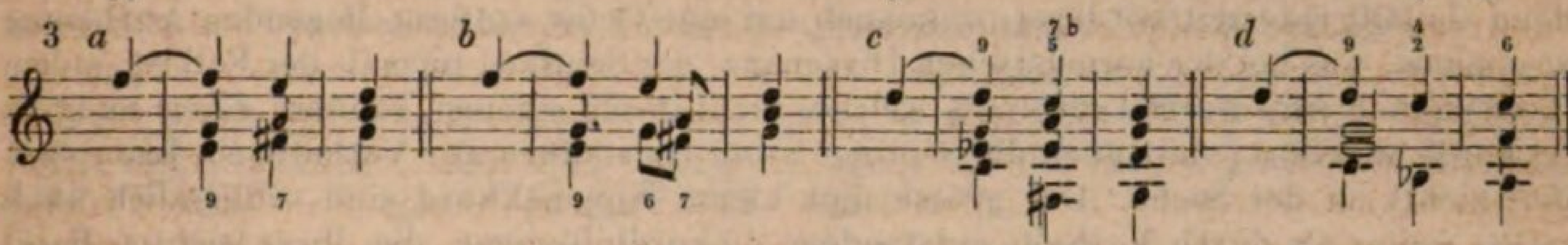
None, ein dissonantes Intervall, welches neun Stufen umfasst und in drei verschiedenen Grössen erscheint, nämlich als 1) kleine None, *H c*, $e\,f_1$; 2) grosse None, $c\,d_1$, $d\,e_1$; und 3) alterirte oder übermässige None, $F\,g^{\sharp}$, $C\,d^{\sharp}$. Als einzelnes Intervall an sich betrachtet, sind Nonen nichts als Secunden, die um eine Octav vom Grundtone entfernt liegen; die übermässige hat auch keine andere Bedeutung als die eines Vorhaltes aufwärts vor der Decime oder Terz. Die grosse und kleine aber sind in harmonischer Beziehung von den ihnen entsprechenden Gattungen der Secund verschieden. Denn bei der Secund dissonirt das untere Intervallenglied gegen das obere, sie erscheint zu dem Tone, gegen den sie dissonirt, im Verhältnisse einer umgekehrten Septime (Beisp. 1 *a b*); bei der None hingegen dissonirt das obere Glied gegen das untere, sie erscheint als Aufhaltung der Octav des Grundtons (Beisp. 1 *c*):



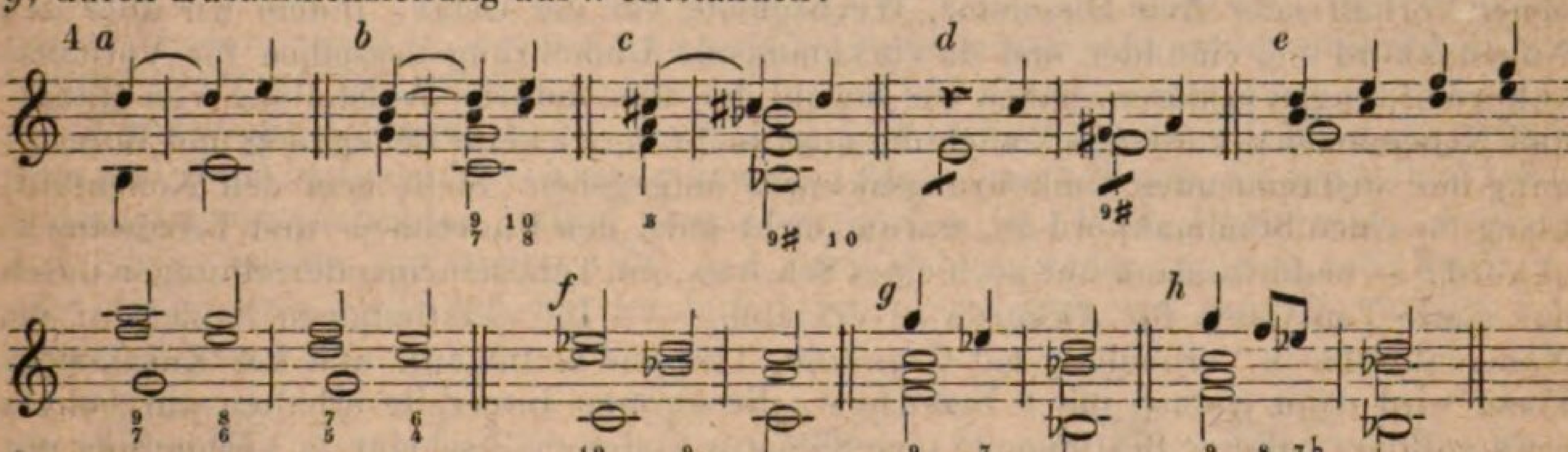
Nicht selten sieht die Secund wie eine None aus, indem sie eine Octav unter ihrem oberen Gliede liegt, und die None wie eine Secund, indem sie unmittelbar vor dem Grundton sich befindet; doch liegt dem nichts als eine nur örtliche Versetzung um eine Octav zu Grunde, wodurch an dem Wesen beider Intervalle nichts geändert wird, denn demungeachtet bleibt bei der Secund das untere, bei der None das obere Glied die Dissonanz. Darnach richten sich auch Vorbereitung und Auflösung beider Intervalle; wie die Secund am unteren Ende gebunden und aufgelöst wird, während das obere Intervall entweder liegen bleibt (woraus eine Terz entsteht) oder fortschreitet, so wird die None am oberen Ende gebunden und regulär ebenfalls abwärts (nämlich die grosse und kleine, die übermässige aufwärts) aufgelöst, woraus dann verschiedene Intervalle entstehen, jenachdem das untere Glied liegen bleibt oder fortschreitet. —— Am gewöhnlichsten erfolgt die Auf-

lösung in 1) die Octav, indem der Bass auf seiner Stufe liegen bleibt, Beisp. 2 *a*; doch darf sie in diesem Falle nicht durch die Octav vorbereitet werden, weil sonst fehlerhafte Octavparallelen entstehen, Beisp. 2 *b*. Fernere Auflösungen erfolgen in die 2) Terz, 3) Sext und 4) Quint, Beisp. 2 *c d e;* mittels Vorausnahme einer durchgehenden Note in die 5) Septime, Beisp. 3 *a*, entstanden aus *b*; 6) verminderte Quint, Beisp. 3 *c*, und in die 7) Secund, 3 *d*.





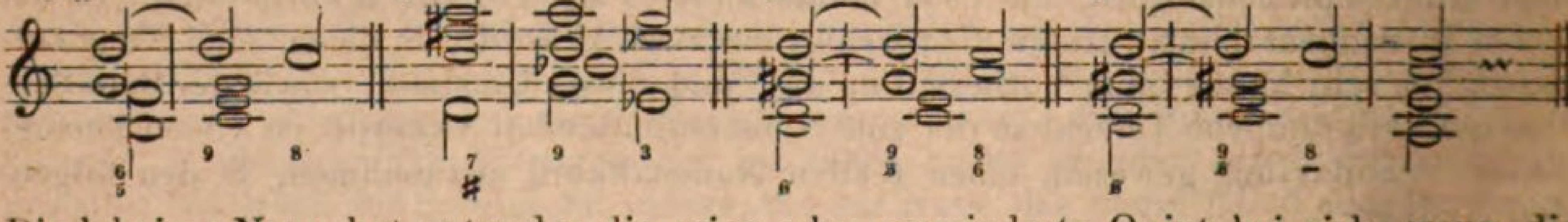
Selbstverständlich muss die None nicht immer in der Oberstimme, sondern darf ebensogut in einer der mittleren Stimmen liegen. — Die grosse None löst sich zuweilen eine Stufe aufwärts auf, wenn sie, meist mit der grossen Septime verbunden, auf dem Bass der Tonika liegt; der Zusammenklang erscheint dann als Verzögerung der zwei oder drei oberen Intervalle des tonischen Dreiklangs durch den Dominantakkord, Beisp. 4 *a b*. — Die alterirte oder übermässige None, durch die Quint des übermässigen Dreiklangs der III+ in Moll vorbereitet, löst sich aufwärts auf, ist auch als freie Wechselnote sehr gewöhnlich, Beisp. 4 *c d*. Ausserdem kommen die grosse und kleine None in freier Schreibart oft sowohl auf gutem, als durchgehend auf schlechtem Takttheile ohne Vorbereitung vor, Beisp. 4 *e f;* auch kann die Auflösung unterbrochen werden, wie unter *g*, durch Zusammenziehung aus *h* entstanden:



Im Contrapunkt und in strenger Schreibart tritt die None, wenn auf gutem Takttheile und nicht nur durchgehend, stets gebunden auf und ist als Vorhalt anzusehen, demnach haben die durch den Nonenvorhalt entstehenden Akkordbildungen nicht als selbständige Stamm- oder abgeleitete Akkorde zu gelten, sondern nur als zufällige, auf melodischem Wege entstandene Akkordgestaltungen. Von einem Nonenakkord ist daher in keiner anderen Bedeutung zu sprechen, als etwa von einem Quintquart-, Secundquint- oder Quartseptimenakkord, die eben nichts anderes als Vorhaltsakkorde sind. In der freien Instrumentalmusik treten aber wenigstens zwei Akkorde, in denen eine None enthalten ist, sehr häufig ohne Vorbereitung auf, und dieser Umstand, sowie der dem Septimenakkord ähnliche Terzenbau der eine None enthaltenden Akkorde, ist vielen Theoretikern Veranlassung gewesen, einen reellen Nonenakkord anzunehmen. S. den folgenden Artikel.

Nonenakkord. Dieser Akkord ist noch heute ein Streitpunkt der Theoretiker; manche wollen sämmtliche eine None enthaltende Akkordbildungen für Vorhaltsakkorde angesehen wissen; andere schreiben zweien Nonenakkorden Akkordberechtigung zu, und die dritten (unter ihnen auch Koch im alt. Lex.) erklären den Nonenakkord für einen Stammakkord. Ich bin der Ansicht, dass die None keine harmonische sondern eine melodische Dissonanz sei, aus der weiteren Untersuchung der Nonenakkorde wird die

Richtigkeit dieser Annahme noch deutlicher sich ergeben. Die ältere Theorie lässt den Nonenakkord, als reell fünfstimmigen Akkord, durch Terzenbau entstehen, ebenwie den Dreiklang und Septimenakkord, indem letzterem (dem Septimenakkord) eine vierte je nach Umständen grosse oder kleine Terz hinzugefügt wird. So bilden sich Haupt- und Nebennonenakkorde. Der Hauptnonenakkord ist der Dominantseptimenakkord der V mit oberhalb hinzugefügter grosser Terz — grosser Nonenakkord — oder kleiner Terz — kleiner Nonenakkord. Beide Nonenakkorde kann man sich auch entstanden denken durch Ineinanderschiebung des Dominantseptimenakkordes und leitereigenen Septimenakkordes VII⁻ in Dur und Moll: *G H D F A*, *G H D F A*♭, oder durch Hinzufügung der fünften Tonstufe als Bass zum Akkorde der VII⁻. Mag man diese Akkorde aber betrachten wie man will, die None bleibt jederzeit melodische Dissonanz; denn sie fällt jederzeit mit ihrer, wennauch um eine Octav entfernt liegenden Auflösung zusammen, was bei der harmonischen Dissonanz (der Septime) niemals der Fall ist, indem diese stets in ein Intervall resolvirt, welches nicht ihrem eigenen, sondern einem anderen Akkorde angehört; dass auch die Septime unter Umständen nur Vorhalt sein kann, ändert nichts an der Sache. Der grosse und kleine Nonenakkord sind schliesslich auch nichts weiter als durch Vorhalte entstandene Akkordbildungen, die, ihrer leichten Fasslichkeit wegen, von der Instrumentalmusik sehr wohl frei angewendet werden können. Den Nonenakkord für einen Stammakkord zu erklären, ist keine Veranlassung gegeben, unerachtet man solche in neuester Zeit wieder mehrfach gesucht hat. Denn zum Wesen eines Stammakkordes gehört Erzeugung abstammender (Umkehrungs-)Akkorde in allen Lagen[1]. Viele Versetzungen des Nonenakkordes werden aber unmöglich, weil mehr als zwei ihrer Intervalle dicht neben einander fallen, z. B. *H d f g a*♭, *d f g a*♭ *h*; drei Töne liegen neben einander, der Akkord ist unverständlich. In weiter Lage z. B. $H\ g\ f_1\ a^{\flat}_1\ d_2$ ist er zwar verständlich und verwendbar, Stammakkorde aber müssen Umkehrungen nicht nur in eine oder in die andere Lage, sondern in alle Lagen zulassen; überdies ist auch in den Umkehrungen ebensogut wie im Grundakkord, die None entweder gebundener Vorhalt oder freie Dissonanz, Wechselnote vor der Octav. Indem wir aber den Nonenakkord und eine hier und da vorkommende Umkehrung desselben für Vorhaltsakkordbildungen erklären, haben wir sowohl die umständliche Aufstellung von Haupt- und Nebennonenakkorden, als auch die noch mehr verwickelte Benennung und Bezeichnung der abstammenden Umkehrungsakkorde aufgegeben. Sieht man den Nonenfünfklang für einen Stammakkord an, warum nicht auch den Undecimen- und Terzdecimenakkord? es bedürfte dann nur noch eines Schrittes, um Terzenaneinanderreihungen durch das ganze Tonsystem für Akkorde zu erklären. —— Im vierstimmigen Satze tritt die None entweder in Verbindung mit Grundton, Terz und Quint auf, und der Zusammenklang wird dann einfach mit 9 bezeichnet, die übrigen Intervalle erhalten nur behufs etwa nöthiger näherer Bestimmung eine Signatur; oder sie erscheint in Verbindung mit Grundton, Terz und Septime, als sogenannter Nonensept- oder Septnonenakkord, beziffert mit $^{9}_{7}$. —— Vierstimmige Verbindungen der None mit Grundton, Terz und Quint. Die grosse None kommt mit reiner Quint und grosser und kleiner Terz vor, Beisp. 5 *a b*. Ferner mit übermässiger Quint und grosser Terz, wobei die übermässige Quint gleichfalls vorbereitet ist und entweder mit der None zugleich (Beisp. 5 *c*) oder erst später (Beisp. 5 *d*) sich auflöst:

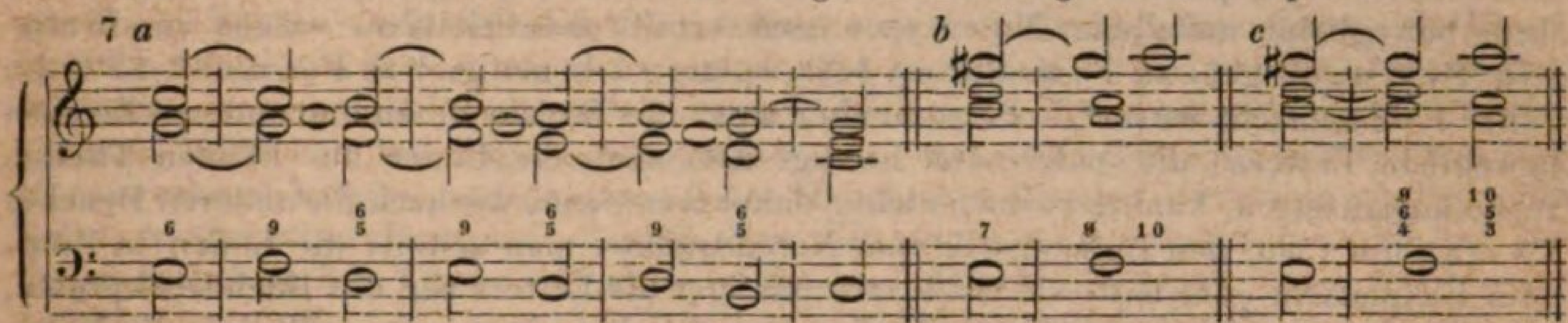


Die kleine None hat entweder die reine oder verminderte Quint bei sich; wenn die reine Quint, so eine grosse oder kleine Terz, Beisp. 6 *a b;* wenn die verminderte Quint, so allemal eine kleine Terz; die verminderte Quint kann vorbereitet sein, auch frei eintreten, Beisp. 6 *c d:*

1) Die älteren Theoretiker verwarfen die Umkehrungen des Nonenakkordes. Blainville, ein Componist und Theoretiker, der mit seinen Werken kein Glück machte, soll sie in Frankreich zuerst aufgestellt haben.



Auf einen Bass, der in fallenden Terzen und steigenden Secunden sich bewegt, kann eine Progression von abwechselnden Nonen- und Quintsextakkorden gemacht werden, welche jedoch wegen der Härte der Quartenfortschreitungen zwischen Sopran und Tenor nicht von allen Tonsetzern gebilligt wird, Beisp. 7 *a*. Die übermässige None auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart löst sich aufwärts auf, und hat die grosse Terz und reine Quint bei sich, noch besser aber die Quart und Sext, als ebenfalls verzögerte Intervalle des Dominantakkordes bei der Trugfortschreitung V VI, Beisp. 7 *b c*.



Mitunter (auch bei Koch im alt. Lex.) findet man die Septimenvorhalte, Beisp. 8 *a b c*, für Nonenakkordumkehrungen erklärt, indem ihnen eigentlich ein Nonenverhältniss zu Grunde läge (Beisp. 8 *d e f*), woraus nur durch Verwechselung des Grundtones eine Septime entstanden sei:



Doch liegt keine Nöthigung vor, die Beisp. 8 *a b c* für Nonenakkordumkehrungen anzusehen; es sind einfache Septimenvorhalte und nichts weiter.

Nonensept-Akkord, Sept-Nonenakkord, wird der aus Grundton, Terz, Septime und None bestehende Vierklang genannt, über dessen Wesen als Vorhaltsakkordbildung im vorangehenden Artikel bereits gesprochen ist. Beide Dissonanzen, Septime und None, müssen vorbereitet sein, und lösen sich entweder zugleich auf (Beisp. *a*), oder die Septime bleibt bei der Resolution der None liegen, und resolvirt erst im folgenden Akkord (*b c*):



Nonett, neunstimmiges Tonstück.

Non molto, non tanto, nicht viel, nicht sehr: *Allegro non molto*, nicht sehr geschwind; **non troppo**, nicht zu sehr: *Allegro non troppo*, nicht zu hurtig.

Normalton, Stimm- oder Gabelton, der durch Annahme einer bestimmten Schwingungszahl auf eine absolute Höhe fixirte Ton, nach welchem alle übrigen Tonhöhen bemessen und gerichtet werden; gegenwärtig a_1, 440 Schwingungen. Näheres Chorton, Kammerton.

Normaltonart, Stammtonart, nennt man die Cdur und Amoll Tonart, weil beide nur aus den sogenannten natürlichen (d. h. nicht durch ♯ oder ♭ versetzten) Stufen bestehen, und alle anderen Tonarten nur als höhere oder tiefere Transpositionen derselben auf andere Grundtöne erscheinen.

Nota, Note; — **buona**, die Thesis, grammatisch accentuirte Note; — **cambiata**, Wechselnote; — **cativa**, die Arsis, grammatisch accentlose Note; — **characteristica**, characteristischer Ton der Tonart, grosse Septime, *Subsemitonium modi;* — **finalis**, *a*) Endnote einer Ligatur (Mensuralnotenschrift II C), *b*) eines Gesanges, die

Tonika; — **initialis**, Anfangsnote, und — **media**, mittlere (zwischen *initialis* und *finalis* stehende) Note einer Ligatur; — **romana**, römische Note, die Neumenschrift. —— **Notation**, die Notirung, Notenschrift.

Notendruck. Die Kunst Tonwerke durch die Presse zu vervielfältigen wird gegenwärtig auf dreierlei Arten ausgeübt; nämlich mittels beweglicher Lettern oder Typen, ähnlich dem Schriftdrucke; mittels Lithographie und Autographie (Ueberdruck); und mittels gestochener Platten (sowie von denselben genommener galvanischer Niederschläge für die Buchdruckpresse). — Die älteste Art des Noten- (wie auch des Schrift-)druckes ist der Holztafeldruck; alle zur Notation gehörenden Zeichen wurden in Holzplatten geschnitten und mittels der Buchdruckpresse abgedruckt [1]). Diese bei aller Beschwerlichkeit höchst unvollkommene Manier konnte wohl dem einstimmigen Choralgesange und den ersten Anfängen der Mensuralmusik genügen, nicht mehr aber dem schon entwickelteren Contrapunkt, und wurde nach und nach beseitigt durch die wichtige Erfindung beweglicher metallener Notentypen nach Art der Schriftlettern, welche von Ottavio Petrucci (geb. zu Fossombrone 1466, später zu Venedig, † zu Fossombr. 1539) im Jahre 1502 gemacht wurde [2]). Petrucci aber hatte nur für die Noten und anderen Zeichen bewegliche Lettern; die spätere und heutige Art, auch die Linien aus kleinen Theilen zusammenzusetzen, kannte er noch nicht; daher trennte er, wie auch die anderen Drucker bis etwa um 1530, den Liniendruck vom Notendrucke; man schnitt die Linien in Zinn- oder Bleiplatten, oder hatte sie wohl noch häufiger als Lettern für die Buchdruckpresse, jedoch jede ganze Linie aus einem Stücke, und druckte sie zuerst, und dann die Noten und anderen Zeichen wie auch die Textworte, darauf und darunter. In Deutschland trat Peter Schöffer von Mainz, Sohn des berühmten erst mit Gutenberg und später (1455) mit Fust zu Mainz verbündeten Buchdruckers Peter Schöffer, fast gleichzeitig mit Petrucci als Notendrucker auf, und hatte diese Kunst im Jahre 1512 bereits zu solcher Vollendung gebracht, dass er in diesem Jahre ein Orgel- und Lautentabulaturbuch von Arnold Schlicke, 83 Seiten stark, herausgab, dessen Ausstattung den Drucken des Petrucci nicht nachsteht. Ein Exemplar dieses sehr seltenen Druckes befindet sich auf der Leipziger Stadtbibliothek. Die linke Hälfte des Titelblattes nimmt ein Holzschnitt ein, eine weibliche die Flöte blasende Figur darstellend; neben ihr ein Schwan, zu ihren Füssen eine Orgel, Harfe, Laute, Flöte und Geige. Rechts steht der Haupttitel in gothischer Schrift (9 Zeilen, die oberste grösser): »Tabulaturen Etlicher lob|gesang vnd lidlein vff die orgeln vñ lau-|ten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken | vñ die drit dartzu singẽ, etlich on gesangk | mit dreien, võ Arnolt Schlicken Pfaltz-| grauischem Churfürstlichem Organistẽ | Tabulirt, vñ in den truck in d' vrsprũgk-|lichen stat der truckerei zu Meintz wie hie | nach volgt verordent«. Auf der letzten Seite steht: »Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Vff sant Matheis abent. Anno M. D xij«. Die Vorrede des Verfassers enthält beim Schlusse: »Datũ Andree apo. añо 1. 5. ij«. Die Notenlinien sind nicht in Platten geschnitten, sondern mit den oben erwähnten, aus einem Stücke bestehenden Linienlettern gesetzt, die Noten und Zeichen sehr sauber darauf gedruckt, so dass das Ganze also durch Doppeldruck hergestellt ist. Ausserdem zeichneten sich aus als geschickte Notendrucker Erhard Oglin oder Oeglin zu Augsburg, welcher, nachdem Petrucci's Erfindung in Deutschland bekannt geworden, 1507, 1508 und 1512 drei Figuralmusikwerke herausgab; ferner Nicolaus Wolrab in Leipzig, und Joh. Jac. Pazotus in Rom. Wer die Linien zuerst in kleine Theile zerlegt und als Lettern zum Zusammensetzen behandelt hat, scheint nicht bekannt zu sein und ebensowenig, in welchem Lande es zuerst geschehen. Seb. Heyden's *De arte canendi*, 1. Aufl., 1537 von Johann Petreius zu Nürnberg herausgegeben, ist aber schon mit beweglichen Linienlettern gedruckt, während die Notendrucke vor 1530 noch Linien aus einem Stücke haben, oder mitunter, wie z. B. die Musica figuralis von Agricola, Wittemberg 1528, auch noch Holztafeldrucke sind. Der Zeitraum von 1530—1630 war die Blüthezeit des älteren Notendruckes, sowohl in Bezug auf Masse als auf typographische Schönheit

1) So z. B. die *Flores musicae omnis Cantus Gregoriani* von Hugo von Reutlingen 1488; Gafor, *Practica musica* 1496. Auch noch aus späterer Zeit u. A. Joannes Cocleius, *Tetrach. Mus.*, Nürnberg bei Peypus 1514.

2) 1503 Messen von Pierre de la Rue; 1508 *Missae diversorum auctorum* (Pierre de la Rue, Josquin, Roumel, Mouton, Obrecht u. a.); 1515 und 1516 drei Bücher Messen des Josquin etc. Forkel, Gesch. II. 519.

der gelieferten Werke; von 1630 an aber sank diese Kunst immer tiefer, die Ausstattung der von da an erschienenen Notendrucke steht, ebenwie deren Anzahl, in keinem Vergleiche zu denen der vorangegangenen Periode. Plumpe abgestumpfte Typen, erbärmliches Löschpapier, Uncorrectheit im höchsten Maasse, traten an die Stelle der Sauberkeit Schärfe und Solidität der älteren Druckarbeiten. Immanuel Breitkopf, geboren 1719 zu Leipzig und daselbst 1794 gestorben, blieb es vorbehalten, die verwahrlosete und dem Untergange nahe Kunst des Notendruckes im Jahre 1754 nicht nur, so zu sagen, von neuem zu erfinden, sondern auch zugleich auf diejenige Stufe der Vollkommenheit zu bringen, welche sie nothwendigerweise erreichen musste, um der modernen Musik genügen zu können. Wenngleich verschiedene andere Drucker des Auslandes versuchten, ihm seinen wohlverdienten Ruhm streitig zu machen, so ist doch solches nicht gelungen, und Breitkopf hat mit allem Rechte für den Begründer unseres heutigen Notentypendruckes zu gelten, und das Verdienst die ausgezeichnetsten Notendrucker sowohl im Typen- als im neueren Plattendrucke zu sein, ist bei dem Hause Breitkopf, jetzt Breitkopf und Härtel, bis auf heutigen Tag geblieben. — Im vorigen Jahrhundert schätzte man namentlich geschriebene Noten, die denn auch den sehr schlechten Drucken bis nach Mitte 1700 beiweitem vorzuziehen waren; daneben stach und kratzte man viele Notenwerke in Kupfer, und zwar aus freier Hand, ohne Stempel, deshalb auch die, selbst bei vorausgesetzter Fertigkeit des Stechers, kaum zu vermeidende Ungleichheit und Ungeschicktheit der Köpfe und übrigen Zeichen. Durch die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erfundene, sowohl in Hinsicht auf billige als auf schnelle und leichte Ausführung zum Vorrang berechtigte Lithographie, wurde der kostspielige, mühselige und bei alledem mitunter kaum leserliche Kupferstich verdrängt. Doch konnte auch die Lithographie, namentlich die Schärfe und Schönheit des Druckes anbelangend, gegen den vor etwa 50 Jahren aufgekommenen und vor allen anderen Notendruckarten in jenen Hinsichten den Vorzug behauptenden Zinnplattenstich sich nicht halten. Wesentlich nutzbar bleibt die Lithographie nur noch durch den auch auf Noten angewendeten Ueberdruck (Autographie); die Noten wie auch Schrift werden mit chemischer Tinte auf Papier geschrieben, vom Papiere auf den Stein mittels der Presse abgezogen und auf demselben fixirt, so dass der Abdruck davon in ziemlich starker Anzahl (bis zu 10,000 Exemplaren) erfolgen kann. Auch von gestochenen Platten macht man Ueberdrucke auf Stein, um bei sehr grossen Auflagen die Originalplatten zu schonen. Allerdings ist bei der Lithographie der Uebelstand, dass die Platten für fernere Auflagen, wenigstens bei grossen Werken, nicht gut stehen bleiben können, schwer zu beseitigen; denn sie sind zu kostbar, um für sehr lange Zeit der weiteren Verwendung entzogen werden zu dürfen. Daher übertrifft unser heutiger Plattenstich, wenngleich nur unverhältnissmässig kleinere Auflagen hergebend als der Typendruck, doch alle bisher auf Noten angewendeten Vervielfältigungsarten beiweitem, weil er durch höchstmögliche Schönheit sich auszeichnet und die Platten selbst nicht übertheuer und leicht aufzubewahren sind. Für die Notenköpfe, Pausen, Schlüssel, Vorzeichnungen, Schriften etc. hat der Notenstecher Stempel von Stahl, welche in das ziemlich weiche Metall (eine Composition von Zinn und Blei) flach eingetrieben, sämmtliche zur Notirung sowie zur Schrift gehörenden Zeichen mit völliger Gleichmässigkeit ergeben. Nur einzelne Theile, z. B. die Balken der Noten, werden mit dem Stichel gearbeitet. Der Abdruck erfolgt mittels der gewöhnlichen Kupferdruckpresse ziemlich schnell, eine Presse liefert je nach Umständen, 700, 800, auch 1000, sogar 1200 Drucke täglich. Indem aber dieser Plattendruck allerdings immer noch langsamer geht und kostspieliger ist als Typendruck, hat man in neuester Zeit versucht, von den gestochenen Platten galvanische Niederschläge für die Buchdruckpresse zu gewinnen; doch scheint dieses Verfahren bisjetzt noch zu kostspielig und daher höchstens nur bei sehr grossen Auflagen anwendbar zu sein.

Notenfresser, *Croque-note*, nennt man wohl scherzweis einen sehr fertigen Notenleser, der im Stande ist, auch ein complicirtes Tonstück sogleich beim ersten schnellen Durchlesen zu verstehen, oder ohne Anstoss und mit sofortiger Ueberwindung aller mechanischen Schwierigkeiten *prima vista* vorzutragen.

Notenlesen. Die Fertigkeit des schnellen und sicheren Auffassens aller zur Notation und zum Vortrage gehörenden musikalischen Zeichen, besonders in ihrer Anwendung auf das vom Blatt- oder *prima vista*-Spielen. Im ferneren das Vermögen, die volle

Klangwirkung eines Musikstückes beim blossen Anblicke der Notirung, ohne Zuhülfenahme eines Instrumentes, innerlich zu vernehmen.

Notenlinien, s. Notenschrift B.

Notenschreiber, Notist, ein Copist der mit Abschreiben von Noten sich beschäftigt. Gewöhnlich ist es ein Musiker geringerer Classe, der eine fertige Notenhand schreibt und wenigstens die allgemeinen musikalischen Kenntnisse von der Notation, dem Takt, den Schlüsseln etc. besitzt, und im Stande sein muss, nöthigenfalls auch ein Tonstück aus einer Tonart in eine andere zu transponiren oder aus einem Schlüssel in einen anderen umzusetzen, ausserdem auch eine schlechte Handschrift zu lesen und etwa einen in seiner Vorlage befindlichen Schreib- oder Druckfehler zu berichtigen. Rousseau handelt von diesem Gegenstande im *Dict.* (Art. Copiste) mit umständlicher Weitläufigkeit; übrigens legte man zu seiner Zeit, da der Notendruck noch nicht so allgemein war als heutzutage, einen besonderen Werth auf gute Abschriften von Musikwerken, deshalb nahm der Notenschreiber damals einen immerhin beiweitem höheren Rang ein als gegenwärtig.

Notenschreibmaschine (Phantasirmaschine), eine mechanische Vorrichtung, welche, mit einem Claviaturinstrument in Verbindung gebracht, die Notirung alles dessen was auf dem Instrumente gespielt wird, von selbst vollzieht. Die erste Idee dazu legte ein englischer Geistlicher Namens Creed im Jahre 1747 der königl. Societät der Wissenschaften zu London in einem Aufsatze vor, worin er die Möglichkeit einer solchen Maschine nachwies. Dieser Aufsatz (*A Demonstration of the possibility of making a Machine that shall write ex tempore voluntaries etc.*) wurde in die *Philosophical Transactions* desselben Jahres (Nr. 183) und hernach in Martin's *abridgment* (V. 10, p. 266) eingerückt. Im Jahre 1753 erschien zu Berlin in den Wöchentl. Nachrichten von den merkwürdigsten Entdeckungen in der Natur und den Wissenschaften, die Beschreibung einer ähnlichen von Joh. Friedr. Unger (Bürgermeister zu Einbeck und später geh. Regierungsrath zu Braunschweig) projectirten Vorrichtung. Dieser Entwurf aber kam auf Anregung Euler's durch den bekannten Mechanikus Hohlfeld in Berlin noch in demselben Jahre zur Ausführung und wurde von ihm der Academie der Wissenschaften zur Beurtheilung vorgelegt. Die Maschine bestand aus einem am Flügel angebrachten Triebwerke, welches zwei Cylinder in Bewegung setzte, von denen der eine das aufgerollte Papier enthielt, welches während des Spielens sich ab- und auf den anderen Cylinder aufwickelte, wobei die beim Spielen angegebenen Töne mittels angebrachter Bleistifte, nach Verhältniss ihrer Dauer in längeren oder kürzeren Strichen, auf eine Art Liniensystem sich ausdrückten. Weil aber das Uebertragen dieser Schrift in die gewöhnliche Notation mühsam war, so erhielten zwar die Maschine und ihr Verfertiger den Beifall der Academie und ein Geschenk, weiterer Gebrauch davon wurde aber nicht gemacht. Nach Gerber ist die Maschine im Jahre 1757 bei einem Brande zerstört. Vergl. auch Burney, Tagebuch III. 160. Auch ein Augustiner zu Paris, Engramelle, soll eine Art Phantasirmaschine mit Walzen um 1775 erfunden haben. In neuerer Zeit sind ebenfalls ähnliche Versuche (unter denen die von Pape und Quirin 1824 als die gelungensten bezeichnet werden) aufgetaucht, ohne jedoch zu einem nachhaltigen Resultate geführt zu haben.

Notenschrift, Notation, Notirung, Tonschrift, Semeiographie. Wir begreifen darunter die ganze Summe der Zeichen, mittels welcher ein Musiksatz sich so zu Papier bringen lässt, dass er von dem der Sache Kundigen richtig verstanden und vorgetragen werden kann. Die Zeichen haben dreierlei zu vergegenwärtigen, *a*) Höhe und Tiefe der Töne; *b*) die Zeitdauer derselben oder des an ihrer Stelle im Takt und Rhythmus sich befindenden tonleeren Zeitraumes; *c*) die Vortragsart, soweit solche durch mechanische Zeichen mitgetheilt werden kann. —— In diesem Artikel wird daher zu beschreiben sein: Die Buchstabennamen der Töne; die Noten, das Liniensystem und die Schlüssel; die Versetzungszeichen; die Form der Noten als Ausdruck ihres Zeitwerthes, die Pausen. — Die Vortragszeichen sind in einem eigenen Artikel erklärt. —— *A.* Die Buchstabennamen der Töne. Die Octav besteht wie bekannt aus sieben diatonischen Tonstufen, diese werden mit sieben Buchstaben des Alphabets *C D E F G A H* benannt, und zwar hat ein jeder Ton seinen festen Buchstabennamen, den er mit keinem anderen vertauscht. Doch erfährt der Buchsta-

benname eine nähere Bestimmung, wenn 1) derselbe Ton in einer höheren oder tieferen Octav sich wiederholt, und wenn 2) dieselbe Tonstufe chromatisch verändert wird. Vorläufig haben wir es nur mit dem ersten Falle zu thun. In alter Zeit umfasste das ganze Tonsystem nur zwei Octaven, von *A* bis a_1 (der auch bei den alten Griechen gebräuchlich gewesene, in der Höhe durch das a_1 der Tenorstimme begrenzte, Tonumfang), und die 15 diatonischen Töne, welche in diesen zwei Octaven enthalten sind, sollen, als man überhaupt anfing sie mit Buchstaben zu benennen, zuerst mit den Buchstaben von *A* bis *P* benannt worden sein. Doch erscheint diese öfter zu findende Angabe mindestens sehr zweifelhaft und nur darauf gestützt, dass Boethius (etwa 470—524 nach Chr., in dem Werke *De musica libri* V) allerdings dieser Buchstaben sich bedient, jedoch nur als Abkürzung für die langen griechischen Notennamen, überdies ohne Rücksicht auf die damit bezeichneten Töne, also nicht stets denselben Buchstaben als bestimmten Namen desselben Tones. Als man später den doch wohl schwerlich jemals verkannten Umstand, dass es überhaupt nur sieben wesentliche Töne giebt und die Tonreihe der höheren Octav nur eine Wiederholung der tieferen ist, auch in der Benennung und Bezeichnung der Töne auszudrücken gesucht haben soll, wurde, wie man sagt, entweder durch den Papst Gregor selbst oder wenigstens unter seiner Autorität, die Benennung der Tonstufen durch die ersten sieben Buchstaben des Alphabets [1]) eingeführt, mit *A* für den damals tiefsten Ton beginnend, und zwar solcher Gestalt, dass die tiefe Octav mit grossen Buchstaben *A B C D E F G*, die zweite mit kleinen *a b c d e f g*, und später dann die nach und nach hinzugekommenen Töne der dritten Octav (zu Guido's Zeit schon bis zur Quint e_1 erweitert) mit doppelten kleinen Buchstaben (*geminatae*) bezeichnet wurden, nämlich *aa bb cc dd ee*. Für unseren heutigen Tonumfang von acht Octaven würde solche Bezeichnungsart wesentliche Unbequemlichkeiten nach sich ziehen, daher ist folgende sehr einfache Art die Octaven und ihre Töne mit grossen und kleinen Buchstaben und Zahlen zu benennen, ganz allgemein geworden:

Das tiefste *C* der Orgel (32 Fusston, 16,5 Schwingungen in der Zeitsecunde), eine Octav unter dem tiefsten *C* des Pianoforte gelegen, heisst das Grosse Contra *C* und wird in der Buchstabenschrift geschrieben mit dem grossen Buchstaben *C* mit unten angehängter 2, also C_2; seine Tonreihe bis zur nächsten Octav heisst die Grosse Contraoctav oder Zweiunddreissigfüssige Octav: C_2 D_2 E_2 F_2 G_2 A_2 H_2.

Das zweite *C* des Tonsystems (16 Fusston, 33 Schwingungen), das tiefste *C* auf dem Pianoforte, heisst Contra *C*, seine Octav Contraoctav oder Sechszehnfüssige Octav, mit Buchstaben geschrieben: C_1 D_1 E_1 F_1 G_1 A_1 H_1.

Das dritte *C* (8 Fusston, 66 Schwingungen) wird das Grosse *C*, seine Octav die Grosse oder achtfüssige Octav genannt, und mit grossen Buchstaben ohne beigesetzte Zahl geschrieben: *C D E F G A H*.

Das vierte *C* (4 Fusston, 132 Schwingungen) ist das Kleine *C*, seine Octav die Kleine Octav benannt, geschrieben mit kleinen Buchstaben ohne Zahl: *c d e f g a h*.

Das fünfte *C* (2 Fusston, 264 Schwingungen) heisst das Eingestrichene *C*, seine Octav die Eingestrichene Octav, geschrieben mit kleinen Buchstaben und der Zahl 1: c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 h_1.

Das sechste *C* (1 Fusston, 528 Schwingungen) wird das Zweigestrichene *C*, seine Octav die Zweigestrichene Octav genannt, bezeichnet mit kleinen Buchstaben und der Zahl 2: c_2 d_2 e_2 f_2 g_2 a_2 h_2.

Das siebente *C* (1056 Schwingungen) und seine Octav heissen Dreigestrichen, werden mit kleinen Buchstaben und der Zahl 3 bezeichnet: c_3 d_3 e_3 f_3 g_3 a_3 h_3.

Das achte *C* (2112 Schwingungen) und dessen Octav werden Viergestrichen genannt, bezeichnet mit kleinen Buchstaben und der Zahl 4, also: c_4 d_4 e_4 f_4 g_4 a_4 h_4. Und endlich schliesst

Das neunte *C* (4224 Schwingungen), Fünfgestrichenes *C*, geschrieben c_5, das Tonsystem ab. Statt der an den Buchstaben unten angehängten Zahlen zur Bezeichnung der verschiedenen Octaven, bedient man sich auch darüber und darunter gesetzter Querstriche in solcher Anzahl, als die Octav eine ein- zwei- drei- etc. gestrichene genannt

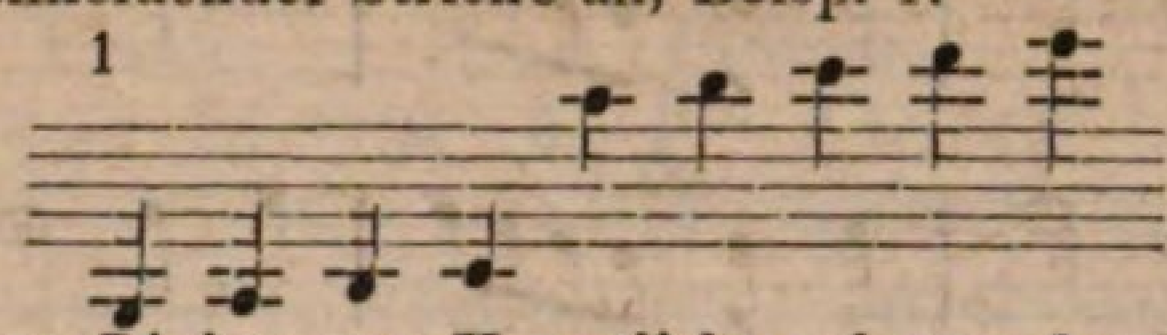
1) Die daher auch Gregorianische Buchstaben genannt werden und ehedem ebenfalls als Tonzeichen dienten.

wird. Die beiden tiefsten Octaven erhalten zwei und einen Querstrich unter dem grossen Buchstaben: $\underline{\underline{C}}$ und $\underline{C}$, von der eingestrichenen Octav an werden die Querstriche über einen kleinen Buchstaben gesetzt: $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ (ist gleich c_1, c_2, c_3, c_4), ein Gebrauch, der noch von der alten deutschen Tabulatur sich herschreibt (vergl. Marpurg, kritische Briefe über die Tonkunst, 90. Brief; ferner den Artikel Tabulatur in diesem Werke). — Eine Darstellung des ganzen Tonsystems in Noten ist in jeder Clavierschule zu finden.

Die eigenthümliche, vom Sprachalphabet abweichende Stellung der Buchstaben im musikalischen Alphabet ist erst entstanden, als man angefangen hatte, nach genauerer Scheidung des Dur- und Mollgeschlechtes, die diatonische Scala auf *C* als die Normaltonleiter anzusehen, indem sie unter den Kirchentönen als die einzige, in unserm heutigen Sinne, vollkommene Durtonart (ionische Tonart) sich vorfindet, und zu ihrer Darstellung keiner Versetzungszeichen benöthigt ist. Ausserdem grenzt der Ton *C* unser Tonsystem oben und unten ab, während zur Zeit der Entstehung der Buchstabenbenennung der Ton *A* tiefster Ton war. Indem man nun vom Ton *C* ausging, jedem Tone aber seinen Buchstabennamen liess, kamen diese aus der ursprünglichen alphabetischen Ordnung. An die Stelle des Buchstaben *B* ist in unserer diatonischen C dur Tonleiter der Buchstabe *H* getreten, während *B* nur als chromatische Erniedrigung von *H* erscheint. Der Ton und Buchstabe *B* wurde bekanntlich (s. die Art. **A, B, H** etc.) schon in früherer Zeit unter zweierlei Gestalt gebraucht, als *B* oder ♭ (*B rotundum, molle*), unserm heutigen *B*, und als *B*♮ (♮*B quadratum, durum*), unserem *H* entsprechend. Denn schon in alter Zeit wurde das Bedürfniss eines zwischen den diatonischen Stufen *A* und *B*♮ (*H*) anzunehmenden Halbtones fühlbar, indem sonst der Ton *F* im dritten und sechsten Guidonischen Hexachord (*F G A — b*⁽♮⁾ *c d, f g aa — bb*⁽♮⁾ *cc dd*) einer reinen Quart ermangelte. Deshalb verwandelte man in diesen beiden Hexachorden den diatonischen Ton ♮ in ♭, als reine Quart von *F*, übertrug aber die Benennung *B*, welche ursprünglich unserem heutigen *H* angehörte, auf den neuen Ton ♭, der auch heute noch diesen Namen führt. Den diatonischen Ton ♮ aber benannte man mit dem bis dahin noch unbesetzten achten Buchstaben des Alphabetes (*H*); übrigens ist auch nicht unmöglich, dass der Tonbuchstabe *h* nur das in schneller Schrift umgewandelte Zeichen des *B durum* (♮) ist, und seiner Aehnlichkeit mit dem achten Buchstaben des lateinischen Alphabets wegen so benannt wurde. — Näheres siehe noch unter Hexachord; die Notennamen der griechischen Musik sind unter Tetrachord zu finden. —— *B.* Noten, Liniensystem und Schlüssel. Die Noten sind diejenigen Zeichen der Tonschrift, wodurch sowohl Höhe und Tiefe der Töne, als auch die Zeitdauer derselben ausgedrückt wird. Und zwar erfolgt die Versinnlichung der Höhe und Tiefe der Töne durch die Stellung der Noten auf dem Liniensystem, dessen eine Linie für einen gewissen Ton durch einen Schlüssel bestimmt ist; im besonderen auch durch die Versetzungszeichen. Die Zeitdauer der Töne, womit wir erst weiter unten uns zu beschäftigen haben, wird durch die Form der Noten dargestellt. — An sich ist die Note kein Zeichen für einen bestimmt hohen oder tiefen Ton, sie wird es erst durch ihre Stellung auf dem Liniensystem, und zwar wiederum auch nur durch den Schlüssel, welcher einer oder der anderen Linie vorgesetzt wird, wodurch die betreffende Linie und mit ihr die darauf liegende Note auf einen gewissen Ton des Tonsystems fixirt ist, von welchem aus alsdann die darüber und darunter liegenden Noten sehr leicht zu berechnen sind, so dass durch den Schlüssel die Tonhöhe für alle übrigen Noten des Systems gegeben ist. Gegenwärtig besteht das Liniensystem stets aus fünf in gleicher Entfernung von einander abstehenden Parallellinien, die Noten werden sowohl auf die Linien, als auch in die zwischen den letzteren befindlichen Räume gesetzt. Indem aber fünf Linien mit ihren Zwischenräumen nur zur Darstellung von 11 Tönen ausreichen, unsere Melodien und Tongänge aber oftmals weit über diesen Umfang hinaus sich erstrecken und ein sehr häufiger Schlüsselwechsel bei manchen Instrumenten misslich wäre, so müssen bei denjenigen Noten, die den Umfang des Liniensystems in der Höhe und Tiefe um mehr als eine Stufe überschreiten, sogenannte Hülfslinien angewendet werden. Da solche aber, falls man sie der ganzen Länge der Systemlinien nach durchziehen wollte, Schwierigkeiten, sowohl in der Schreibart als auch im Lesen, mit sich führen würden, indem das Auge in der alsdann entstehenden häufig sehr grossen Anzahl von Linien nicht schnell genug sich würde orientiren

können, deutet man diese Hülfslinien nur mittels kleiner, den Kopf oder Hals der Note oder auch beide durchschneidender Striche an, Beisp. 1.

1



Die erste Anwendung von Linien zur Kenntlichmachung der Tonentfernungen mag im 9. oder 10. Jahrh. gemacht sein, vordem schrieb man die damals und noch lange nachher gebräuchlichen Tonzeichen, die Neumen (s. daselbst), ohne alle Linien über den Text der Gesänge. Gleichviel ob man etwa zur leichteren Einhaltung der Richtung, in welcher die Toncharactere zu stellen waren, darauf gekommen sein mag eine Hülfslinie anzuwenden, oder ob man sie beim Nachdenken über ein Mittel zu näherer Verdeutlichung der Tonhöhe und Tonart aufgefunden hat, genug, die Einführung derselben war ein sehr wesentlicher Fortschritt. Anfänglich zog man nur eine (roth gefärbte) Linie, und indem man sie *F* benannte, diente sie als Schlüssel und konnte dem Sänger einen Anhalt geben für die Tonentfernung der darauf, darüber und darunter gesetzten Neumen. Alsdann kam eine zweite, gelb oder grün gefärbte Linie für den Ton *c* hinzu, und für die Töne *d* und *a* wurden nach und nach schwarze punktirte Linien gezogen. Hiermit ist auch die Grundlage für unser ganzes Linien- und Schlüsselsystem gegeben; die alten gelben und rothen Linien treffen mit unserem *C*- und *F*-Schlüssel zusammen. Doch wurden in alter Schreibart nur diejenigen Linien vollständig ausgezogen, die das Tongeschlecht des Stückes mit seinen Grundtönen kenntlich machen sollten, die übrigen hingegen wurden, wie gesagt, nur punktirt. Anzahl und Gebrauch der Linien waren in den ersten Zeiten ihrer Anwendung sehr verschieden; manche Tonsetzer verwendeten nur eine, andere zwar mehrere, doch schrieben sie ihre Tonzeichen nur auf die Linien, nicht in die Zwischenräume, oder umgekehrt, nur in die Zwischenräume und nicht auf die Linien (wie H u c b a l d die zugleich wie Noten zur Bezeichnung der Tonhöhen dienenden Textsilben in den Zwischenräumen aufschichtete, s. G e r b e r t, *Scriptores* I. 169 und 166), und erst allmälig wurden (zuerst von G u i d o v o n A r e z z o) die Linien sowohl als Zwischenräume benutzt. Es kamen auch mehr als fünf Linien in Anwendung, Systeme von acht und zehn Linien finden sich bis ins 17. Jahrh. hinein, alsdann auch auf einem und demselben System mehrere Schlüssel, *F*- und *C*-(Tenor-)Schlüssel über einander, z. B. bei F r o b e r g e r (*Toccate* etc. 1695). Desgleichen verwendete man Systeme von 10 Linien zu partiturmässiger Notirung mehrstimmiger Tonsätze, s. T a b u l a t u r Beisp. 6. In liturgischen Büchern der römisch-katholischen Kirche kamen nicht mehr als vier Linien in Anwendung. — In älteren Notirungsarten überschritten die Noten das Liniensystem garnicht, oder doch nur um eine über oder unter den äusseren Linien liegende Stufe; Hülfslinien wurden erst später in Gebrauch genommen. Wenngleich nun die Vermehrung der Linien, eben durch unsere kurzen Hülfsstriche, ein Mittel ist, auch diejenigen höheren und tieferen Töne, welche auf den fünf Linien des Systems keinen Raum mehr finden, verzeichnen zu können, so reichen sie doch nicht hin, um den ganzen Umfang der gegenwärtig gebräuchlichen Tonreihe von acht Octaven darzustellen; denn hierzu würde man die Anzahl der Hülfslinien dergestalt vermehren müssen, dass das Auge sie in der Geschwindigkeit nicht zu übersehen vermöchte. Daher die Nothwendigkeit verschiedener S c h l ü s s e l (*Claves signatae*), deren Gebrauch übrigens bei den Alten weit ausgedehnter war als bei uns, indem sie eben das Ueberschreiten des Liniensystems überhaupt vermieden, und deshalb den Schlüssel häufiger zu ändern genöthigt waren. Einen festen Gabelton, wie wir ihn gegenwärtig haben, kannte man im Mittelalter noch nicht, der Sängermeister gab den Ton an, welchen er für die Ausführung des betreffenden Stückes als am besten passend befand; die Schlüssel galten also weniger einer bestimmten Tonhöhe, als dass sie den Zweck hatten dem Sänger anzuzeigen, an welcher Stelle der Melodie er den halben Ton des Tonsystems zu singen habe. Es kam dabei nicht darauf an, dass ein, angenommen in *D* stehendes Tonstück auch wirklich aus *D* gesungen wurde; es kann ja auch um ein beliebiges Intervall tiefer oder höher transponirt werden, ohne dass dadurch an der Tonfolge etwas geändert wird; für die Tonfolge ist es ganz gleichgültig, ob etwa nachstehendes Beispiel im *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie ohne Versetzungszeichen, oder im *C*-Schlüssel auf der ersten Linie mit drei ♯ geschrieben wird (Beisp. 2):

2



Durch die Versetzung mittels des *C*-Schlüssels ist das Beispiel nur um eine Terz tiefer transponirt, aber durchaus nicht in der Tonfolge geändert, die Halbtöne stehen an gleicher Stelle. Deshalb darf man nicht glauben, dass in den Tonstücken, welchen die alten Kirchentöne zu Grunde liegen, keine durch ♯ und ♭ versetzten Töne vorkommen, manche Versetzungszeichen wurden, wennauch nicht vorgeschrieben, so doch ausgeübt. Und bei Transpositionen einer Tonart um einige Stufen höher oder tiefer mussten chromatische Veränderungen selbstverständlich stattfinden, indem sonst der Halbton, das *mi-fa*, an einen anderen Ort gerückt worden wäre, und die ganze Tonfolge dadurch eine erhebliche Umgestaltung erlitten hätte. Deshalb bediente man sich der chromatischen Versetzungen ebensogut wie wir, wenn die Tonleiter der Dur- oder Molltonart von einem anderen Grundtone ausgehen sollte, nur dass man sie, mit wenigen Ausnahmen, nicht in der Notirung anmerkte. Die Alten hatten schon zur Zeit des Guido von Arezzo fünf *Claves signatae* oder Schlüssel, nämlich:

1) Den *Gamma-ut*-Schlüssel für das *Γ*, den tiefsten Ton des damaligen Tonumfanges, das grosse *G* unseres Tonsystemes;

2) Den *F*-Schlüssel für das *F finale*, oder: , der Tonhöhe nach unser kleines *f*;

3) Den *C*-Schlüssel für das *c acutum*, , unser eingestrichenes *c* (c_1);

4) Den *G*-Schlüssel für das *g superacutum*, unser, der Form nach aus dem deutschen 𝔊 entstandener Violinschlüssel, , das eingestrichene *g* unseres Tonsystems anzeigend; und

5) den *D*-Schlüssel, 𝔡𝔡, für das *d excellens*, d_2, das höchste *d* des damaligen Tonumfanges (s. unter Solmisation, die Tabelle der Hexachorde). Die Schlüssel unter 1 und 5 sind schon lange abgekommen, Adam de Fulda führt sie in seiner Hexachordtabelle (Gerbert, *Script.* III. 345) nicht mehr auf; die unter 2, 3 und 4 blieben aber in der Mensuralmusik, und sind noch heute, wennauch mit einigen Einschränkungen, im Gebrauch. Der *F*- und *C*-Schlüssel wurden früher auf jede beliebige Linie gesetzt, der *G*-Schlüssel hingegen kam auf der zweiten und auch, doch nur selten, auf der ersten Linie vor; in der *Isagoge artis mus.* von Chr. Demantius 1656 ist er auch auf der dritten Linie angegeben. Für den vierstimmigen Gesang bildeten sich zwei Schlüsselgruppen; nämlich:

I. Die natürlichen Schlüssel (*chiavi*) für die natürliche Tonlage:

a) Der *C*-Schlüssel, für Discant (Sopran) auf der ersten, für Alt auf der dritten, und für Tenor auf der vierten Linie, davon Sopran- Alt- und Tenorschlüssel genannt. Jede Linie auf welcher dieser Schlüssel steht, ist dadurch als c_1 bezeichnet.

b) Der *F*- oder Bassschlüssel auf der vierten Linie, welche dadurch als kleines *f* des Tonsystems bezeichnet wird, Beisp. 3 *a*.

II. Die versetzten Schlüssel (kleinen Schlüssel, *chiavi trasportati*, *chiavette*) für die versetzten Töne (fingirten Töne, *toni ficti*, *tuoni finti*)[2]):

a) Der *G*- oder Violinschlüssel, für Sopran, auf der zweiten Linie, welche dadurch als das eingestrichene *g* (g_1) des Tonsystems bestimmt wird;

b) Der *C*-Schlüssel, für Mezzosopran (Alt), auf der zweiten, und für Alt (Tenor) auf der dritten Linie;

2) Ueber die Transposition der Töne vergl. Kiesewetter: Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, Wiener Allgem. Mus. Zeitg. 1820, Nr. 20, 25, 26, 41—46. — Ueber die Chiavette und Transpositionen der Stimmen vergl. Paolucci, *Arte pratica di Contrappunto* (*Venezia* 1765—72), Th. I. p. 185 ff; Th. III. p. 173, Anmerk. *b* und *c*.

c) Der *F*-Schlüssel, für Bass, auf der dritten Linie (Baritonschlüssel genannt), Beisp. 3 *b*.

3 *a* *Chiavi.* *b* *Chiavette.*



Der erwähnte selten gebräuchliche Violinschlüssel auf der ersten Linie wird Französischer Violinschlüssel genannt; ausserdem ist der *F*-Schlüssel auch auf der fünften Linie (Contrabassschlüssel) hin und wieder zu finden. Wir gebrauchen gegenwärtig nur den *C*-Schlüssel auf der ersten, dritten und vierten Linie (als Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel), den *G*-Schlüssel auf der zweiten, und den *F*-Schlüssel auf der vierten Linie. Als man um Mitte des 17. Jahrh., an die Versetzungszeichen nach und nach mehr gewöhnt, den Satz sogleich in der entsprechenden Tonlage ohne Schwierigkeit zu notiren und zu lesen vermochte, kamen die *Chiavette* (mit Ausnahme des Violinschlüssels) ausser Gebrauch. Die drei *C*-Schlüssel sind bei uns im gewöhnlichen Leben weniger gebräuchlich als der Violin- und Bassschlüssel, besonders hat man sich gewöhnt, den Dilettanten zu Liebe in den Gesangpartituren leichterer Gattung die drei Oberstimmen im Violinschlüssel zu notiren, wobei alsdann der Tenor um eine Octav tiefer als die Notenschrift gesungen werden muss — eine Einrichtung, welche weder leichte Uebersichtlichkeit noch sonst irgend einen anderen Vortheil für sich hat, wenn man nicht etwa den ganz unerheblichen Umstand in Anschlag bringen will, dass dem Dilettanten dadurch, dass er den *C*-Schlüssel nicht lesen zu lernen braucht, eine kleine Mühe erspart wird; dem Musiker muss selbstverständlich jeder Schlüssel gleich geläufig sein. Namentlich ist die Notirung des Tenors im Violinschlüssel mit Transposition in die tiefere Octav, verwerflich, weil die Notenschrift dann die tiefere Tenorstimme in anscheinend gleicher oder gar höherer Tonlage erscheinen lässt als die höhere Alt- und Sopranstimme, während bei Anwendung des *C*-Schlüssels, entweder für alle drei Oberstimmen, oder für Alt und Tenor, während der Sopran im Violinschlüssel notirt wird, jede Stimme auch im richtigen Höhenverhältniss zur anderen erscheint. —— Es mögen hier der leichteren Anschaulichkeit wegen in jedem der gegenwärtig noch gebräuchlichen Schlüssel einige Octaven ausgeschrieben stehen: Im *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie, Violinschlüssel, Beisp. 4.

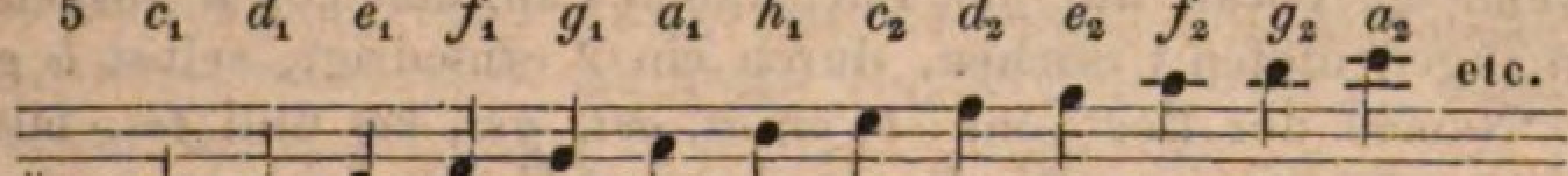
4 *g a h* c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 h_1 c_2 d_2 e_2 f_2 g_2 a_2 h_2 c_3 d_3



kleine Octav, eingestrichene Octav, zweigestrichene Octav, dreigestr. Octav

Im *C*-Schlüssel auf der ersten Linie, Discant- oder Sopranschlüssel, Beisp. 5.

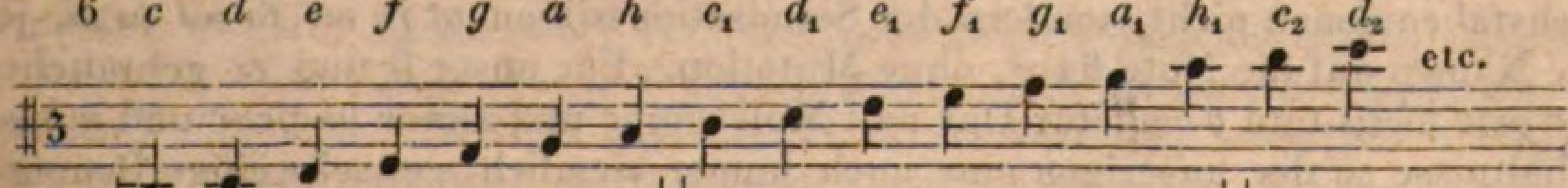
5 c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 h_1 c_2 d_2 e_2 f_2 g_2 a_2



eingestrichene Octav, zweigestrichene Octav

Im *C*-Schlüssel auf der dritten Linie, Altschlüssel, Beisp. 6.

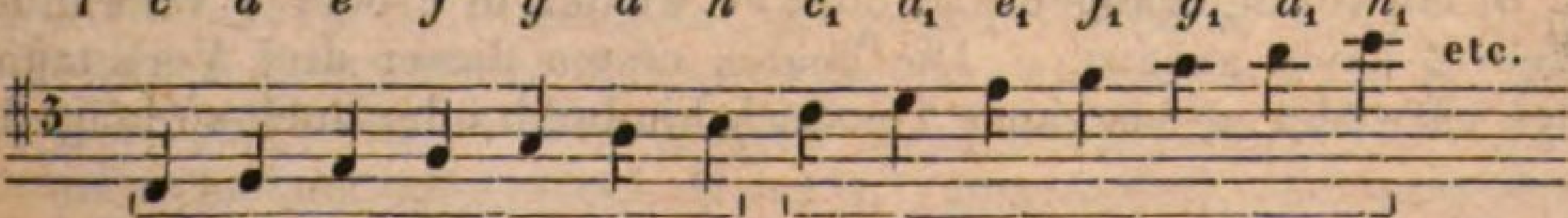
6 *c d e f g a h* c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 h_1 c_2 d_2



kleine Octav, eingestrichene Octav, zweigestr. Oct.

Im *C*-Schlüssel auf der vierten Linie, Tenorschlüssel, Beisp. 7.

7 *c d e f g a h* c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 h_1



kleine Octav, eingestrichene Octav

Im *F*-Schlüssel auf der vierten Linie, Bassschlüssel, Beisp. 8.

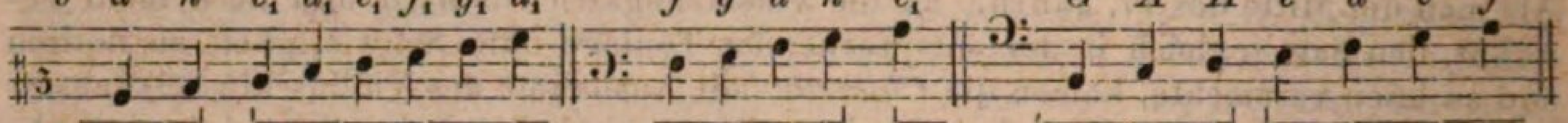
8 *C D E F G A H c d e f g a h* c_1 d_1 e_1



grosse Octav, kleine Octav, eingestr. Oct.

Im *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie (Mezzosopran-) und im *F*-Schlüssel auf der dritten und fünften Linie (Bariton- und Contrabassschlüssel) hat die Notation folgendes Ansehen, Beisp. 9.

9 *a h* c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 *f g a h* c_1 *G A H c d e f*



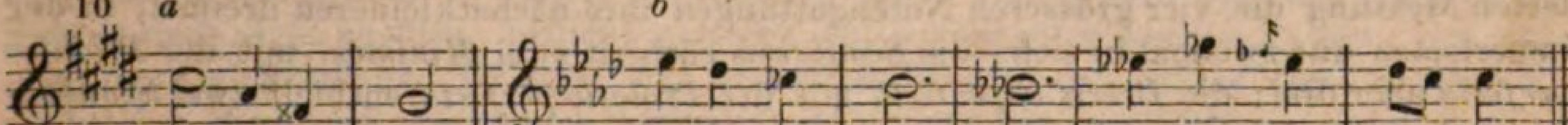
kleine Oct., eingestr. Octav kleine Oct., eingestr. grosse Oct., kleine Octav.

C. Versetzungszeichen sind gewisse Zeichen, welche einer Note vorgeschrieben werden, um anzuzeigen, entweder dass der durch diese Note ausgedrückte Ton um einen halben Ton, unter Umständen auch um zwei halbe Töne höher oder tiefer ausgeübt werden soll, als der natürliche Ton der diatonischen Normaltonreihe *c d e f g a h;* oder im ferneren, dass eine zufällige oder diatonische Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones wiederum aufzuheben und der Ton in seine natürliche Beschaffenheit, welche er in der Cdur Tonleiter hat, zurückzuversetzen ist. Man nennt die Töne unserer Cdur Tonleiter *c d e f g a h* natürliche oder ursprüngliche, weil unsere Art die Töne zu bezeichnen voraussetzt dass z. B. erst der Ton *d* vorhanden sein muss, bevor eine Modification desselben in *dis* oder *des* stattfinden kann. Die Veränderung eines solchen natürlichen Intervalles in sein einfach oder doppelt erniedrigtes oder erhöhtes, jedoch mit ihm auf gleicher Stufe der Tonleiter liegendes; und entgegengesetzt, die Wiederherstellung seiner natürlichen Beschaffenheit nach einer Erhöhung oder Erniedrigung, wird eben durch die Versetzungszeichen angezeigt. Grundleglich und auch am häufigsten im Gebrauch sind drei solcher Zeichen, die einfachen Versetzungszeichen, nämlich: *a*) Das Kreuz, in der Notation ♯ geschrieben, in älterer Zeit das gegitterte *B* oder *B cancellatum*[3]) genannt, welches vor die Note gesetzt, die Erhöhung des durch diese Note dargestellten ursprünglichen Tones um einen (kleinen) halben Ton anzeigt. Dem Buchstabennamen eines jeden durch ein ♯ erhöhten Tones hängt man die Silbe *is* an, also *fis, cis, gis, dis, ais, eis* und *his.* In der Buchstabenschrift pflegt man diese Kreuztöne durch ein oben an den Buchstaben gesetztes Kreuz zu bezeichnen: *c*♯, *f*♯, *g*♯. — *b*) Das Bee, ♭ (*B rotundum*, rundes *B*), welches einen natürlichen Ton um einen (kleinen) halben Ton erniedrigt. Dem Buchstabennamen eines mit einem ♭ bezeichneten Tones hängt man, wenn er ein Consonant ist, die Silbe *es*, und wenn ein Vocal, nur den Buchstaben *s* an, den Ton *h* ausgenommen, welcher aus vorhin angedeuteten Ursachen, durch ein ♭ erniedrigt, selbst *b* genannt wird. Daher also die Namen der Bee-Töne: *b, es, as, des, ges, ces* und *fes*, mit Buchstaben geschrieben: *b*, *e*♭, *a*♭, *d*♭ etc. — Die Engländer und Holländer haben zwar auch unsere Buchstabennamen, doch mit Ausnahme des *H*, wofür sie nur allein *B* gebrauchen. Und zwar benennen sie den Ton *H* einfach mit *B*, den Ton *B* mit *B flat* und *B moll*, und den Ton *H*♯ mit *B sharp* und *B kruis.* Die Italiener und Franzosen hingegen bedienen sich der Buchstabennamen nicht, sondern der Solmisationssilben *ut re mi fa sol la si,* jedoch als feste Namen auf die Note fixirt, ohne Mutation. Für unser *is* und *es* gebrauchen sie die Beiworte *diesis* und *b moll*, für Dur und Moll *major* und *minor* (*majeur* und *mineur*) — im Verhältnisse zu der unserigen eine noch immer ziemlich weitschweifige Benennung: C♯ moll z. B. *Ut dièse mineur*, F♯ dur *Fa dièse majeur.* — *c*) Das Wiederherstellungszeichen, ♮, Quadrat, früher *B quadratum* genannt, giebt einem vorher durch ein ♯ erhöhten oder durch ein ♭ erniedrigten Tone seine natürliche Beschaffenheit wieder, d. h. wenn z. B. ein vorangegangenes *c*♯ oder *e*♭ wieder in *c* oder *e* verwandelt werden soll, so wird ein ♮ davor gesetzt. — Die beiden ersten dieser drei Versetzungszeichen, ♯ und ♭, sollen entweder *a*) das ganze Tonstück hindurch oder doch so lange bis sie aus-

3) Muthmassliche Entstehung der Figur s. B cancellatum.

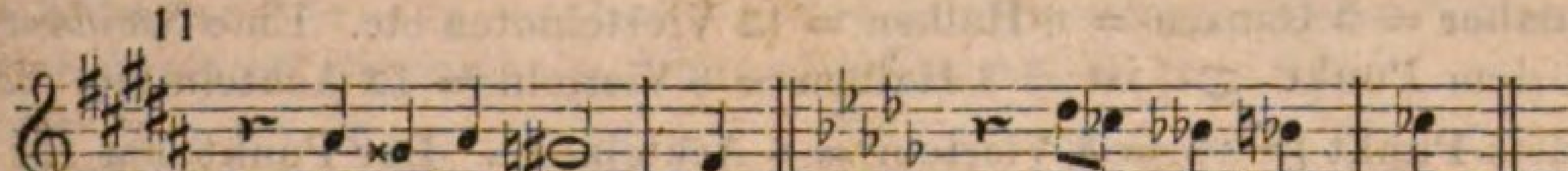
drücklich aufgehoben werden, je nach der darzustellenden Transposition der Dur- oder Molltonart in gewisser Anzahl, ihre Geltung haben; in diesem Falle werden sie dann gleich zu Anfang des Tonstückes dicht hinter den Schlüssel geschrieben, also für Adur drei ♯, C moll drei ♭ etc. Diese an den Schlüssel notirten, die Tonart anzeigenden Versetzungszeichen nennt man die Vorzeichnung des Tonstückes. Oder die Versetzungszeichen treten *b*) nur im Verlauf des Tonstückes, als sogenannte zufällige Vorzeichnung vor einzelnen Tönen auf, alsdann haben sie ihre Geltung nur in dem einen Takte, in welchem sie enthalten sind, es sei denn, dass ein solcher mit ♯ oder ♭ bezeichneter Ton mehrere unmittelbar auf einander folgende Takte hindurch gebunden wird. In solchem Falle pflegt man das Zeichen nicht in jedem folgenden Takte zu erneuern, der Bindebogen pflanzt wie die Note, so auch das Versetzungszeichen fort. Man hat nicht nöthig, ein zufälliges Versetzungszeichen, welches nur einen Takt gelten soll, im nächsten ausdrücklich aufzuheben, wenn dieselbe Note wiederkehrt. In manchen Drucken findet man sogar in zweitfolgenden Takten noch Wiederherstellungszeichen angewendet; dieses aber ist unrichtig und führt nur zur Unsicherheit. Man sollte einfach die Regel festhalten, dass die zufällige Vorzeichnung, jenen Fall mit dem Bindebogen zwischen gleichen Noten ausgenommen, eben nur einen Takt und nicht länger gilt, und alle Mehrdeutigkeit muss von selbst fortfallen. — Das ♮ kann selbstverständlich nur als zufällige Vorzeichnung auftreten. —— Neben diesen dreien, am häufigsten vorkommenden einfachen Versetzungszeichen, werden noch zwei doppelte, Doppelkreuz und Doppelbee nämlich, angewendet. Beide treten nur dann auf, wenn ein bereits durch ein einfaches Kreuz erhöhter oder durch ein einfaches Bee erniedrigter Ton abermals um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden soll, wodurch also der natürliche Ton um zwei halbe Töne höher oder tiefer wird. Beide doppelte Vorzeichnungen treten nur in Tonarten auf, in welchen schon viele einfache Vorzeichnungen gleicher Gattung vorhanden sind, das Doppelkreuz also in den höheren Kreuztonarten, das Doppelbee in den höheren Beetonarten. Das Doppelkreuz wird ausgedrückt, entweder durch zwei dicht neben einander gesetzte ♯, also ♯♯, oder durch das eigene Zeichen × (Beisp. 10 *a*), und die Töne erhalten ihre doppelte Kreuzbenennung, also *fisfis* oder *ciscis*, auch zusammengezogen in *fisis*, *cisis* etc. Das Doppelbee wird ausgedrückt durch zwei neben einander gesetzte ♭, also ♭♭ (Beisp. 10 *b*), und die dadurch doppelt erniedrigten Töne pflegt man *bb*, *asas*, *deses* etc. zu nennen.

10 *a* *b*



Soll von einer Doppelvorzeichnung die eine, also von einem Doppelkreuz oder -Bee das eine Kreuz oder Bee, aufgehoben werden und die andere in Geltung bleiben, so setzt man der Note ein Quadrat vor, hinter das Quadrat aber ein einfaches Versetzungszeichen der betreffenden Gattung, um einer etwa in der Schnelligkeit möglichen Zweideutigkeit, ob durch das Quadrat nicht etwa die ganze Doppelvorzeichnung aufgehoben werden sollte, zu begegnen, Beisp. 11.

11



In älterer Zeit wurden, ausser dem ♭ für den Ton *h*, keine Vorzeichnungen an den Schlüssel geschrieben, auch die im Verlauf des Tonsatzes vorkommenden Versetzungen der Töne durch ♯ und ♭ nicht allemal angemerkt; darum darf man aber, wie schon vorhin bemerkt, nicht glauben, solche chromatische Versetzungen seien überhaupt nicht vorgekommen; das Erkennen nothwendiger Erhöhungen und Erniedrigungen konnte den Sängern überlassen bleiben, bei denen man genaue Bekanntschaft sowohl mit dem ganzen Tonsystem als mit gewissen, die Anwendung von Versetzungen betreffenden Regeln voraussetzen durfte, da sie stets gebildete oder gelehrte Musiker waren. Kenntniss jener Regeln und des alten Tonsystemes überhaupt ist deshalb auch für uns ein nothwendiges Erforderniss, um Compositionen alter Meister nicht durch unrichtiges Hinzufügen von Versetzungszeichen zu entstellen (vergl. Martini, *Saggio fond. di Contrapp.* I. 3, Anm.; Zarlino, *Istit. harm.* 1573, S. 250; auch den Art. Tonart IV). Als aber mit Beginn

des 17. Jahrh. die Theorie der Halbtöne und die Chromatik sich entwickelte, wurde eine genauere Bezeichnung der Versetzungen durch ♯ und ♭ nothwendig und auch eingeführt; doch findet man auch in späterer Zeit (noch bei Bach und Händel) in Beemolltonarten die kleine Sext der Tonart am Schlüssel nicht bezeichnet, also D moll ohne ♭, G moll mit nur einem, C moll mit nur zwei ♭ an den Schlüssel geschrieben. —— *D.* Die Form der Noten, als Ausdruck ihres Zeitwerthes. Die Formen der in der modernen Musik gebräuchlichen Noten, und die Theilungswerthe der Töne, welche sie durch ihre verschiedenen Formen anzeigen, sind aus folgender Aufstellung ersichtlich:

Brevis, Doppelte Viervierteltakt- oder Achtviertelnote, = 2 Ganzen = 4 Halben = 8 Viertel- = 16 Achtel- = 32 Sechszehntheil- = 64 Zweiunddreissigtheil-Noten etc.

Semibrevis, Ganze Note, = 2 Halben = 4 Viertel- = 8 Achtel- = 16 Sechszehntheil- = 32 Zweiunddreissigtheil-Noten etc.

Minima, Halbe Note, = 2 Viertel- = 4 Achtel- = 8 Sechszehntheil- = 16 Zweiunddreissigtheil-Noten etc.

Semiminima, Viertel-Note, = 2 Achtel- = 4 Sechszehntheil- = 8 Zweiunddreissigtheil-Noten etc.

Fusa (*Unca*, *croma*, *croche*), Achtel-Note, = 2 Sechszehntheil- = 4 Zweiunddreissigtheil-Noten etc.

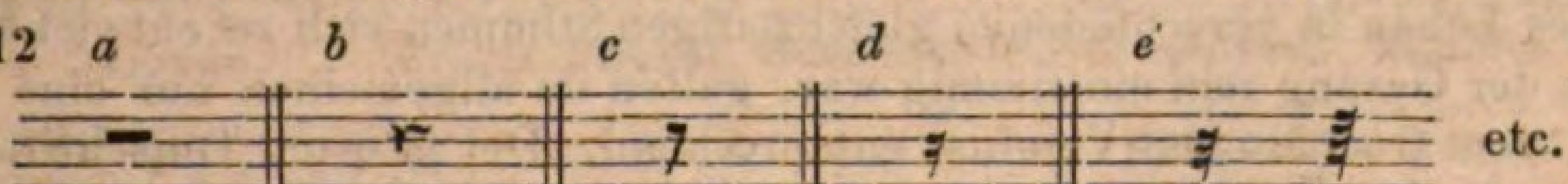
Semifusa (*Bis unca*, *bis croma*, *double croche*), Sechszehntheil-Note = 2 Zweiunddreissigtheil-Noten etc.

Subsemifusa (*Ter unca*), Zweiunddreissigtheil-Note, = 2 Vierundsechszigtheil- = 4 Einhundertachtundzwanzigtheil-Noten etc.

Alle unsere Notenzeichen lassen stets geradzahlige Messung voraussetzen, so dass also jede grössere Notengattung ihre nächstkleinere zweimal, die nächstfolgende viermal etc. in sich fasst. Hierin weicht unsere moderne Werthbestimmung der Noten von der alten Mensuralschrift ab, in der einzelne Notengattungen, jenachdem sie perfect oder imperfect (dreitheilig oder zweitheilig) waren und ausserdem unter der *Prolatio* standen oder nicht, die nächstkleinere Notengattung drei- oder zweimal enthielten. So begriffen in der perfecten Messung die vier grösseren Notengattungen ihre nächstkleineren dreimal, in der imperfecten nur zweimal in sich; die *Semibrevis* enthielt zwei *Minimae*, mit der *Prolatio perfecta* aber drei; die *Brevis imperfecta* mit der *Prolatio perfecta* enthielt zwei *Semibreves* und sechs *Minimae*, die *Brevis perfecta* mit der *Prolatio perfecta* aber drei *Semibreves* und neun *Minimae*. Wir hingegen haben nur geradzahlige Messung, mit Ausnahme der Triole, Quintole etc. (s. daselbst), welche besonders bezeichnet werden müssen. Soll der Werth einer Note vergrössert werden, so geschieht es *a*) durch das auch in der alten Mensuralnotenschrift und der deutschen Tabulatur schon gebräuchlich gewesene *Punctum additionis*, den Punkt. Dieser wird dicht hinter den Kopf der Note gesetzt, und verlängert ihre Zeitdauer um die Hälfte ihres Werthes. Eine *Brevis* mit dem Punkt (•) ist daher = 3 Ganzen = 6 Halben = 12 Viertelnoten etc. Eine *Semibrevis* (Ganze Note) mit dem Punkt (•) ist = 3 Halben = 6 Vierteln = 12 Achteln etc. Die Halbe Note mit dem Punkt (•) = 3 Vierteln = 6 Achteln etc. Der Punkt hat für alle Notengattungen, von der grössten bis zur kleinsten, dieselbe, je durch ihren Werth bestimmte Geltung. — Ferner wird Verlängerung der Note angezeigt durch *b*) den Doppelpunkt. Es werden zwei neben einander stehende Punkte dicht hinter den Kopf der Note gesetzt, der erste Punkt hat seine vorhin erklärte Geltung, also die Hälfte des Werthes der Note selbst; der zweite hingegen hat die Hälfte des Werthes des ersten Punktes, beträgt also ein Viertel des Werthes der Note, so dass demnach die Note durch Beifügung zweier Punkte um drei Viertheile ihres eigenen Werthes gewinnt. Die Halbe Note mit dem Doppelpunkt (••) ist also = drei Viertheilen und einem Achtel, die Viertelnote mit dem Doppelpunkt (••) = drei Achteln und einem Sechszehntheil. — Endlich kann man, um längere Dauer eines Tones darzustellen, *c*) mehrere den gleichen Ton anzeigende Noten von beliebigem Werthe mittels eines Bindebogens zusammenschliessen

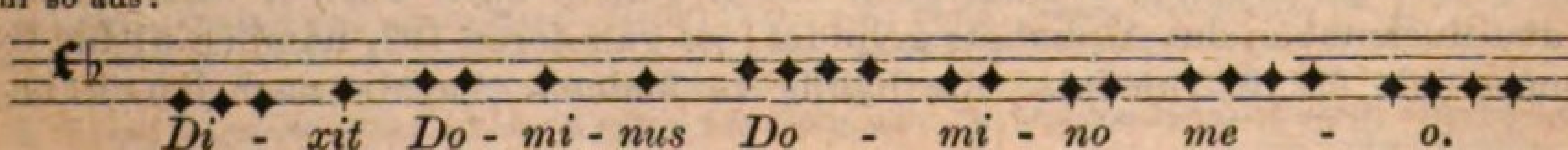
 ; doch bedarf es kaum der Erinnerung, dass hierdurch, wennauch die Dauer des Tones vergrössert, so doch der Werth der einzelnen Note keineswegs verändert wird[4]). — Zu bemerken bleibt noch, dass, wenn vorhin von Zeitwerth und Zeitdauer der Noten gesprochen wurde, nicht jene relative Zeitdauer darunter zu verstehen ist, welche die Note in diesem oder jenem Tonstück durch verschiedenes Tempo erhält, sondern eben nur derjenige absolute Theilungswerth, den die grössere Note im Verhältniss zur kleineren und umgekehrt hat, insofern also z. B. die Ganze Note aus vier, die Halbe Note aus zwei Vierteln besteht, folglich die Ganze Note den doppelten Werth der Halben und den vierfachen der Viertelnote besitzt. Der eigentliche Zeitwerth der Note, d. h. der Raum, welchen sie in einer Zeit überhaupt einnimmt, hängt von der schnellen oder langsamen Bewegung ab, in welcher das Tonstück vorgetragen werden muss; so kann in einem langsamen Tonstücke angenommen die Halbe Note grössere Zeitdauer haben als die Ganze in einem schnell bewegten Tonsatze, dabei aber behält jede grössere Notengattung ihren kleineren Theilungsarten gegenüber, also die Halbe Note dem Viertel, Achtel, Sechszehntheil etc., die Viertelnote dem Achtel, Sechszehntheil etc. gegenüber, stets ihren Einheitswerth. Jene Bestimmung der längeren oder kürzeren relativen Zeitdauer aber, welche dieselbe Notengattung in langsam oder schneller bewegten Tonsätzen einnimmt, erfolgt bei uns allein durch das Tempo, die relativ gemessenere oder lebhaftere Gesammtbewegung des ganzen Tonsatzes (s. Tempo). In der alten Mensuralnotenlehre hatten die Noten allerdings eine bestimmt gemessene Zeitdauer, indem man einer als Zeiteinheit angenommenen Notengattung (der *Brevis*) einen gewissermassen absoluten Zeitwerth beilegte (s. Mensuralnoten). Alles auf die, gleichfalls zur Notation mitzurechnende, Takteintheilung und Zusammenordnung verschiedener Notenwerthe zu einer Takteinheit, die Accente, den Rhythmus und dergl. Gehörende ist in eigenen Art. behandelt. —— *E.* Pausen, Schweigezeichen. Der Zeitraum eines Tonstückes und, im engeren Sinne, eines Taktes ist bekanntlich keineswegs durchweg mit Tönen und Noten ausgefüllt, sondern oftmals schweigt eine oder die andere Stimme längere oder kürzere Zeit. In der Notation wird das Stillschweigen der betreffenden Stimmen durch besondere Zeichen ausgedrückt, eben durch die Pausen oder Schweigezeichen, welche, ähnlich den Noten, durch Verschiedenartigkeit der Form ebenfalls verschiedene Theilungswerthe von Zeiteinheiten versinnlichen. Wenn der Werth der Noten, welche eine Stimme in diesem oder jenem Takte vorzutragen hat, den Umfang des Taktes noch nicht ausfüllt, bedient man sich der sogenannten kleinen Pausen, mit welchen, statt gleichgeltender Noten, der bestimmte Umfang des Taktes ergänzt wird. Es sind daher ebensoviele Gattungen kleiner Pausen nöthig, als es Gattungen der Zergliederung einer Taktnote in Noten von kleineren Theilungswerthen giebt. Man hat also folgende Arten kleiner Pausen:

a) die Zweiviertelpause = der Halben Note,
b) die Viertelpause = der Viertelnote,
c) die Achtelpause = der Achtelnote,
d) die Sechszehntelpause = der Sechszehntheilnote,
e) die Zweiunddreissigstheil-, Vierundsechszigstheil- etc. Pause = der Zweiunddreissigstheil-, Vierundsechszigstheil- etc. Note.

12


Wie bei den Noten, so hat auch bei den Pausen der einfache und Doppelpunkt seine

4) Eine sehr alte, im 15. Jahrh. vorkommende Art, verschiedene Zeitwerthe der Töne in der Notirung darzustellen, besteht in der Vervielfachung der als Einheit geltenden einfachen Choralnote für länger zu haltende Töne je nach ihrer Dauer. Ein Beispiel für diese Notirungsart habe ich gerade nicht zur Hand, doch sieht sie ungefähr so aus:



Eine solche etwa aus drei einfachen Noten zusammengeschriebene Figur hat also die dreifache Zeitdauer einer einfachen Note etc.

Geltung, jener verlängert ebenfalls die Pause um die Hälfte, dieser um Dreiviertheile ihres Werthes. So schreibt man den Satz unter 13 *a* auch wie unter 13 *b*:

13 *a* *b*



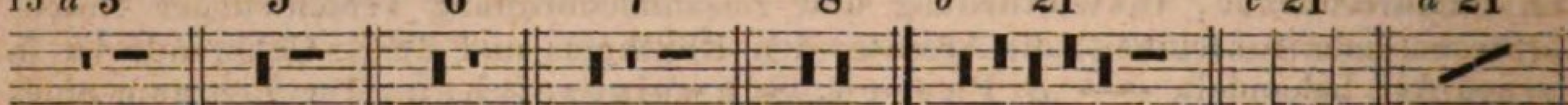
Neben diesen innerhalb eines Taktes erforderlichen Pausen werden aber auch grössere nöthig, um ein Stillschweigen, welches einen oder mehrere ganze Takte hindurch andauert, zu bezeichnen. Zu diesem Behufe dienen die Pausen 14 *a* für einen ganzen Takt, *b* für zwei Takte, und *c* für vier Takte, bei denen überdies die Anzahl der Takte, für die sie gelten, gewöhnlich noch mit darüber geschriebenen Ziffern angezeigt wird (*d*, *e*, *f*):

14 *a* *b* *c* *d* 1 *e* 2 *f* 4



Vermittelst dieser drei Zeichen kann jede beliebige Anzahl zu pausirender Takte ausgedrückt werden (15 *a*). Hat eine Stimme sehr viele Takte hinter einander zu schweigen, wie z. B. unter *b*, so pflegt man auch die Pausezeichen entweder ganz fortzulassen (*c*), oder durch einen einfachen Querstrich anzudeuten, dass pausirt werden soll (*d*), und in beiden Fällen die Menge der zu schweigenden Takte durch Zahlen anzugeben. So bedeuten die Notirungen unter *c* und *d* ebensogut wie unter *b*, dass 21 Takte zu pausiren sind:

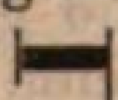
15 *a* 3 5 6 7 8 *b* 21 *c* 21 *d* 21



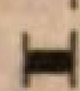
Ueber die Vortragsbezeichnungen ist in den Art. Vortrag und Vortragszeichen, Tempo, Fermate, Ligato, Staccato, ferner unter den auf die Tempo bezüglichen Ausdrücken (Allegro, Andante, Grave etc.) das Nöthige zu finden; hier genüge die Andeutung, dass sie dreierlei Art sind und sich beziehen entweder *a*) auf die Stricharten, als *Ligato, Staccato, Portamento*; *b*) auf die Dynamik, also auf die verschiedenen Stärkegrade im Anschlagen eines Tones oder einer grösseren Tonfolge, und das Zu- und Abnehmen des Stärkegrades; *c*) auf die Zeitdauer, worunter die Tempobezeichnungen sowohl für eine sich gleichbleibende als auch momentan gehemmte oder beschleunigte Bewegung begriffen sind. — Ueber den Takt ist unter Accent, Rhythmus, Metrum und Takt nachzulesen. —— *F.* Aeltere Notirungsarten. Unsere heutige Notenschrift ist Mensuralnotenschrift, d. h. eine solche, deren Tonzeichen in bestimmten Zeitwerthverhältnissen verschiedener Art zu einander stehen, so dass eine als Einheit angenommene Länge in eine Anzahl unter sich gleicher oder verschiedener Kürzen aufgelöst werden kann, deren Summe ihr gleichkommt. Es können also mehrere Stimmen gleichzeitig in mehreren mannigfach gestalteten Rhythmen sich bewegen, diese mannigfachen Rhythmen aber, durch die Stellung der Accente und den Takt, zu einander gleichen Einheiten zusammengeschlossen erscheinen. Die Lehre von der Werthverschiedenheit der Noten entstand erst mit der mehrstimmigen Musik, als ein mannigfaches rhythmisches Leben in verschiedenen gleichzeitigen Stimmen sich zu entwickeln begann; vordem, als der Gesang rein einstimmig war, galten im allgemeinen nur eine Länge und eine Kürze, dem trochäischen Versfuss entsprechend. Der ältesten Tonschrift der christlich abendländischen Kirche, welche auf uns gekommen, der Neumen, ist in einem eigenen Art. gedacht worden; die griechische Tonschrift hingegen, sehr complicirt und bei alledem nicht einmal so entwickelungsfähig als die Neumen, kann uns, wie die ganze griechische Musik überhaupt, zwar im Grunde völlig gleichgültig sein, doch ist unter Semeiographie einiges darüber zu finden. Vollständig aufbewahrt ist sie uns durch Alypius aus Alexandrien (vermuthlich im 4. Jahrh. nach Chr.)[5]. Die Tonzeichen waren aus Buchstaben des Alphabets gebildet; es gab deren 102, nämlich 51 für Gesang und ebensoviele für Instrumente; die häufig zu findende Angabe nach Bürette, von

5) Sein Werk darüber: *Introductio musica* oder *Εἰσαγωγὴ Μουσική*, ist in zwei Ausgaben vorhanden, eine von Meursius 1616, die andere in Meibom, Sammlung griechischer Musikschriftsteller, Amsterdam 1652.

1620 Tonzeichen, ist unrichtig[6]). Nähere Auskunft über das Tonsystem der Griechen ist unter Tetrachord etc. und in den unten angeführten Werken zu finden[7]). Jedenfalls wurde die griechische Notation durch Erfindung der Neumen gänzlich aus der Musik der abendländischen Kirche verdrängt, und wennauch späterhin noch Versuche von Buchstabentonschriften auftauchten, so sind sie mit der griechischen doch kaum in Verbindung zu bringen. — Von der Neumenschrift besitzen wir im Ganzen noch wenig Kenntniss; dass sie die Grundlage der späteren Choral- und Mensuralnote ausmacht, ist kaum in Zweifel zu ziehen, wie auch Coussemaker (*Hist. de l'Harmonie*, S. 183) meint. Jedenfalls aber war ihre Unvollkommenheit, welche schon von den Zeitgenossen hinlänglich eingesehen wurde, und bei Notirung der ersten mehrstimmigen Versuche noch um so deutlicher sich herausstellen musste, Veranlassung genug zu manchen anderen Notirungsversuchen, von welchen jedoch keine andauernd sich bewährt hat. So die aus dem Buchstaben *F* gebildete Tonschrift des Hucbald (Gerbert, *Scriptores ecclesiastici* I. 103—228), ausserdem seine in den Zwischenräumen eines Liniensystemes aufgeschichteten Textsilben; eine andere Buchstabenschrift von Herm. Contractus (Gerbert II. 149 ff.). Notirungsversuche mit Punkten, welche auf Linien gesetzt wurden, kamen ebenfalls schon sehr frühe vor, im 10. Jahrh., also vor Guido, der demnach der Erfinder der Punktnote ebensowenig wie der Linien ist. Das älteste bekannte Beispiel einer Punktnotation steht in Kircher, *Musurgia* I. 213; ein anderes S. 214. Ob diese, beiweitem zuverlässiger als die Neumen erscheinende Punktnotirung nicht als zweckdienlich angesehen wurde, oder aus irgend anderen Gründen keine schnellere Ausbildung fand, genug, es fehlte bis zur ersten Entstehung der Mensuralmusik zu Anfang des 12. Jahrh. durchaus an einer sichern Notation, weshalb auch nicht anzunehmen, dass diese ganze Periode jemals völlig aufgeklärt werden kann. Deutlichkeit der Notenschrift aber wurde mit dem Aufkeimen einer mehrstimmigen Musik und dem Streben nach Entfaltung der Harmonie eine nothwendige Bedingung. Franco von Cöln (*Musica et cant.* Anfangs des 13. Jahrh.)[8]) ist der älteste aufbehaltene Schriftsteller über Mensuralmusik[9]), doch beruft er sich auf ältere, welche schon vor ihm Gutes über die Mensur gesagt hätten; demnach ist Johannes de Muris, im 13. Jahrh., mit Unrecht längere Zeit hindurch als Erfinder der Mensuralnote angesehen worden (s. Mensuralnoten). Franco's Notenfiguren sind die folgenden vier:

 *Duplex Longa*, später *Maxima* genannt,

 *Longa*,

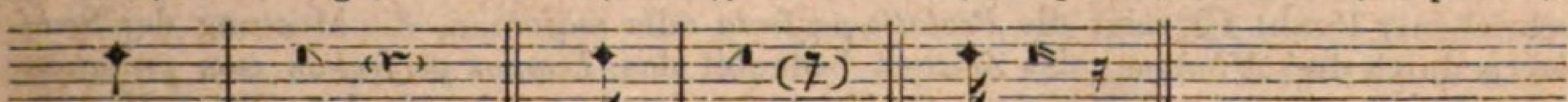
 *Brevis*,

◆ *Semibrevis*.

Nach und nach kamen noch andere Notengattungen hinzu, und man liess die Köpfe der älteren (mit Einschluss der *Minima*) weiss, füllte nur die kleinen, die grösseren nur in besonderen Fällen; in den Gesangbüchern der römisch-katholischen Kirche aber wurden nur gefüllte Noten angewendet. Es war folgende Reihe von Noten mit den entsprechenden Pausen bis zu Anfang des 15. Jahrh. entstanden:



Maxima, Longa, Brevis (Pausa), Semibrevis (Semipausa), Minima (Suspirium),



Semiminima (Semisuspirium), Fusa, Semifusa.

6) Vergl. Heinrich Bellermann, Der Contrapunkt, S. 17, Berlin 1862.

7) Bei Kircher, *Musurgia universalis*, *Romae* 1650 (I. 540), ist eine Uebersicht der Tonzeichen des Alypius zu finden. — Burney, Abhandlung über die Musik der Alten (seinem grossen Geschichtswerk 1776—1782, 4 Thl. angehörend), deutsch von Eschenburg, Berlin 1781. — Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759. — Forkel, Gesch. der Musik, Bd. I, sowie alle übrigen grösseren Geschichtswerke. — Friedr. Bellermann, Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847. — Fortlage, Das musikal. System der Griechen in seiner Urgestalt, Leipzig 1847.

8) Vergl. Kiesewetter, Ueber Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten, Allgem. Leipz. Mus. Zeitg. Jahrgg. 1828, Nr. 48, 49, 50.

9) Seine Abhandl., *Musica et cantus mensurabilis*, s. Gerbert, *Script.* III; ein Auszug daraus s. Forkel, Gesch. Bd. II. S. 393 ff.

Die *Semibrevis* entspricht unserer ganzen Taktnote, die *Minima* der Zweiviertelnote etc. Des Punktes hinter der Note, zur Verlängerung ihres Werthes, hat schon Franco sich bedient; auch die Triole kommt frühe vor, doch in einer vom heutigen Gebrauch abweichenden Art. Die Geltung der Noten aber und der ihnen gleichbedeutenden Pausen hing vom *Tempus* ab, jenachdem dieses entweder dreizeitig, *Tempus perfectum* (unser Tripeltakt), oder zweizeitig, *Tempus imperfectum*, war. Im *Tempus perfectum* hatte die *Maxima* 3 *Longae*, 6 *Breves*, 12 *Semibreves* etc., im *Tempus imperfectum* hingegen 2 *Longae*, 4 *Breves*, 8 *Semibreves*. Sollten ausserdem mehrere Noten der vier grösseren Gattungen auf einer Silbe gesungen werden, so wurden sie nicht wie bei uns durch einen Bindebogen zusammengeschlossen (dieser kam erst später auf, s. Prätorius, *Syntagma mus.* III. 29), sondern in gewisse, Ligaturen genannte, Figuren zusammengezogen, worüber das Nähere unter Mensuralnotenschrift. — Ueber die Buchstabentabulaturen, deren besonders die Organisten und Lautenisten, aber auch die Instrumentisten überhaupt sowie auch die Contrapunktisten zur Notirung ihrer Tonsätze sich bedienten, s. Tabulatur.

Note sensible, französische Benennung des *Subsemitonium modi*, des Unterhalbtones, Leittones, der grossen Septime der Tonart.

Notturno, eine Nacht- oder Abendmusik, sowohl im Freien als im Saale aufgeführt zu werden bestimmt; gewöhnlich für drei, vier oder mehrere einfach besetzte Instrumente (entweder Harmoniemusik, auch Streich- und Blasinstrumente verbunden, oder Hörner allein), imgleichen auch für Gesang mit oder ohne Instrumente, und endlich auch auf das Clavier angewendet. Entweder hat es eine aus 3, 4 oder mehreren Sätzen bestehende sonaten- oder serenadenartige Form, zuweilen mit Tänzen untermischt, quartettmässig behandelt, doch mit mehr dominirender Oberstimme; oder es ist nur ein einzelner Satz aus einem Thema, etwa noch mit einem Nebengedanken verbunden, entwickelt. Der Character dieser Tonstücke pflegt gewöhnlich eine sanfte und ruhige Schwärmerei zu sein, ohne die Heiterkeit darum auszuschliessen; hohe Ideen und kunstvolle Ausgestaltung derselben aber bleiben ihnen fern, das Ganze läuft mehr auf eine angenehme Unterhaltung und Erweckung milder Gemüthsstimmungen als auf energische Anregung tiefer Gefühle und Leidenschaften hinaus. Deshalb ist auch der modernen Salonclaviermusik, wie andere sogenannte Characterstücke so auch das Notturno gerade recht, um nach der Möglichkeit sentimentalisiren und empfindeln zu können, ohne eine Beeinträchtigung der Harmonie des Theetisches durch Erweckung starker Gefühle und Gedanken befürchten zu dürfen.

Nunc dimittis servum, das *Canticum Simeonis* (Luc. 2. 26), welches in der katholischen Kirche täglich im Completorium angestimmt wird. S. Canticum.

O.

○ (ein Kreis, wofür auch zwei gegen einander offene Halbkreise C Ɔ gesetzt werden). Das Zeichen des *Tempus perfectum*, in welchem die *Brevis*, ohne dass ein Punkt neben ihr stand, durch drei *Semibreves* gemessen wurde. Ein in den Kreis hineingeschriebener Punkt ⊙ zeigt die *Prolatio perfecta* oder *major* an, die Messung der *Semibrevis* durch drei *Minimae*; das Zeichen bedeutet das *Tempus perfectum cum prolatione perfecta*, *Brevis* = neun *Minimae*. S. Mensuralnotenschrift I A, B *a*. Hat der Kreis rechts die Zahl 2 oder den Bruch $^2/_1$ bei sich (○ 2, ○ $^2/_1$), oder ist er senkrecht durchstrichen (⦶), so ist die Bewegung des Tonstückes doppelt so schnell (*Proportio dupla*), die perfecte *Brevis* kommt an Zeitdauer anderthalb *Semibrevis* nach dem *Integer valor* gleich; a. a. O. I C, D *b*. — Ueber den Halbkreis, das Taktzeichen des *Tempus imperfectum* s. a. a. O. I A, B *a*, C, D *b*.

O!, Interjection, womit die acht Antiphonen zum *Magnificat*, welche in der Vesper der Adventszeit gesungen werden, beginnen.

Oberdominant, s. Dominant *a*.

Oberlabium, an Flötenpfeifen der Orgel, s. Orgel I E *α* 5.

Ober-Spielgrafen-Amt. Als die fahrenden Musikanten in Deutschland zu Brüderschaften sich zusammenzuthun anfingen, was bald nach Entstehung und gerichtlicher Bestätigung der Pariser *Confrèrerie de St. Julien des Menestriers* im Jahre 1331 geschehen sein wird, entstanden vom Kaiser belehnte Aemter, welche mit der Aufsicht über das Musikanten- und Gauklerwesen in den betreffenden Landstrichen betraut waren. Das oberste derselben war das Wiener Ober-Spielgrafen-Amt, unter dessen Gerichtsbarkeit alle fahrenden Leute von ganz Oesterreich standen. Der Vertreter oder Lieutenant eines solchen Amtes hiess Pfeiferkönig, und eine die Ernennung eines solchen in der Herrschaft Rappoltstein betreffende Urkunde aus dem Jahre 1400 ist von Forkel (Gesch. II. 751) nach Scheid, *Dissert. de jure in Musicos,* abgedruckt worden. Kein Spielmann, »er sey ein Pfeiffer, Trummelschläger, geiger, zinckhenblässer oder was der oder was die sonsten für Spiel und khurtzweyl treiben khennen« etc., durfte, wenn er nicht zur Bruderschaft gehörte, »weder in Stätten, Dörfern oder Flecken auch sonst zu offenen Dentzen, Gesellschafften, gemeinschafften, schiessen oder andern khurtzweilen« aufspielen. Das Gericht des Amtes bestand aus einem Schultheissen, vier Meistern, zwölf Beisitzern (Zwölfer) und einem Weybel, und sprach über alle in der Gesellschaft vorkommenden Fälle Recht und Urtheil. Die Rappoltsteiner Bruderschaft bestand aus drei Classen von Mitgliedern, obere, mittlere und untere; jede derselben musste sich einmal im Jahre an einem bestimmten Orte versammeln (die obere zu Alten-Thann, die mittlere zu Rappoltsweiler, die untere zu Bischweiler. Der Tag, an dem dies geschah, hiess Pfeifertag; noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ist er an den genannten Orten gehalten worden, das Wiener Ober-Spielgrafen-Amt wurde erst am 30. Oct. 1782 aufgehoben. S. Forkel a. a. O.; Mattheson, *Critica mus.* II. 343.

Oberstimme, die höchste Hauptstimme eines mehrstimmigen Tonstückes; also in einem vierstimmigen gemischten Chore der Sopran, im Streichquartett oder der Symphonie die erste Geige etc. Blossen Begleitstimmen pflegt man, auch wenn sie thatsächlich eine Zeit lang die höchsten sind, diese Benennung nicht beizulegen, sondern eigentlich nur Hauptstimmen.

Oberwerk. Ein mit seiner Windlade im oberen Stocke der Orgel (über dem Manuale) aufgestelltes Stimmenwerk, nebst dem dazugehörigen Claviere. Es kann sowohl für sich gespielt, als auch gemeinhin durch eine Koppel mit dem Hauptwerke verbunden werden. Seine Stimmen haben kleineres Fussmaass als die des Hauptwerkes.

Obligat, *obligato*, *obligé* (gebunden), heisst eine dem Hauptgesange eines Tonstückes beigegebene, seinen Ausdruck unterstützende und vervollständigende Stimme, die so mit ihm verflochten ist, dass sie ohne Verstümmelung des ganzen Tonbildes nicht fortbleiben darf. So z. B. die in der älteren Arie sehr gewöhnliche mit dem Gesange duettirende Instrumentalsolostimme, die man auch concertirende Stimme nennt; in welchem Sinne dann der Ausdruck *con Violino*, *Flauto etc. obligato* zu verstehen ist. Ursprünglich gehört der Terminus der in fugenmässigem oder imitirendem, also an feste Themen gebundenen Schreibart an, eine an ein Thema oder Motiv gebundene Stimme. Der *Contrappunto obligato* ist ein solcher, der mit einer festen Figur gegen den *Cantus firmus* sich bewegt.

Obligates Recitativ, das *Accompagnato,* begleitete Recitativ, s. Recitativ.

Obliquus, schräg; *Motus obliquus*, Seitenbewegung, s. Fortschreitung der Intervalle A *b*. — *Ligatura obliqua*, s. Mensuralnotenschrift II.

Oboe, Hoboe, *Hautbois*, die gewöhnliche Oboe. Bekanntes Holzblasinstrument, sowohl zum Solo, wie auch im Concertorchester und in der Feldmusik sehr gebräuchlich. Die stets aus hartem Holze (Buchs-, wildem Birnbaum-, Ebenholz) gedrehte und gebohrte Röhre ist gegen 22 Zoll lang, wovon jedoch etwa 2 Zoll für den Schallbecher abgehen, so dass die Länge der eigentlich schwingenden Luftsäule auf etwa 20 Zoll anzunehmen ist. Die Röhre erweitert sich conisch vom Mundstück bis zum Schallbecher von 0,23 Zoll bis auf 0,76 Zoll (der Durchmesser der Stürze beträgt am unteren Rande gegen 2 Zoll), und ist in neuerer Zeit aus vier Theilen, Kopfstück, oberes und unteres Mittelstück und Schallbecher zusammengezapft. Intonirt wird die Oboe, gleich dem zu ihrer Familie gehörenden Fagott, mittels eines doppelten Rohrblattmundstückes, des sogenannten Rohres. Dieses besteht aus zwei dünnen Blättchen feinen Schilfrohres, die, unten um ein in das Kopfstück hineingestecktes Messingröhrchen (Stift) gebunden,

am obern Ende breiter werden und sich schwach wölben, so dass sie, während sie mit den Längenrändern dicht an einander anliegen, oben einen schmalen ganz flach ovalen Spalt lassen, durch den die Luft beim Anblasen in den Körper des Instrumentes eintritt. Die Beschaffenheit des Rohres ist auf die Güte des Klanges vom bedeutendsten Einfluss, und jenachdem die Rohrblättchen mehr Steifigkeit haben oder schlaffer sind, sprechen die höheren oder tieferen Töne besser an; auch sonst noch stehen ihre Schwingungen mit denen der Luftsäule im Körper in nahen Beziehungen. Im oberen Mittelstücke befinden sich drei Tonlöcher für die Finger der linken Hand, das untere derselben aber besteht aus zwei etwas kleineren, neben einander gebohrten; wenn der Ton *g* zu intoniren ist, so werden beide, und wenn *g*♯, so nur das eine mit dem dritten Finger bedeckt. Ausserdem haben viele Oboen an diesem oberen Mittelstücke, nebst einer *A*♭-Klappe für den kleinen Finger, noch eine sogenannte *F*-Klappe, die mit dem Daumen regiert wird und den Zweck hat, theils ein gutes Aneinanderschleifen der Octaven e_1 e_2, f_1 f_2 und g_1 g_2, theils auch eine geschmeidige und ganz sanfte Intonation der Töne e_2 f_2 $f\sharp_2$ g_2 zu ermöglichen. Das untere Mittelstück enthält ausser den drei Tonlöchern für die Finger der rechten Hand 1) die *F*♯-Klappe, die mit dem kleinen Finger der linken Hand geöffnet wird, um den Ton *f*♯, der ohne ihre Beihülfe zu tief ist, zu erhöhen; 2) die zur Intonation des *E*♭ erforderliche *E*♭-Klappe; 3) die offene *C*-Klappe für das c_1; letztere beide werden mit dem kleinen Finger der rechten Hand regiert. Unter der *C*-Klappe haben manche Oboen (in neuester Zeit wohl alle) noch eine Klappe für das sonst fehlende $c\sharp_1$; die ältesten hatten im Ganzen nur 2 Klappen, für $c\sharp_2$ und $d\sharp_2$, um 1727 fügte Gerhard Hoffmann (Bürgermeister zu Rastenburg) die *g*♯- und *b*-Klappe hinzu; nach und nach stieg ihre Zahl bis auf vierzehn, wodurch alle Töne in vollkommener Reinheit, woran es früher sehr gefehlt hatte, ausführbar wurden. Doch kommen nicht immer so viele Klappen in Anwendung, manche Oboen haben deren nur neun, andere zwölf oder dreizehn. Früher bestand das Instrument nur aus drei Theilen, Oberstück, Mittelstück und Schallbecher, später vermehrte man die Oberstücke, um verschiedene Stimmungen herstellen zu können; in neuerer Zeit aber wird dieser Zweck durch eine beiweitem einfachere Vorrichtung, einen am Kopfstücke angebrachten Cylinder zum Ausziehen, bequemer erreicht. Der Umfang erstreckt sich von c_1 bis d_3 chromatisch, mit Ausnahme des $c\sharp_1$ an solchen Instrumenten, denen die Klappe für diesen Ton fehlt. Concertspieler übersteigen das d_3 auch wohl noch um eine kleine Terz, und neuere Instrumente haben noch *h* und *b* in der Tiefe, womit aber nichts gewonnen ist, denn diese Töne sind schlecht. Das c_1 $c\sharp_1$ d_1 $d\sharp_1$ und in der Höhe d_3 $d\sharp_3$ e_3 f_3 sprechen, sprungweis genommen, schlecht an. Die hohen Töne überschlagen leicht, die tiefen brechen grob hervor. Manche Triller sind schwer, andere garnicht ausführbar; sonst hat das Instrument viel Spielgeläufigkeit, namentlich in den Dur- und Molltonarten bis mit 2 ♯ und 3 ♭. Töne sehr lange auszuhalten oder lange Passagen in einem Athem auszuführen, ist sehr schwierig, bedingungsweise unmöglich, weil der Bläser, indem das Instrument nur äusserst wenig Wind gebraucht, die überflüssige Luft nicht so lange verhalten kann, deshalb absetzen muss, um auszuathmen. Der Klang ist scharf und durchdringend, namentlich in der höchsten Lage leicht etwas schneidend, dabei aber ungemein fein, hell, keusch, edel und des seelenvollsten Gesanges fähig, ohne eigentlich leidenschaftlich zu sein; Mattheson (Orchester I. 268) nennt sie »gleichsam redend« und sagt, »sie käme nach der *Flûte Allemande*, der Menschen-Stimme wol am nähesten, wenn sie mannierlich und nach der Sing-Art *tractirt* werde, wozu ein grosser *Habitus* und sonderlich die gantze Wissenschaft der Singekunst gehöret. Werden aber die *Hautbois* nicht auf das aller *delicat*este angeblasen (es sei denn im Felde oder *inter pocula*, wo mans eben so genau nicht nimmt), so will ich lieber eine gute Maultrummel oder ein Kamm-Stückchen davor hören, und glaube, es werden ihrer mehr also verwehnet seyn«. — Entstanden ist die Oboe aus der alten Schalmey, wie der Fagott aus dem Pommer (s. die gleichn. Art.), wie auch Mattheson a. a. O. noch bemerkt, dass die Oboe »bei den Frantzosen und nunmehro auch bei uns, das, was vor diesem in Teutschland die Schalmeyen (von den alten *Musicis Piffari* genandt) gewesen sind, ob sie gleich etwas anders eingerichtet«. Wann diese Umwandlung vor sich gegangen, ist ebensowenig herauszubekommen, wie der Name dessen, durch den sie vollzogen; doch lässt sich annehmen, dass sie ziemlich zu gleicher Zeit mit der Umgestaltung der alten Pommern zum modernen Fagott erfolgt ist, nur dass der Fagott

rascher sich ausbildete. Um 1720 war ihre Technik schon bedeutend entwickelt, wie man aus den ungefähr um diese Zeit entstandenen (aber erst 1738 gedruckten) Concerten für Oboe von Händel ersehen kann; der ausgezeichnete Oboist Galliard blühte schon zu Anfang desselben Jahrhunderts. In Paris brachten sie die Gebrüder Besozzi 1735 zuerst in Ruf. Sie war damals in zwei Grössen gebräuchlich, als —— 2) *Oboe piccola*, unsere gewöhnliche Oboe, für Sopran und Alt; und —— 3) eine grössere, um eine Terz tiefer, in *A* stehende, *Oboe bassa*, *Grand Hautbois* genannt, als Tenor. Diese letztere kam hinsichts der Einrichtung mit der gewöhnlichen Oboe vollständig überein, unterschied sich von ihr nur durch die grössere Tiefe. Ausser diesen beiden Grössen gab es zwei, hinsichts der Construction von jenen etwas abweichende Arten, nämlich —— 4) die *Oboe da caccia*, in vervollkommneter Gestalt unter dem Namen Englisches Horn gegenwärtig noch gebräuchlich und im gleichn. Art. beschrieben; —— 5) *Oboe d'amore*, — *d'amour*, — *luonga*, schon seit 1680 bekannt, an Klang etwas schwächer, aber noch angenehmer und lieblicher als die gewöhnliche Oboe; dass sie demungeachtet ganz in Vergessenheit gerathen, ist wahrscheinlich der schwer zu besiegenden Unreinheit ihrer Intonation zuzuschreiben. Bach hat sie oft angewendet. Gleich der *Oboe bassa* stand sie eine kleine Terz tiefer als die *piccola*, ihr Umfang ging von klein a bis a_2 h_2. Ausserdem hatte ihre Schallstürze (das Amour-Stück genannt) eine etwas andere Form, nämlich von annähernd kugelartiger Gestalt und grösserer Körperweite als der Schallbecher der gewöhnlichen Oboe, inwendig ganz hohl und am unteren Ende mit einem nur ganz kleinen Schallloche von etwa 1 Zoll Durchmesser durchbrochen. Durch diese halbe Deckung der Mündung wurde der Klang stiller und sanfter.

Oboe in der Orgel, ein sehr feines und schönes Rohrwerk, von cylindrischem Körper und enger Mensur, Nachahmung des eben beschriebenen gleichnamigen Blasinstrumentes. Meistentheils hat diese Stimme 8 Fuss, geht dann aber nicht selten nur durch das halbe Clavier von c_1 aufwärts, die beiden tiefen Octaven fehlen, dem Umfange der Orchesteroboe entsprechend. Auch kommt sie zu 4 Fuss vor.

Oboe bassa, s. Oboe 3.

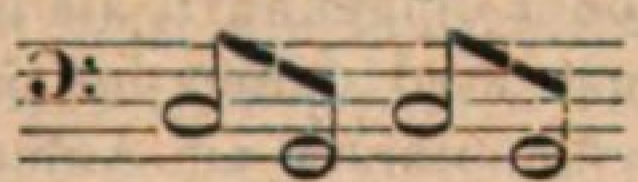
Oboe d'amore, Oboe luonga, s. Oboe 5.

Oboe da caccia, s. Oboe 4.

Oboe piccola, s. Oboe 2.

Obstiné, *ostinato*, hartnäckig, s. Basso ostinato.

Occhiali (Brillen), Spitzname der Ganzen und Halben Noten; ferner der gebrochenen, in der Notenschrift brillenähnliche Figuren bildenden Trommelbässe:



Occursus, s. Diaphonia *b*.

Ochetus, s. Hocetus.

Octachordon, Achtsaiter, Tonreihe von acht diatonischen Stufen; als Intervall die Octav.

Octachordon Pythagorae, Pythagorische Lyra, Achtsaiter des Pythagoras, die angeblich durch Pythagoras vervollständigte achtstufige Scala. Die siebensaitige Lyra (Heptachord) des Terpander hatte folgende Stimmung:

Hypate.	*Parypate.*	*Lichanos.*	*Mese.*	—	*Paramese.*	*Paranete.*	*Nete.*
e	*f*	*g*	*a*	—	*c*	*d*	*e*

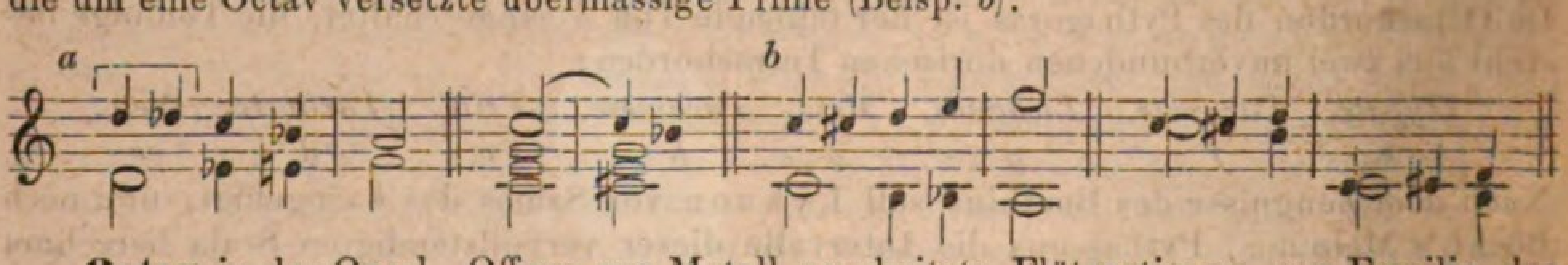
Im Octachordon des Pythagoras ist der fehlende Ton *h* eingeschaltet, die Tonfolge besteht aus zwei unverbundenen dorischen Tetrachorden:

Hypate.	*Parypate.*	*Lichanos.*	*Mese.*	*Paramese.*	*Trite.*	*Paranete.*	*Nete.*
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*

Nach dem Zeugnisse des Boethius soll Lykaon von Samos das *h* eingefügt, und nach Böckh's Meinung, Pythagoras die Intervalle dieser vervollständigten Scala berechnet haben. Vergl. Ambros, Gesch. I. 383.

Octävchen, an verschiedenen vielchörigen Saiteninstrumenten ein um eine Octav höher als die übrigen stehender Saitenchor. Auch die beim alten Flügel neben dem eigentlichen 8-füssigen Bezuge mitunter noch vorkommende Octav 4 Fuss.

Octav, *Octava, Ottava, Diapason*, ein Intervall von acht Stufen; in zweierlei Grössen gebräuchlich: als vollkommene oder reine Octav, acht diatonische Stufen; als verminderte Octav, einen chromatischen (kleinen) halben Ton weniger als die vollkommene Octav enthaltend. —— *a*) Die vollkommene oder reine Octav (*Octava perfecta*), in der Reihe der mitklingenden Töne das erste Verhältniss zum Grundton, an der Hälfte der ganzen Saite desselben entstehend, daher zu ihm wie 2 : 1, das Doppelte zum Einfachen sich verhaltend, als vollkommenste klangähnlichste Consonanz keinerlei Temperatur, d. h. keine Abweichung von der natürlichen Reinheit duldend. Im Raume der Octav sind alle in der Musik gebräuchlichen Intervalle enthalten, daher alle über sie hinausgehenden sogenannten zusammengesetzten Intervalle nichts als Wiederholungen der über dem Grundtone liegenden (einfachen) mit Hinzurechnung der Octav; die Decime, Undecime, Duodecime etc. sind nichts als die um eine Octav erweiterte Terz, Quart, Quint etc., auf Grund dessen alle diese zusammengesetzten Intervalle, von der None sowie von der Decime und Duodecime im doppelten Contrapunkt abgesehen, mit ihren einfachen Intervallen ganz dieselbe harmonische Geltung haben. S. Einfache und Zusammengesetzte Intervalle. — Aehnlich wie die Griechen ihr Tonsystem nach Tetrachorden (auch Pentachorden) und die Theoretiker des 11. Jahrh. ihren Tonambitus nach Hexachorden gliederten, ungeachtet ihnen ebensogut wie uns die auf der Wiederkehr des Grundtones nach je acht Stufen beruhende Octavtheilung bekannt war —, theilen wir unsern modernen Tonumfang lediglich nach Octaven ein. Und zwar zerfällt unser Tonumfang durch die siebenmalige Wiederkehr des Grundtones C_2, 32 Fuss, in acht Octaven (Benennung und Bezeichnung s. Notenschrift A). Dass die Griechen das Vorhandensein aller musikalisch brauchbaren Töne in der Octav sehr gut kannten, beweist schon allein der ihr beigelegte Name *Diapason* (durch alle, sc. *χορδῶν*, Töne), d. h. alle innerhalb der drei Klanggeschlechter vorkommenden Töne enthaltend. — In der für die Praxis angenommenen sogenannten gleichschwebenden Temperatur (s. Temperatur) enthält die Octav zwölf Halbtöne, die jedoch auf verschiedene Art, nämlich theils als diatonische, theils als durch ein Kreuz erhöhte oder durch ein Bee erniedrigte chromatische Halbtöne erscheinen (s. Klanggeschlecht). — Weil die Octav nichts als ein Abbild des Grundtones im verjüngten Maassstabe ist, eignet ihr unter allen Intervallen zwar der höchste Grad vollkommener Consonanz; auf Grund dessen aber auch die geringste harmonische und melodische Bedeutung im Zusammenklange und Nacheinander der Tonfolge; denn sie äussert keine wesentliche Verschiedenheit des Tones, ihr Zusammenklang mit dem Grundtone erscheint weder als harmonische Mannigfaltigkeit, noch ihre Fortschreitung zu ihm (oder umgekehrt) als inhalts- und ausdrucksvolle melodische Bewegung. In der Harmonie wird daher der Gebrauch der Octav ohne Nebenstimmen auf gutem Takttheile, ausgenommen am Anfange und Schlusse zwei- und dreistimmiger Sätze, als zu leer vermieden, s. Contrapunkt A *a b*, B. Ueber das Verbot zweier in paralleler Bewegung fortschreitenden Octaven s. Fortschreitung der Intervalle, S. 320, und über die Octavverdoppelungen den gleichn. Art., auch Einklang. In der Harmonie erscheint die Octav für gewöhnlich nur in ihrem vollkommenen oder reinen Verhältniss, die —— *b*) verminderte Octav (*Octava deficiens*) kommt nur im Durchgange, nicht aber als Akkordbestandtheil mit harmonischer Bedeutung vor, und entsteht entweder durch Erniedrigung des oberen oder Erhöhung des unteren Gliedes einer vollkommenen Octav um einen halben Ton (Beisp. *a*). — Eine übermässige Octav als selbständiges Intervall giebt es nicht, da solche nichts anderes ist als die um eine Octav versetzte übermässige Prime (Beisp. *b*).



Octav in der Orgel. Offene aus Metall gearbeitete Flötenstimme, zur Familie des Principal gehörend, hinsichts der Mensur und kräftigen Intonation völlig mit ihm übereinkommend, nur an Grösse, als höhere Octavverdoppelung desselben, von ihm verschieden. Jeder Principal hat, je nach seinem Fussmaasse, eine oder mehrere Octaven bei sich, mit denen er den Grundklangstoff der ganzen Orgel ausmacht. Demnach giebt es Octaven

16, 8, 4, 2 und 1 Fuss; ein Principal 16 Fuss hat Octav 8, 4 und 2 Fuss (1 Fuss nur repetirend, 2 Fuss in der höchsten Octav ebenfalls) bei sich. Die auf den Principal folgende nächstgrösste Octav, also z. B. die Octav 8 Fuss zum Principal 16 Fuss, heisst Grossoctav (*Diapason*), die um 2 Octaven höhere (4 Fuss zu 16 Fuss) Superoctav (*Disdiapason, Decima quinta, Quinta decima*, Quindez), die um 3 Octaven höhere Supersuperoctav (*Disdisdiapason*). Halbprincipal, Coppeldone, Tubal oder Jubal sind nichts als gewöhnliche Octavregister. Cymbeloctav ist eine kleine hell und scharf nach Cymbelart intonirte Octav; Scharfoctav 2 Fuss führt Prätorius (*Syntagma* II. 187) an; Scharfquindez, eine durch mehrere Pfeifen geschärfte Doppeloctav; Octavagiol ist in der von Prätorius (ebd. 174) aufgestellten Disposition der Orgel zu St. Ulrich in Magdeburg, wahrscheinlich eine Octav 4 Fuss; Octavbass, eine Pedaloctav; Octavflöte, Octavgemshorn etc. erklären sich von selbst.

Octava elliptica, eine verdeckte Octav, s. Fortschreitung d. Interv. S. 321.

Octavflöte. *a*) Die kleine um eine Octav höher als die gewöhnliche stehende Querflöte, s. Flöte 2 *d*. — *b*) Eine desgl. *Flûte à bec*, s. ebd. — *c*) In der Orgel eine höhere Octavstimme der Flöte, also Octavflöte 4 Fuss zu Flöte 8 Fuss.

Octavfolgen, Octavparallelen, fehlerhafte, s. Fortschreitung der Intervalle S. 320.

Octavgattungen, *Species octavae*. Tonreihen, welche entstehen, wenn man eine und dieselbe diatonische Scala, ohne Anwendung von leiterfremden Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, von ihren verschiedenen Stufen anfängt. Gattungen der Octav heissen sie, weil sie zwar alle nur Töne ein- und derselben Octav enthalten, dabei aber durch verschiedene Lage der beiden diatonischen Halbtöne an immer anderen Stellen, innerlich von einander verschieden sind. So hat die dorische Scala *d e⌒f g a h⌒c d* ihre beiden Halbtöne auf der 2. und 6. Stufe, die ionische *c d e⌒f g a h⌒c* hingegen auf der 3. und 7., ungeachtet sie dieselben Töne enthält wie die dorische. Sonach kann man jede Scala in sieben verschiedenen Octavgattungen darstellen, da sie sieben diatonische Töne enthält. Ueber die Octavgattungen der Griechen vergl. Tetrachord etc. III A; über die der christlichen Zeit s. Tonart II, III, IV. An beiden Orten ist auch erinnert, dass der Begriff der Tonart von dem der Octavgattung verschieden ist, insofern Tonarten nicht innerlich von einander abweichen, sondern nur örtlich, als Transpositionen einer und derselben Scala (ohne Abänderung der Intervallenordnung) auf einen höheren oder tieferen Grundton, mit Anwendung der zur Herstellung der nämlichen Lage der diatonischen Halbtöne erforderlichen Versetzungszeichen. Von den Octavgattungen des Mittelalters hat die moderne Musik nur zwei, die ionische und äolische, beibehalten und mit ihren Transpositionen auf alle 12 Halbtöne der Octav zum festen Dur- und Mollgeschlecht ausgebildet.

Octaviana, s. Octävchen.

Octavtheilung. Harmonische, die Quint 3 : 2 als *medium harmonicum*; arithmetische, die Quart 4 : 3 als *medium arithmeticum* ergebend. Jene liegt der authentischen, diese der plagalischen Ausübung der Octav zu Grunde. S. Tonart II; Authentisch, Plagalisch.

Octavverdoppelung. Die Verdoppelung einer Stimme durch eine andere in einer höheren oder tieferen Octav, zum Zwecke der Verstärkung, Verschärfung, Klangmischung, auch um eines gehobeneren pathetischen Ausdruckes willen; wie denn ein melodischer Satz von allen vorhandenen Stimmen im Einklange und in Octaven vorgetragen, unter Umständen die stärkste Wirkung äussern kann. Dass bei solchen, namentlich im Orchester sehr gewöhnlichen Octavverdoppelungen von fehlerhaften Octavfortschreitungen keine Rede sein kann, versteht sich von selbst, s. Fortschreitung der Intervalle B I *a β* (S. 320); über die Bezeichnung *All' ottava* s. den gleichn. Art.

Ode, *Oda*. Ein lyrisches Gedicht, dessen Eigenthümlichkeit weniger in einer bestimmten Art des Inhaltes, als in einem stets schwunghaften, bilderreichen Ausdrucke, als Product einer hochgespannten Erregtheit der Phantasie und des Gefühles, besteht. Der Stoff ruft die Ode nicht mit Nothwendigkeit hervor; denn er kann ebensowohl von weniger bedeutender Art, als von erhabener Idealität sein (wie denn eine heitere und scherzhafte Anakreontische Ode ebensogut eine Ode ist als eine hohe Pindarische), während hingegen die Ausdrucksweise stets die der poetischen Begeisterung und von dem

Gegenstande mit mannigfaltigen sehr lebhaften Vorstellungen und Bildern erfüllten Phantasie ist. Daher ergeben sich auch Gedanken und Form ohne alle Reflexion und anscheinend methodische Regelung, zwar in natürlicher Ordnung und Folgerichtigkeit, aber mit völliger Freiheit wie von selbst, je nach Maassgabe des Gegenstandes, als kraft- und energievolle, glänzende und lebhaft bewegte, oder lieblich und heiter gefärbte Gestalten und Bilder auf- und niederwogend. Wohlklang, Metrum und Rhythmus spielen, als höchst eindringlich auf die Empfindung wirkende Mittel auch der Dichtkunst, eine wichtige Rolle dabei, wie denn das Melodische und Charactervolle des Silbenmaasses und der Accentuation, namentlich für die Ode, ein Gegenstand besonderen Nachdenkens der alten Dichter gewesen ist. Die Sätze sind von verschiedener Ausdehnung, im allgemeinen aber, der eine Ode erzeugenden Erregtheit der Stimmung gemäss, kurz, präcis und klangreich. Für Musik ist diese Dichtungsart wenig geeignet; in ihrer Rhythmik und dem Klange der Verse ist an sich schon zu viel Musikalisches enthalten, als dass es noch der Musik selbst bedürfte, und diese sieht sich wieder durch die regellose Versart an der Bildung ihrer ursprünglich eigenen Formen, sowie durch den ungleichen Flug der Gedanken an der Fixirung bestimmter einheitlicher Tongestaltungen, behindert. Aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts giebt es zwar zahlreiche Sammlungen componirter Oden; doch sind dies meist nichts als gewöhnliche kleine strophische Lieder, die Benennung Ode dient hier für ein Lied mit Melodie überhaupt. Die eigentliche Ode wird durchcomponirt; die Melodie häufig mehr recitirend als wirklicher Gesang, erstrebt in erster Reihe treffenden Ausdruck.

Odeum, ein öffentliches Gebäude im alten Athen und Rom, worin Tonstücke vor der Aufführung probirt, auch Privatwettstreite abgehalten wurden.

Odische Musik, bei den Griechen, die Vocal-; organische, die Instrumentalmusik.

Offene Quinten und Octaven, beide Intervalle der fehlerhaften Fortschreitung sind wirkliche Quinten oder Octaven; bei den verdeckten ist nur das zweite eine Quint oder Octav. S. Fortschreitung der Intervalle S. 315 ff.

Offener Canon, *Canon apertus*, s. Canon.

Offenes Pfeifenwerk der Orgel, s. Orgel I E.

Offenflöt, s. Dolzflöte *b*.

Offertorium, *Offerenda*, *Antiphona ad Offertorium*. Eine in der Messe nach dem *Credo* vom Chore gesungene Antiphon (in der neueren Zeit gewöhnlich eine länger ausgeführte Motette oder ein Chorsatz mit Instrumentalbegleitung) über einen dem Feste entsprechenden Text, während dem der Priester die Hostie und den Kelch opfert (in der alten Kirche die Christen ihre aus Brod und Wein bestehenden Opfergaben auf den Altar niederzulegen pflegten). Der Gebrauch des Singens einer Antiphon unter dem Offertorium, bestand schon zu Augustin's Zeiten in Afrika, ist daher wohl nicht erst von Gregor, dessen Antiphonal für jede Messe ein Offertorium enthält, überhaupt eingeführt. — Die Gesangsart war ernst und feierlich jubilirend, mit Neumen untermischt. Auf das Offertorium folgt die das *Sanctus* einleitende *Praefatio*.

Officium ecclesiasticum, der für den ganzen Jahreslauf bestimmt geordnete Altardienst der römischen Kirche, die mit Gesang verbundene Feier der Messe, canonischen Stunden (Horas) etc. S. Bona, *Psalmodia* 48.

Officium Dei Genitricis, das Absingen gewisser Horen zu Ehren der Maria; nach einigen von Urban II., nach anderen von Peter Damiani angeordnet, nach Bona (*Psalmodia* 326) aber schon vor mehr als 300 Jahren vor Damiani, sowohl in der lateinischen als griechischen Kirche, eingerichtet gewesen.

Officium Mozarabicum, auch *Officium Gothicum*, der Gottesdienst und Kirchengesang der unter der Herrschaft der Araber in Spanien mit diesen vermischt lebenden, daher *Mozarabes* oder *Mixtarabes* genannten spanischen Christen. Seine erste Einrichtung stammt her von den spanischen Bischöfen zu Sevilla, Leander und dessen jüngerem Bruder und Amtsnachfolger Isidorus, welcher letztere um die spanische Kirchenmusik überhaupt sich sehr verdient machte und 636 starb. Ximenes, Bischof zu Toledo, führte diesen Ritus daselbst um 1500 in gereinigter und verbesserter Gestalt ein. Er weicht, mit dem alten afrikanischen unter Augustin um 400 gebräuchlichen in vielen Stücken übereinkommend, in verschiedenen Punkten, besonders hinsichts der

Folge der bei der Messe und in den Horas gebräuchlichen Gesänge, von den Einrichtungen des Ambrosianischen sowohl als Gregorianischen Gesanges ab. »Doch ist nicht zu zweifeln (sagt Gerber, Lex. Art. Ximenes), dass auch den Melodien selbst noch vieles von der Singart der Araber, unter denen die damaligen spanischen Christen lebten, anklebt. Nach einem besonderen Toledanischen Cociliengesetze darf in Spanien niemand zu einer geistlichen Würde zugelassen werden, der nicht das ganze Missale oder die sämmtlichen gebräuchlichen Gesänge und Hymnen nach Mozarabischem, d. i. vermischt arabischem Gebrauche durchaus zu singen weiss«. S. auch Bona, *Psalmodia* 664.

Olophyrmos, ein gewisses Trauerlied der alten Griechen (Walther).

Olympische Spiele, s. Musikalische Wettstreite.

Ondeggiamento, das Tremolo, die Bebung, s. daselbst.

Oper, *Opera*, *Dramma per musica*. Ein Kunstwerk, in welchem Ton, Wort und sichtbare, zuweilen mit Tanz untermischte Action, zur Darstellung einer nach dramatischen Gesetzen entwickelten Handlung auf öffentlicher Schaubühne, sich verbinden. Der Stoff ist entweder ernster Art: Grosse Oper, *Opera seria*; oder heiterer und komischer Natur: Komische Oper, *Opera buffa*. Die Handlung gruppirt sich, wie bei jedem dramatischen Werke, in Acte und Scenen. Die Musik ist Vocal- und Instrumentalmusik, jene behauptet der Sache gemäss die bevorzugte Stellung; diese bethätigt sich sowohl als jene begleitend und unterstützend, wie auch in selbständigen Sätzen (Ouvertüre, Zwischenspiele, Einleitungen zu den Acten etc.). — Die Vereinigung der verschiedenen Künste macht die Oper zu einem Werke von ausserordentlicher Wichtigkeit, über dessen Kunstgeltung demungeachtet die Meinungen sehr getheilt sind und voraussichtlich auch bleiben werden. Eine Verschmelzung aller Künste, der redenden, tönenden und darstellenden, zu einem Producte an welchem sämmtliche gleiche Rechte haben, ist eine Idee, deren Realisirung schon den Griechen als eine hohe Aufgabe erschien, bis jetzt aber noch ihrer Verwirklichung harrt, welche allerdings in desto weitere Ferne gerückt erscheint, zu je grösserer Vollkommenheit jede der Künste für sich gediehen ist. Jede der Künste hat ihr besonderes Gebiet, von welchem sie, sobald sie auch nur zu einiger Entwickelung gelangt ist, die andere ausschliesst; eine vollkommene dramatische Dichtung und ein ebenso selbständig und kunstgemäss entwickeltes Tonwerk verschmelzen sich nicht, sondern bekämpfen einander sogar, denn beide folgen ganz anderen Gesetzen. Die Musik, wenn sie nicht nur abhängige Dienerin des Wortes sein, sondern ihrer künstlerischen Eigenheit gemäss sich entfalten soll, fordert die voll ausgestaltete Form, deren Inhalt eine in Tonbewegung umgesetzte Gefühlsbewegung ist. Das Drama giebt solchen Gefühlsauseinandersetzungen, auf denen die musikalische Form beruht, keinen Raum, weil sie die Handlung störend unterbrechen, und wir die Empfindungsweise des Helden im Drama aus seinen Handlungen erkennen, nicht aus seinen Gefühlsergüssen Vermuthungen über seine mögliche Handlungsweise schöpfen wollen. Wir wollen ihn handeln, nicht seinen Gefühlen Raum geben sehen. Entweder benimmt nun das Drama der Musik die kunstgemässe Ausgestaltung des Gefühlsinhaltes, oder diese treibt jenes aus den Fugen. »Die Musik in der Oper wird stets nur einen solchen Text dulden, der ihr wesentlich nur als Grundlage ihrer darzustellenden Gemüthsbewegungen dient, nicht als vollständig ausgebildetes Drama Selbständigkeit für sich haben könnte, womit jedoch ebensowenig die Plattheit der allermeisten Operndichtungen entschuldigt, wie gesagt sein soll, ein Operntext müsse nicht ebensogut nach dramatischen Gesetzen angelegt sein wie jede andere dramatische Dichtung. Dramatische Anlage und vollkommenes Drama aber ist zweierlei. Die Oper wird jederzeit Oper bleiben, d. h. ein musikalisch dramatisches Kunstwerk, niemals ein volles Drama werden. Im letzteren bleibt die Wortdichtkunst stets das einzige Mittel, den durch freies Wollen und Handeln des Individuums herbeigeführten tragischen Conflict mit den bestehenden Verhältnissen, woran der Held untergeht, zu wahrer, verständlicher und wohlmotivirter Darstellung zu bringen. Die Musik wird bei Entwickelung eines Characters, mit seinem auf wirklich psychologischer Wahrheit begründeten Denken, Handeln und Leiden, immer nur den vorwaltend lyrischen Momenten volle Geltung verschaffen«. Ferner verbindet sich die Musik nur gezwungen mit körperlicher Bewegung, die nicht ebenfalls ein musikalisches Element, den Rhythmus, in sich aufnimmt, die also nicht Orchestik, theatralische Tanz- oder Gebehrdenkunst ist. Die steifen schematischen Bewegungen oder pathe-

tischen Grimassen unserer Coulissenhelden disharmoniren unleidlich mit den mannigfaltigen und immer abgerundeten rhythmischen Bewegungsnüancen der Musik. Und doch fragt sich, wie eine Orchestik beschaffen sein sollte, um einer so ausgebildeten Kunstmusik, wie die in unserer Oper, Genüge leisten zu können. Bei den Griechen, deren Gesang nichts anderes als eine rhythmisch stark accentuirte und im Tonfalle mehr oder weniger modulirte Sprache war, liess eine Uebertragung dieser Art von musikalischen Bewegung auf die körperliche eher sich denken. Auf unseren Bühnen aber kann von einem Tanzschritte wohl kaum die Rede sein, sondern nur von einer die innere und in der Musik ausgesprochene Gefühlsbewegung analogisirenden Gebehrde, wozu aber, von den Behinderungen durch die Function des Singens abgesehen, doch nichts geringeres als ein vollkommener dramatischer Darsteller erforderlich ist. Wie selten aber die Vereinigung eines vortrefflichen Sängers und Schauspielers in einer Person zu finden ist, weiss man. Die Körperbewegung, und demnächst Costüm und Decoration, sind aber zugleich auch das ganze den plastischen Künsten sich eröffnende Gebiet in der Oper, und es bedarf wohl kaum einer Frage an den Maler und Bildhauer, ob er einer solchen Thätigkeit zu Liebe sein selbständiges Schaffen aufzugeben und im »Kunstwerk der Zukunft« aufgehen zu lassen geneigt sein wird. Die Vereinigung aller Künste im Drama wird demnach wohl ein ungelöstes Problem bleiben, und man wird sich (trotz Lohengrin, Tristan und Isolde und der Nibelungen) doch entschliessen müssen, in der Oper einer Kunst, und natürlich der Musik, den Vorrang einzuräumen, wenn man nicht die ungesunde Neigung hat, ein Zerrbild wie Tristan und Isolde oder den alles inneren Lebens ermangelnden Decorationsspuk im Rheingold, etwa dem Fidelio oder Don Juan vorzuziehen. Wieweit die Musik in der Characterzeichnung von Personen vordringen kann und wie sie dabei verfährt, findet man in den Art. Character, Arie C, auch Oratorium angedeutet; dass sie nicht zur begrifflichen Bestimmtheit des Wortes gelangen kann, versteht sich von selbst; aber sie giebt die Summe der einen Character ausmachenden und unterscheidenden Merkmale, als eine eigenthümliche, individuell gefärbte und schattirte tonliche und rhythmische Bewegtheit, deren Stetigkeit, bei aller Modification, uns ein immerhin ziemlich festes Bild von der gesammten Gefühlsweise und Art der Leidenschaftlichkeit der betreffenden Person, also von dem Boden, in dem auch ihre Handlungen wurzeln, darbietet. Die wechselseitigen Einwirkungen der Charactere, aus deren Leidenschaften, Begehrungen, Abweisungen und Conflicten die Handlung mit ihren Verwickelungen, Steigerungen, Höhepunkten und endlichen Lösungen sich ergiebt, machen die dramatische Bewegung aus; dieses alles wird dem Kunstgefühle des Hörers durch die Musik in beiweitem eindringlicherer Weise vergegenwärtigt, als durch den Text allein möglich ist; denn wo es um Ausdruck von Gefühlen und Leidenschaften sich handelt, ist sie unendlich stärker und unmittelbarer als das Wort. Die Musik wirkt hier dramatisch (ungeachtet ihre Mittel an sich eigentlich immer nur lyrisch sind), und zwar dramatischer als die Dichtung, indem sie durch die verschiedenen Modificationen, Steigerungen, Höhemomente und Senkungen ihrer Bewegung, ein für das Kunstgefühl zu ganz ungemeiner Anschaulichkeit gesteigertes Spiegelbild oder Analogon der ganzen dramatischen Bewegung in der Oper herstellt. Es kommt in der Oper lange nicht so genau wie im Drama, auf eine durchaus streng psychologische Motivirung der Charactere und vernunftmässige Entwickelung der Handlung an; denn eine solche würde die Musik nicht zur vollen kunstmässigen Geltung kommen lassen, sondern in eine nur ganz untergeordnete decorative Rolle herabdrücken. Der Zweck der Oper ist ein anderer, obwohl kein höherer; und zwar in erster Reihe ein musikalischer. Demnach waltet die Musik in der Oper auch formbestimmend; ihren inneren Gesetzen der Steigerung und Entwickelung müssen auch Anlage, Eintheilung und Gruppirung der Scenen entsprechen. Die Formen, deren die Operndichtung sich bedient, sind zu dem, was sie sind, insbesondere durch die Musik geworden, oder der Dichter ist wenigstens an die Art ihrer musikalischen Gestaltung und Verwendung gebunden. Dies gilt ebenso von der Arie wie vom recitirenden Einzelgesange, von dem in die Handlung eingeflochtenen Chore wie von den Ensemblestücken; und nicht minder von der Anlage des sogenannten Finale der verschiedenen Acte — einer grossen Gruppe in einander übergehender Scenen, in welchen Ausdruck und Tonbewegung wechseln, und worin die in beständiger Steigerung einer Verwickelung oder Lösung entgegenrückende oder in einer solchen begriffene Handlung durch einzelne ausgedehnte

Arien und andere breitangelegte lyrische Ergüsse nicht unterbrochen werden darf. — Für eine das Wesen der Oper auch nur einigermassen erledigende Untersuchung gebricht es hier leider an Raum, der Versuch einer solchen muss daher auf eine günstigere Gelegenheit verschoben bleiben. Einige Notizen über Entstehung und früheste Fortbildung dieser Kunstgattung mögen sich hier noch anschliessen, wobei zu bemerken, dass die einzelnen Formen, Arie, Cavate, Recitativ etc. in eigenen Art. erklärt sind. — Von den frühesten mit Musik verbundenen theatralischen Darstellungen geistlicher und weltlicher Stoffe abgesehen, zeigen sich die ersten Spuren eines musikalischen Drama in den letzten Jahren des 16. Jahrh. zu Florenz. Bis zu dieser Zeit herrschte in der Kunstmusik, geistlichen wie weltlichen Inhaltes, durchaus die polyphone contrapunktische Schreibart für äusserst selten weniger als vier obligate Stimmen. Unter solcher ausschliesslichen Herrschaft der Vielstimmigkeit mit ihren canonischen und imitatorischen Künsten, blieb sowohl der Volksgesang, der bereits manche herrliche Blüthe getrieben hatte, als auch die Melodie überhaupt und der wahre Empfindungsausdruck durch dieselbe, unbeachtet und unentwickelt. Es fehlte nicht an Unzufriedenheit mit diesem Zustande, um so mehr, da zur selbigen Zeit die Dämmerung, welche die lange Nacht des Mittelalters in Ansehung der Künste und Wissenschaften noch zurückgelassen, sich zu erhellen angefangen hatte. Dazu trug ohne Zweifel sehr viel bei, dass nach der um Mitte des 15. Jahrh. erfolgten Zerstörung des griechischen Kaiserthums viele Abkömmlinge der alten Griechen, welche die Künste und Wissenschaften ihrer Vorfahren soweit möglich unter sich zu erhalten gesucht hatten, in Italien sich niederliessen, und mit dem daselbst wieder erweckten Verständniss der griechischen Sprache, auch die Schätzung der alten griechischen Schriftsteller und griechischer Kunst aufs neue belebten. Die uns hier wesentlich interessirende Folge davon war der Versuch einer Wiederherstellung des alten griechischen Drama mit Musik. Gegen Ende des 16. Jahrh. hatte sich im Hause eines in der griechischen Literatur bewanderten vornehmen Italieners zu Florenz, Namens Giovanni Bardi, Conte di Verniö, eine Art Gelehrten- und Künstlergesellschaft gebildet, welche auf den Einfall gerieth, die Herstellung eines der alten Tragödie der Griechen möglichst ähnlichen Drama zu versuchen. Indem man aber die Art, wie die Alten ihre Verse zu recitiren pflegten, nicht kannte, jene polyphone Gesangsweise aber als hiezu nothwendigerweise unpassend befand, versuchte Vincenzo Galilei (Vater des Galileo Galilei), ein Mitglied dieser Gesellschaft und guter Lautenspieler, einige Strophen des Dante, sowie die Klagelieder Jeremiae für eine Stimme und zwar auf eine dem Gesange der alten Griechen vermeintlich entsprechende Art, zu setzen. Sein Vortrag dieses im wesentlichen noch mit der Psalmodie übereinkommenden Einzelgesanges, den er mit der Laute begleitete, fand Beifall und regte mehrere andere Tonkünstler, Jacopo Peri, Giulio Caccini und Emilio del Cavalieri, zu weiteren Versuchen an. Caccini begann eine Menge solcher monodischen Gesänge zu verfertigen und somit war die erste Anlage zum Recitativstile (den man damals *nuova musica*, auch *musica in stilo rappresentativo* nannte) gegeben. Diese Erfindung bahnte den Weg zum ersten Versuche einer Oper in Florenz, zu welchem sich der Dichter Ottavio Rinuccini und der genannte Jacopo Peri verbanden; die erste Frucht war das Schäferspiel Dafne im Jahre 1597. Emilio del Cavalieri, der jener Florentinischen Gesellschaft ebenfalls angehört hatte, darauf aber nach Rom gegangen war, trat zwar schon 1590 mit zwei ganz in Musik gesetzten Schäferstücken, *il Satiro* und *la Disperatione di Fileno* (Kiesewetter nennt noch ein drittes, *il Giuco della cieca*), in die Oeffentlichkeit; doch spricht Arteaga ihm sowohl das erforderliche Talent als auch die zu einem solchen Unternehmen nöthige Kenntniss der alten Musik ab, und sagt, er hätte die Kunst nicht verstanden, den Tonausdruck dem Worte im Recitativ gehörig anzupassen, deshalb »nichts als Nachahmungen, Umkehrungen, Wiederholungen, lange Passagen und tausend andere Künsteleien, welche damals in der italienischen Madrigalmusik üblich waren«, angebracht (Gesch. d. Oper, deutsch von Forkel I. 219). Im Jahre 1600 aber traten er zu Rom mit dem Oratorium *L'anima e corpo*, und Peri und Caccini zu Florenz mit der Oper *Euridice* (ebenfalls von Rinuccini gedichtet) ans Licht. Hierauf folgte zu Florenz um 1600 die *Arianna* von Rinuccini und Peri, *il rapimento di Cefalo* des Chiabrera mit Musik von Caccini; 1606 zu Mantua jene *Arianna* mit Musik von Claudio Monteverde, 1607 *Orfeo* von Rinuccini, ebenfalls von Monteverde componirt. Das Recitativ, dessen Entstehen man am sichersten den gemeinsa-

men Bemühungen des Emilio del Cavalieri, Peri und Caccini zuschreiben darf, war in jenen Opern nach unseren Begriffen noch ungemein steif und ausdruckslos; die in der Handlung vorkommenden Chöre haben weder hinsichts des Tonsatzes noch der Erfindung viel zu bedeuten; von kunstgemäss entwickelten Sologesängen findet sich noch nichts. — Zu hoher Blüthe gelangte die Oper zuerst in Venedig; die erste öffentliche Singbühne daselbst wurde 1637 eröffnet, mehrere andere folgten noch nach (das neue Theater 1641, St. Apollinaris 1651, St. Salvator oder St. Lucas 1661 u. a. m.). Die gesammte Reihe der daselbst bis zum Jahre 1730 gegebenen Opern führt Marpurg auf (Histor. krit. Beitr. II. 425 ff.). Besonders zeichneten sich aus Francesco Cavalli und ein Schüler des Carissimi, Marcantonio Cesti. Das Recitativ gewinnt an Wahrheit des Ausdruckes, Freiheit des Tonganges und einiger Bewegung in der Modulation; über die Arie dieser Tonsetzer s. Arie B 1 (S. 63). Einen noch höheren Aufschwung nahm, wie die Tonkunst überhaupt so auch die Oper, durch Alessandro Scarlatti (1650—1725); Recitation und Grosse Arie sind bei ihm schon vollkommen entfaltet, seine Werke zeugen von höchster und edelster Erfindungskraft und ungemeiner Gewandtheit in Handhabung des Tonsatzes. Inzwischen war die Oper nach Frankreich gekommen; J. B. Lully (geb. 1633, erste Oper zu Paris 1672) wurde von den Parisern vergöttert, und erlangte durch seine Musiktragödien und Ballete unumschränkte Herrschaft über die Bühne, von der erst später Rameau einen Theil ihm entzog. Die Unterbrechung der Handlung mit eingeflochtenen Chören und Tänzen verlieh der französischen Musiktragödie eine Abwechselung, welche die damalige italienische Oper nicht darbot; in der musikalischen Declamation zielte alles auf Pathos und momentanen Ausdruck der Leidenschaften ab, die Recitation war mit ariosen Partien und Instrumentalritornellen untermischt, Takt und Bewegungsart wechselten unaufhörlich, wie es der augenblicklichen Gemüthsbewegung gerade entsprach. Hierdurch wurde der Zuhörer zwar in einer gewissen ununterbrochenen Spannung und Aufregung erhalten, aber von Entfaltung einer breiten selbständigen Musikform konnte keine Rede sein. In Deutschland tauchte die erste Originaloper bereits um 1628 auf, es war die (verloren gegangene) Daphne des Rinuccini, von Heinr. Schütz componirt; doch dauerte es geraume Zeit, bis diese Kunstgattung mehr Eingang fand, erst seit 1650 beginnen dramatisirte, mit Gesang, Tanz und allerhand Schaugepränge verbundene, mehr auf Pracht und Unterhaltung als auf Kunst hinzielende Bühnenstücke, häufiger zu werden; doch nur an Fürstenhöfen, das Volk hatte keinen Theil daran, bis 1678 zu Hamburg das erste stehende deutsche Operntheater sich aufthat. Unter der Thätigkeit von Joh. Wolfg. Franck, Mattheson, vorzüglich aber Reinhard Keiser, stieg dieses Unternehmen mit ausserordentlicher Schnelligkeit zu bedeutender Blüthe (1703), entartete und sank, bis es 1738 sein Ende erreicht hatte. Auch Händel's Stern glänzte daselbst, doch nur kurze Zeit (1703—6); seine Opern Almira, Nero und Florindo und Daphne mochten dem Publicum wohl einen Beweis geben, dass Keiser's anmuthige Melodien noch nicht das Höchste seien. 1740 kam die erste italienische Truppe nach Hamburg. — Ueber die Londoner Akademie für italienische Opernmusik in den Jahren 1720—40 bietet Chrysander's vortreffliche Darstellung (Händel II.) ausführlichen Unterricht. — An einer vollständigen Geschichte der Oper mangelt es gegenwärtig noch; die bekannten Werke von Stefano Arteaga und G. W. Fink enthalten zwar manche nützliche Angabe im Einzelnen, lassen aber noch mehr vermissen als sie bieten. Ueber die Entstehung und ersten Zeiten der Oper geben Kiesewetter (Weltlicher Gesang; auch in der Gesch. d. europ.-abendl. Mus.) und Winterfeld (Gabrieli II.) ausführliche Nachrichten. Ferner bieten die Biographien Händel's und Mozart's von Chrysander und O. Jahn, ungeachtet die Bearbeitung dieses Gebietes nicht ihre alleinige Aufgabe ist, sehr Dankenswerthes über die Oper ihrer Zeitperiode, während hingegen das Werk »Gluck und die Oper« von A. B. Marx einen neuen Beweis giebt, dass phantastischer Wortprunk für absoluten Mangel an Realität nicht entschädigt. — In der italienischen Oper, sowohl in der *Opera seria* als *buffa* (letztere durch Piccini insbesondere entwickelt), desgleichen in der französischen *Opéra*, der Grossen Oper, seit Lully und Rameau, kommt kein gesprochener Dialog vor, sondern alles was nicht wirklicher Gesang ist, ist Recitation, indem von der ersten Entstehung dieser Kunstgattung an, das die Musik abwechselnde gesprochene Wort für unstatthaft erkannt worden ist. Zwar will uns das Recitativ in manchen Opern

mitunter herzlich langweilig erscheinen, doch liegt dies mehr an der steifen Art, mit welcher es die deutschen Sänger gemeinhin vorzutragen pflegen, als an der Sache selbst, wie die Manier das Secco zu recitiren, welche die Italiener haben, beweist. Sie gehen über alles Unterzuordnende mehr im Sprech- als Singeton leicht hinweg, heben nur was in der Declamation hervortreten soll, durch entsprechend melodische Biegungen der Stimme heraus, wodurch Breite und Weitschweifigkeit vermieden und mehre Schattirung des Vortrages erreicht wird. Das Sprechen in der Oper kam erst durch das Einlegen von Gesängen in Comödien, in der sogenannten Comödie mit Gesang oder *Opéra comique* um Mitte des 18. Jahrh. in Frankreich auf (Monsigny, Philidor, vorzugsweise Gretry). Diese *Opéra comique*, deren Text übrigens der Benennung ungeachtet nicht immer komisch zu sein braucht, fand auch in Deutschland Eingang, woselbst u. A. Joh. Ad. Hiller ungefähr in den Jahren 1768—73 eine Anzahl Originalwerke dieser Gattung producirte, welche mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurden. Man nennt bei uns dieses leichtere Operngenre Singspiel oder Operette, doch hat auch der Missbrauch, die Recitation durch das gesprochene Wort zu ersetzen, bei Werken, die ihrem sonstigen Kunstgehalte nach nichts weniger als Operetten sind, Eingang gefunden, wie z. B. Fidelio, Wasserträger, die man aber ebendeshalb doch nicht zur Gattung der eigentlichen *Opera seria* zählen kann. Uebrigens verstand man, wie Koch sagt, bis ungefähr gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts unter Operette auch solche ernste Opern, die von der Grossen Oper nur durch eine kleinere Form und minder breite Anlage und Ausführung sich unterschieden, während alles gesungen oder recitirt, nichts gesprochen wurde.

Opera buffa, die italienische Oper heiteren oder komischen Inhaltes, in der aber, von der deutschen komischen Oper oder Operette und der französischen *Opéra comique* abweichend, kein gesprochener Dialog, sondern statt dessen, wie in der *Opera seria*, überall nur Recitation vorkommt.

Opéra comique. Die um Mitte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich aufgekommene Dialogoper (Operette), welche aber, dieser Benennung ungeachtet, nicht immer komischen Inhaltes zu sein braucht, s. Oper.

Opera seria, die Grosse Oper, s. Oper.

Operette, s. Oper.

Ophicleide, *Basse d' Harmonie*. Ein ursprünglich aus dem Fagott hervorgegangenes, zur Zeit seiner Erfindung 1805 auch aus Holz, gegenwärtig aber aus Messingblech gefertigtes, weitmensurirtes, mit 6 Tonlöchern und 4 Klappen versehenes Orchester-Bassinstrument. Der Klang der Ophicleide ist sehr stark, aber rauh und dumpf, ihre Beweglichkeit nur gering. Sie kommt in drei Grössen vor, als Bass-Ophicleide, mit einem Umfange von B_1 chromatisch bis g_1 a_1 und noch darüber; Contrabass-Ophicleide, eine Octav tiefer stehend; und Alt-Ophicleide. Nur die Bassophicleide ist in Deutschland gewöhnlich, die anderen beiden Arten wird man bei uns, wenn überhaupt, so nur selten finden.

Oratorischer (rhetorischer) Accent, s. Accent II (S. 16).

Oratorium, *Oratorio*, *Azione sacra*. Eine der grossen Hauptgattungen der Tonkunst, in welcher Vocal- und Instrumentalmusik zur Darstellung eines vorzugsweise der biblischen oder heiligen Geschichte überhaupt entlehnten und in dramatische Form gebrachten Textes sich verbinden, doch ohne wirklich sichtbare Bühnenaction hinzuzuziehen. Die äussere Form des Oratoriums, dass es aus Chören, Recitativen, Arien und mehrstimmigen Solosätzen besteht, ist hinlänglich bekannt; über Folge und innere Gruppirung der einzelnen Stücke lässt sich, etwa ausgenommen, dass der Chor insgemein vorherrscht, nichts Allgemeingültiges sagen; denn der Künstler folgt hier seinen Ideen, von nichts als dem Stoffe und den allgemeinen Gesetzen der Kunst abhängig. Daher will ich, statt einer Wiederholung gewöhnlicher Formbeschreibungen, lieber etwas über das Wesen dieser Formgattung zu sagen versuchen. — Die ziemlich landläufige Einreihung des Oratoriums in die Kirchenmusik entspricht nicht der Sache; denn die Kirchenmusik im eigentlichen Sinne ist liturgische Musik und als solche für den Gottesdienst bestimmt und an ihn gebunden; das Oratorium keineswegs. Wenn wir seine Gattung genau begrenzen, nicht mit der Passion und grossen Kirchencantate durcheinanderwerfen, so hat es mit keiner der gottesdienstlichen Handlungen irgend etwas zu schaffen, ungeachtet

ihm für gewöhnlich biblische oder der Legende angehörende, entweder als wirklich geschehen angenommene, oder als geschehen erdichtete Ereignisse von thatsächlicher oder ideeller Beziehung auf das Christenthum und Personen der heiligen Geschichte, zu Grunde liegen. In den Gang der gottesdienstlichen Handlung oder, wie Koch (Lex.) sagt, zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmt, ist es — wenigstens auf der Höhe seiner Entwickelung, von welchem Gesichtspunkte aus man doch am ersten einen festen Anhalt für die Erkenntniss seiner Art gewinnen kann — niemals gewesen; daher die Aufführung desselben auch nicht mit Nothwendigkeit in der Kirche vor sich gehen muss, sondern in jeder beliebigen Tonhalle erfolgen darf, ohne entweiht zu werden. Letzteres ist, und zwar in der Kirche ebensogut wie im Concertsaale, allein nur dann möglich, wenn die Zuhörer keinen Sinn für die Bedeutung der heiligen Geschichte und der sie verklärenden Kunst mitbringen, sondern Alltagsstimmungen und durch empfindelnde Salonmusik verkränkelten Geschmack als Maassstab an ein Kunstwerk legen, welches es allerdings mit ganz anderen Interessen zu thun hat. — Dass aber das Oratorium auch einem anderen Drange als dem, reine Kirchenmusik zu machen, seine Entstehung und Entfaltung verdankt, erkennt man schon aus der Zeit seines Ursprunges. Denn seine ersten Keime (von den alten Mysterien abgesehen) zeigten sich, als weltliche Kunstinteressen der Kirche ihren Alleinbesitz des Gebietes der Kunstmusik streitig zu machen begannen und die Oper aufzublühen anfing, zu Anfang des 17. Jahrh.; während es die Schranken des strengen kirchlichen Stiles hinter sich zurückliess, eignete es auch später unbedenklich sich zu, was die Oper auf weltlicher Seite hatte erringen helfen; doch um es im Dienste eines Höheren und Heiligeren zu veredeln, nicht gleich ihr alsbald in Sinnenlust und glänzende Aeusserlichkeit zu versinken. Und durch Zuhülfenahme dieser, ihrem Ursprunge nach weltlichen Kunstmittel in Ausdruck und Gestaltung unendlich reicher und freier werdend, konnte es, in Verbindung mit seinem hohen sittlichen und religiösen Inhalte, ohne specifisch kirchlich zu sein, dahin gelangen, weit über alle Schranken der Kirchenmusik hinausgreifende religiöse Vorstellungen von der Erhabenheit der in der heiligen Geschichte geoffenbarten Macht der Gottheit und ihrem Verhältnisse zum Menschen, zu erwecken. Das Oratorium wählt seine Stoffe vorzugsweise aus der biblischen Geschichte nicht mit der Absicht in den Dienst der Kirche zu treten, sondern weil es seinem Wesen nach die höchste sittlich religiöse Höhe erstrebt, und diese aus keiner anderen Geschichte so leuchtend und allgemein erkennbar hervorragt als aus der biblischen, in deren Gestalten der Typus wahrer Menschlichkeit so fest und stark ausgeprägt ist, dass ihre Volksthümlichkeit niemals vergehen kann. Die Kirchenmusik an sich kann wohl als Gattung vollkommen sein und ist es gewesen, nicht aber den höchsten Kunstbegriff der Tonkunst überhaupt vollkommen erfüllen, sobald wir diesen in der durchaus freien Verwerthung aller kunstgemässen Mittel zum Zwecke der Darstellung alles dessen, was den Menschen mit seinem Mitmenschen und mit den letzten Ideen der Religion und Sittlichkeit verbindet, erkennen. Denn sie gestaltet zwar das menschliche Gefühl im Momente einer seiner reinsten und edelsten Bewegungen, im Momente der Versöhnung mit der Gottheit und der, die Trennung von ihr ausgleichenden Rückkehr zur Einheit mit ihr im Gottesdienste; aber der Umkreis der gesammten Kunst ist hiermit noch nicht durchmessen; denn die im Dienste des kirchlichen Canons stehende Tonkunst darf garnicht von allen Darstellungskräften der Musik vollen Gebrauch machen, schon insofern sie (von allem Dogmenzwange im einzelnen abgesehen) ein für die Kunstdarstellung so wichtiges Element — das freie Handeln des Menschen und den Kampf der Leidenschaften mit einander und mit der allgemeinen sittlichen Gesetzmässigkeit — ausschliesst. Die Geschichte hingegen giebt dem Menschen allen Spielraum, ohne dass er darum dem Walten der religiösen und sittlichen Mächte sich zu entziehen im Stande wäre; wir erblicken ihn hier als freies Individuum und Character, ebenfalls in seinem Verhalten zu diesen höchsten Ideen, aber die Art seines Verhaltens nicht nur in Worten und Gemüthsbewegungen bekundend, sondern durch reale Handlungen wirklich bethätigend. Und ein solches Schauspiel bietet nun das Oratorium, und zwar, wie über die Kirchenmusik, so auch über die Oper hinausgreifend; über letztere (von der Frivolität der sie häufig anheimgefallen hier abgesehen) insofern es in höherer Kunstreinheit erscheint. Die Oper wird sichtbar auf der Bühne dargestellt, das Oratorium nur gesungen und auf Instrumenten gespielt; seine Handlung hat zwar innere Realität für die Vernunft und das Ge-

fühl, aber keine sinnliche für das Auge. In dieser anscheinenden Unvollkommenheit oder Unvollständigkeit aber beruht sein Vorzug nach Seiten der Kunstreinheit vor der Oper. Denn Musik und körperliche Action gehen, wenn letztere nicht nach jener als Orchestik sich regelt, niemals vollständig in einander auf, beide behindern einander wenigstens ebensoviel als sie sich fördern. Für gewöhnlich trägt dann die Musik als Hauptfactor den Sieg davon, bringt dann aber auch häufig genug die Handlung in lächerliche Verlegenheit, wie denn jedermann solche Scenen kennt, in denen etwa der Held seinen Entschluss, schleunigst in Kampf und Tod sich zu stürzen, im pressirenden Momente durch eine lange Arie kundgiebt — das Musikalische an der Sache, seine Gefühlsverfassung, berechtigt ihn dazu, fordert sogar eine entwickelte Aussprache; hinsichts der äusseren Situation aber kommt er dem Zuschauer gegenüber, der ihm alsdann wohl möglicherweise mehr Gefühl als Courage zutraut, gar leicht in eine bedenkliche Lage. Oder der Zuschauer kümmert sich garnicht weiter um die Handlung, was allerdings das gewöhnlichere, für ein Kunstwerk, welches doch ein Drama sein will, aber doch nichts weniger als schmeichelhaft ist. Solche und noch andere Misshelligkeiten, welche hier näherer Untersuchung sich entziehen, fallen im Oratorium von vorne herein weg; geht die Handlung nur in unserer inneren Vorstellung, nicht in greifbarer Wirklichkeit vor sich, so lassen wir uns derartige Dinge weit eher gefallen; für kunstmässige Entwickelung und Vertiefung der musikalischen Formen und des Ausdruckes aber ist durch Beseitigung der äusserlichen Bühnendarstellung unendlich gewonnen, die Musik, welche bei allen musikalisch-dramatischen Stücken doch ein- für allemal die Hauptsache bleibt, kann weitaus vollkommener zu ihrem Rechte gelangen, die allerfeinsten Züge zur Geltung bringen, zu gewichtiger Breite sich entfalten, ohne ähnliche Verlegenheiten wie die vorhin erwähnte, herbeizuführen. Und dieser Umstand ist, neben dem Inhalte, auch von Einfluss auf den Stil des Oratoriums, den richtig zu kennzeichnen vielleicht als eine der schwierigsten von allen bei der musikalischen Formerklärung vorkommenden Aufgaben sich erweist. Dass er das, was man gewöhnlich dramatisch nennt, nicht eigentlich sein kann, ergiebt sich schon aus dem Vorangegangenen; ebensowenig aber ist er rein episch oder rein lyrisch. Die Erhabenheit ist ihm ein ganz besonders eigener Grundzug, dessen er sich auch am allerwenigsten entrathen darf, selbst wenn er in das Heitere und Anmuthige eingeht. Die zu Grunde liegende Handlung, ferner die Verwendung der ins musikalische Drama gehörenden Einzelformen (Recitativ, Arie etc.) geben ihm das Ansehen eines Drama. Ein solches aber fordert sichtbar dargestellte Handlung, im Oratorium ist nur eine gedachte, wennauch von innerer Realität. Ausserdem aber läuft diese Handlung keineswegs immer continuirlich fort, ist keineswegs in allen ihren Einzelnheiten deutlich vermittelt, sondern manche Verknüpfung wird dem Hörer überlassen; nur aus einer Reihe von Scenen und Bildern finden wir, vermöge ihres inneren Zusammenhanges, heraus, um was es sich handelt. Zuweilen ist auch garkeine Handlung oder kein eigentliches Ereigniss vorhanden, nur ein Held und seine Umgebung, den wir mehr aus dem erkennen, was wir über ihn als durch ihn erfahren. Aber in der Gruppirung der Scenen, der Mannigfaltigkeit der Bilder und Situationen, in ihren Steigerungen und Concentrationen zu Höhepunkten etc. zeigt sich dramatische Bewegung: ist das Oratorium auch kein eigentliches Drama, so wirkt es doch mit dramatischer Eindringlichkeit und anschaulicher Gegenwart. Und zwar durch die Musik, diese ist sein eigentlicher dramatischer Factor; sie vermittelt mit grösserer Plastik, als Text und scenische Einrichtung irgend vermögen, den ganzen Hergang unserem Gefühle, natürlich nicht ohne hinsichts der begrifflichen Deutlichkeit durch den Text sehr erheblich unterstützt zu werden. Der Hallelujahchor im Messias (um ein allgemein bekanntes Beispiel zu wählen) ist eine der denkbar gewaltigsten dramatischen Wirkungen die es giebt, und reines Product der Musik, Text und Situation haben nur sehr geringen Antheil daran, höchstens dass sie uns das Verständniss der Beziehung, in welcher diese Scene zum ganzen Werke steht, vermitteln. Die Personen im Oratorium sind insgemein (doch mit Ausnahmen, z. B. der Messias) nicht bloss namenlose Stimmen wie in der Cantate, sondern wirkliche Charactere mit individuellen Eigenthümlichkeiten, als dramatische Personen in eine Handlung verflochten und in dieselbe eingreifend. Doch kann der Character bei aller möglichen Schärfe und Bestimmtheit seiner Zeichnung immerhin nicht die reale Deutlichkeit haben wie im eigentlichen Drama und der Oper; hierzu ist doch die sinnliche Gegenwart der

Person und eine stetigere Fortentwickelung erforderlich, ein blosses Auftreten in einzelnen Scenen und Bildern nicht genügend. Ausserdem verhüllt das immerhin sagenhafte Dämmerlicht, mit welchem die weite geschichtliche Ferne die Gestalten umschleiert, die subjectiven Einzelnheiten, welche wir an den unter uns Wandelnden oder einer näheren Vergangenheit Angehörenden deutlich wahrnehmen. Sie bleiben nur in ihren grossen Contouren erkennbar, was hervorragend an ihnen war wird noch gewaltiger indem das kleinere verschwindet, sie werden grosse allgemeine Charactertypen, und solche plastische und allgemeine Grossartigkeit ist auch Hauptgrundzug des Musikstiles im Oratorium, dem es darum an den feineren individuellen Zügen noch nicht zu fehlen braucht, wenngleich sie nicht so deutlich hervortreten wie in der Oper. Die Characterschilderung im Oratorium, innerhalb der eben bezeichneten Grenzen überhaupt, ist aber wiederum im wesentlichen Sache der Musik; der Text giebt nur die allereinfachsten Grundzüge, welche auszubilden der Tonkunst überlassen bleibt. Indem diese nun in Schilderung und Ausdruck stets der anschaulichsten Plastik und gewichtigsten Breite sich befleissigt, wird sie zugleich episch. Da die gedachte oder wirkliche Handlung im Oratorium mehr nur aus Aneinanderreihung einzelner Scenen besteht, entwickelt die Musik diese so breit und vollkräftig, dass ihre innere Wirkung gleichsam über die äussere Grenze hinausreicht, und auf musikalischem Wege für das Gefühl den Zusammenhang aufrecht erhält. Die Stimmen, insbesondere aber die begleitenden Instrumente nehmen gerne einen schildernden und malenden Ausdruck zu Hülfe, um die Scene mit möglichster Anschaulichkeit, und der Vorstellung auch hinsichts der äusseren Situation einen Anhalt zu geben. Der Chor bedient sich ebenfalls häufig dieses darstellenden Ausdruckes, in der Art seiner Gefühlsäusserung zugleich die mit ihr im Zusammenhange stehenden sinnlichen Erscheinungen wiederspiegelnd — ohne dass darum z. B. bei den so beschaffenen Chören im Israel, jemand nur an Tonmalerei oder Programmusik im äusserlichen Sinne denken, sondern nur die sieghafte Meisterhand Händel's bewundern wird, welche dem Ton über jede Erscheinung und Bewegung der inneren wie äusseren Natur Macht verlieh, und sie in seinen Bereich zog, ohne selbst die natürlichen Grenzen der Kunst zu überschreiten. Und welche Bedeutung gewinnt im Oratorium der Chor, diese gewichtige Ausdrucksform volksmässiger und allgemein menschlicher Ideen und Gefühle! In ihm liegt, ähnlich wie im Chor der griechischen Tragödie, die Stimme der sittlichen und religiösen Ideen des Werkes, er ist der Boden, auf welchem die einzelnen Personen sich bewegen, jene Ideen in ihrem Handeln und Empfinden bethätigend oder verneinend, ihm, als der Volkes- und Gottesstimme, und seinem Richteramt und letzten Urtheil unterworfen. Im Oratorienchore ist die hohe Bedeutung des griechischen Chores weit mehr zur Wirklichkeit geworden, als es im Opernchore je geschehen mag. In ihm liegt auch der musikalische Schwerpunkt; die Allgemeingültigkeit des Inhaltes im Oratorium muss nothwendigerweise der aus ihrem eigenen Ausdrucksbedürfnisse entsprungenen Form die vorzüglichste Stellung einräumen. Der Text des Chores ist insgemein ein kurzer einfacher oder mehrgliederiger Redesatz, je kürzer und schlagender ausgedrückt, desto besser; denn um so bestimmter der Anhalt, den er dem Verständnisse giebt, und um so geringer die der Freiheit der musikalischen Gestaltung (für welche lange Verse, complicirte Wortfügungen in ausgedehnten Strophen u. dergl. gar leicht unbequem werden) entgegengesetzten Hindernisse. Fest gegliederte und rhythmisirte Prosa ist das Beste; die Ausgestaltung bleibt der Musik überlassen, die hier ja weit mehr vermag, und mit einem glücklichen Federzuge das Gefühl in weit höheren Schwung zu setzen im Stande ist, als alle breite Wortauseinanderlegung; aus den im Texte gegebenen Keimen wirkt und zeitigt die Tonkunst das volle Leben der fertigen Gestalt. — Aber das wesentliche Moment des musikalischen Ausdruckes im Oratorium, wie alles musikalischen Ausdruckes überhaupt, bleibt schliesslich doch die Lyrik. Einzelgesang und Chor drücken in erster Reihe ihre Gefühle aus, geben sich lyrisch. Das Halleluja im Messias und die Chöre der Anhänger des Dagon im Samson, die heldenhaften Gesänge im Judas Maccabäus oder was wir sonst nennen wollen, sind, wie alle Musik, in erster Reihe Ergüsse eines gehobenen Gefühles. Diese Gefühle aber sind an Ideen und Ereignisse geknüpft, werden durch solche hervorgerufen, sind die Grundlage der Handlungen und werden durch den Character persönlich und individuell. Es kommen im Oratorium viele Chöre, Arien u. dergl. vor, welche vom Anfang bis zum Ende durchaus lyrisch sind, ohne auch nur einmal einen

dramatisirenden Ton anzuschlagen; aber schon dadurch, dass sie in einer Handlung stehen, als Producte bestimmter Veranlassungen auch wiederum Folgendes mit veranlassen, bekommt ihre Lyrik eine ganz andere Bedeutung als die im Liede, eine dramatische nämlich, und wodurch die Darstellung zugleich eine epische wird, ist vorhin schon angedeutet worden. Man kommt also nicht damit aus, wenn man das Oratorium ein dramatisches und ebensowenig, wenn man es ein episches Kunstwerk nennen will, wie man häufig gethan hat; denn die drei Kategorien aller poetischen und Kunstdarstellung durchdringen sich hier untrennbar, das Oratorium ist lyrisch-episch-dramatisch, die Oper entbehrt der Epik, ist nur ein lyrisch-dramatisches Tonwerk. — Die allerersten Spuren des Oratoriums finden sich bereits tief im Mittelalter, wenn man die Mysterien (s. daselbst) und späteren Moralitäten, als mit Gesang verbundene dramatisirte Schaustücke aus der heiligen Geschichte, mit in sein Gebiet hineinziehen will. Man beabsichtigte mit diesen geistlichen Schauspielen zwar das Volk von den in Plattheit und Pöbelhaftigkeit versunkenen weltlichen abzulenken, doch standen diesen Punkt anbelangend beide so ziemlich auf derselben Stufe; im Gegentheile musste die Roheit der geistlichen Spiele noch demoralisirender wirken, da in ihnen das Höchste was der Mensch besitzt, in den Schmuz getreten wurde. Die Musik spielte übrigens auch nur eine sehr demüthige Bedientenrolle dabei; allerdings fehlte es ihr auch wiederum an allem Nothwendigen, als im 16. Jahrh. das Volksschauspiel kräftiger sich regte und ihre Mitthätigkeit gerne in Anspruch genommen hätte. Den ersten Boden für eine edlere Entfaltung des geistlichen Singspieles gaben die anfangs des 16. Jahrh. in italienischen Klöstern entstandenen Zusammenkünfte zum Zwecke geistlicher Erbauung; besonders der heilige Neri, Priester zu Rom 1551, bildete diese Erbauungsstunden, in denen er seiner Gemeinde die heilige Geschichte erklärte, mehr aus, und zog den Animuccia, Capellmeister an der Peterskirche, herbei, ihn mit seiner Musik dabei zu unterstützen. Letzterer setzte zu diesem Zwecke vierstimmige hymnenartige Gesänge (sogenannte *Laudi*), in denen dann und wann auch wohl einzelne Soliloquien den Chor abwechselten. Von dem Betsaale oder *Oratorio* des Klosters, in welchem diese geistlichen Unterredungen stattfanden, schreibt sich die Benennung Oratorium[1]) für die in ihren ersten Anfängen daher stammende Kunstgattung her. Doch beschränkte man sich nicht auf diesen Ort allein, sondern zog auch an gewissen Tagen zu anderen heiligen Plätzen, sowohl während der Wallfahrt selbst als auch auf den Stationen, an jenen mit Musik untermischten geistlichen Unterhaltungen sich erbauend. Diese nahmen alsbald dialogisirende Form an und gruppirten sich zu Scenen, und bereits im Februar des Jahres 1600 wurde auf einer in der Kirche Maria in Valicella errichteten Bühne ein solches geistliches Musikdrama aufgeführt. Es heisst *L' anima ed il corpo*, ist von Emilio del Cavaliere in Musik gesetzt, und nach Burney das erste regelmässige geistliche Musikdrama mit durchaus recitativisch behandeltem und mit Chören und theatralischen Tänzen untermischtem Dialog. Die fernere Geschichte des Oratoriums bis auf Händel ist sehr dunkel; die Fähigkeit der Musik zu dramatischem Ausdrucke, sowie auch die einzelnen Formen, Recitativ, Arie, ferner die begleitende Instrumentalmusik bildeten sich fort an der Oper und Passion, im Concert, vorzugsweise in der Cantate durch Carissimi; von eigentlichen Oratorien aber weiss man sehr wenig. Von Carissimi werden zwei Oratorien genannt, Jephta (s. Kircher, *Musurgia* I. 604) und das Urtheil Salomons; zwei fernere, welche unserem heutigen Begriffe von dieser Kunstform schon im wesentlichen entsprechen sollen, kannte Burney; sie sind aus dem Jahre 1676, von Franc. Federici und heissen *Oratorio di santa Christina, con strom.;* und *Santa Catharina di Siena a* 5 *voci, con strom.* Ebenso fand er eins von Aless. Scarlatti[2]) in der *Chiesa nova* zu Rom; aus allen dreien hat er in seiner Geschichte IV Proben gegeben. Von grosser Bedeutung für das Oratorium wurde Heinrich Schütz, von 1615—72 Capellmeister zu Dresden, ungeachtet er kein solches Werk in unserem Sinne hinterlassen hat, denn seine »Auferstehung« und »Sieben Worte« schliessen sich

1) Neri suchte seiner Einrichtung später eine festere Begründung und weiter tragende Wirksamkeit zu geben, durch Stiftung eines Bildungsvereines für Weltpriester. Diese *Congregazione dell' Oratorio* genannte Anstalt wurde 1575 durch eine Bulle Gregor's XIII. bestätigt, und die Kirche Sta. Maria in Valicella ihr angewiesen.

2) Doch soll er deren noch mehrere geschrieben haben. Sonst werden noch als Oratoriencomponisten erwähnt: Aless. Stradella (1645—78), Johannes der Täufer; — Giac. Ant. Perti, *Abramo, vincitor de' propri affetti* (1687); — Benedetto Marcello, Judith (1710);— C. A. Badia, ein Weihnachtsoratorium (1702).

ihrer Beschaffenheit nach mehr der Passion an. Aber viele seiner Chöre zeigen eine Gestaltungsweise, die man weit mehr als alles ihnen Voraufgegangene, sehr wohl oratorischen Stil nennen kann. So fand Händel für sein Oratorium doch nur Elemente, kein festes Vorbild, und wurde der Schöpfer dieser edelsten Kunstgattung im höchsten und eigensten Sinne. Die vorhin gemachten Andeutungen über das Wesen derselben sind von seinen, bis heutigen Tag grossentheils noch mehr gerühmten als gekannten Werken abgezogen.

Orchesis bei den Griechen (*Saltatio* bei den Römern), Orchestik, die höhere theatralische Tanzkunst, d. h. die Kunst der ausdrucksvollen Gebehrden und rhythmischen Bewegungen bei dramatischen Darstellungen. S. Hypokritika. — *Orcheso graphia* ist die Lehre und Beschreibung der Orchestik.

Orchester, *Orchestra*. *a*) Im alten griechischen Drama der Ort vor der eigentlichen Hauptbühne, an welchem der Chor sich aufhielt und die theatralischen Tänze ausgeführt wurden. — *b*) Im modernen Theater der zwischen Bühne und Parterre befindliche, mit letzterem auf ebener Erde, also tiefer als jene belegene Platz, den die Capelle der Instrumentisten einnimmt. — *c*) Im Concertsaale der durch ein Fussgestell (Podium) erhöhte Ort, an welchem die Instrumentalmusiker, wie auch bei Vocalmusiken der Chor und die Solosänger, aufgestellt sind. — *d*) Die Corporation der Instrumentalisten in der Oper oder dem Concert, die Instrumentalcapelle. — *e*) Die Vereinigung von Instrumenten verschiedener Gattung, welche zur Darstellung eines Instrumentalwerkes erforderlich sind; wie man denn auch den Ausdruck Orchestration in dieser Beziehung als mit Instrumentation gleichgeltend gebraucht. — Gute Anlage des Orchesters hinsichts des Ortes, der Erhöhung über dem Boden sowie seiner Ausdehnung in die Länge oder Breite, sind von sehr wesentlichem Einflusse auf die Wirkung der Musik. Im Theater herrscht der Uebelstand, dass, um dem Parterre nicht die Aussicht auf die Bühne zu verdecken, das Orchester garnicht oder nur äusserst wenig über dem Boden erhöht sein kann; da er sich nicht gut beseitigen lässt, muss die Anlage des ganzen Gebäudes ihm, soviel möglich, entgegenzuwirken suchen. Freilich glückt auch die beste Vorausberechnung nicht immer in der Ausführung. Beiweitem leichter ist die Anordnung des Orchesters im Concertsaale; die Möglichkeit dasselbe erhöhen zu können, bietet schon einen bedeutenden Vortheil, im übrigen muss die Anzahl der Mitwirkenden zur Grösse des Raumes in ein richtiges Verhältniss gesetzt, und der geeignetste Ort für ihre Aufstellung herausgefunden werden. Allgemein geltende Bestimmungen hierüber lassen sich in der That nicht geben, die einzelnen Umstände machen hier ihre Einflüsse zu entschieden geltend. — Einige Andeutungen über Besetzung des Orchesters findet man im gleichn. Art., über die Aufstellung unter Capelle, über die Leitung unter Capellmeister, Concertmeister, Musikdirector; ferner über die Instrumente im gleichn. Art., und über das Wesen der Orchestermusik unter Instrumentalmusik. Die Ausdrücke Grosses und Kleines Orchester, Streichorchester, Militairorchester, sind im Art. Besetzung und etwas ausführlicher noch in eig. Art. erklärt. Nur über den unter seiner eigenen Rubrik nicht erledigten Ausdruck Harmoniemusik, Harmonieorchester, bleibt nachzutragen, dass man darunter eine nur mit Blasinstrumenten verschiedener Gattungen besetzte Musik versteht. Sie enthält gemeinhin die gewöhnlichen Holzblasinstrumente (Fagott, Clarinette, Oboe, Grosse und Kleine Flöte; auch Contrafagott, Engl. Horn, Bassclarinette etc.) und Blechinstrumente; für gewöhnlich auch Schlaginstrumente (Grosse und Kleine Trommel, Triangel, Halbmond etc.). Vorzugsweise wird sie beim Militair (Infanterie) sowie bei bürgerlichen Aufzügen gebraucht, in den Concertsaal dringt sie selten ein, passt auch, schon ihrer Klangart nach, besser für das Freie, abgesehen davon, dass die edelsten Orchesterorgane, die Bogeninstrumente, ihr fehlen. Zu Serenaden, Ständchen, Nachtmusiken dient sie mitunter. Grössere Werke symphonischen Stiles giebt es auch nur sehr wenige für Harmoniemusik. — Ueber Anordnung der Partitur für das Concertorchester ist der Art. Partitur zu vergleichen.

Orchestrine, *Clavecin harmonique*, ein Bogenclavier, erfunden 1801 vom Clavierbauer Joh. Christ. Hübner und Musiker Pouleau zu Moskau. Es soll von starkem und, aus einiger Entfernung gehört, einem Streichquartett täuschend ähnlichen Klange sein.

Orchestrion, ein Name, den verschiedene Instrumente führen. 1) Eine vom Abt

Vogler erfundene, nach seiner Angabe in Holland erbaute tragbare Orgel, worauf er im November 1789 zu Amsterdam zum ersten male öffentlich sich hat hören lassen. Orchestrion nannte sie der Erfinder, weil in ihren Stimmen alle Instrumente nachgeahmt waren, so dass sie ein ganzes Orchester vorstellte. Das Gehäuse machte einen Cubus von 9 Fuss aus, an Stärke und Fülle des Klanges kam das Werk einer 16-füssigen Kirchenorgel gleich; Prospectpfeifen hatte es nicht. Jedes seiner drei, äusserst genau temperirten Claviere enthielt 63, das Pedal 39 Tasten, ausserdem war ein Schweller zum *Cresc.* und *Dim.* angebracht. 1796 soll Vogler in Stockholm viel Bewunderung mit diesem Instrumente erregt haben. —— 2) Ein mit Orgelstimmen verbundenes Pianoforte, von einem Prager Tonkünstler Thomas Anton Kunz bereits 1791 erfunden, aber erst, nachdem er seinen ursprünglichen Plan vervollkommnet, in den Jahren 1796—98 von den Instrumentenmachern Gebr. Still daselbst ausgeführt. Der Erfinder berichtet selbst darüber Leipz. Allgem. Mus. Zeitg. 1798 St. VI: Die Höhe des flügelförmigen Kastens beträgt 3 Fuss 9 Zoll, die Länge 7 Fuss 6 Zoll, die Vorderbreite 3 Fuss 2 Zoll, die Hinterbreite 7 Fuss. Die zwei Manualclaviere haben jedes im Umfange von $F_1 — a_3$ 65 Tasten, das Pedalclavier von *C* 16 Fuss bis *c* 4 Fuss, 25 Tasten. Die Saiten und Pfeifen können durch sämmtliche Claviere allein, auch mit einander verbunden gespielt werden. Die Spielart ist ungemein leicht und präcis. Die Koppelzüge und der Lautenzug am Fortepiano sind beim c_1 gebrochen, der Pedallautenzug aber nicht. Die Dämpfung am Fortepiano ist zum Verschieben, die Registerknöpfe befinden sich rechts und links unterhalb der Claviaturen. Das Fortepiano liegt oben auf, das Pedal am Boden, das Pfeifwerk ganz frei auf einer gekröpften Windlade in der Mitte. Die Wirkung ist im *Tutti* überraschend voll und prächtig, ohne lärmend, auch ohne orgelartig zu sein; einzelne Veränderungen, worunter die Waldhörner, Flautotravers, der Fagott, der Glaston mit seinen Bebungen, seinem Wachsen, Abnehmen und Verlöschen, nebst verschiedenen anderen gehören, sind höchst angenehm und schmelzend. Vorzüglich und vom tiefsten bis höchsten Tone des Orgelwerkes durchaus anwendbar ist das *Crescendo* (der Schweller). Das ganze Werk enthält 230 Saiten und 21 Register, lässt sich 105 mal verändern, und gewährt die Wirkung eines ganzen Orchesters (die Geigen bis auf den Violon ausgenommen; doch lässt das Fortepiano die ersteren auch nicht sehr vermissen). Die abseits liegenden 1½ Elle langen und 1 Elle breiten Spanbälge werden entweder durch Menschenhände oder durch eine eigen construirte Maschine aufgezogen. —— 3) Ein mittels Gewichte und Walzen sich selbst spielendes Werk, in welchem alle Blasinstrumente des Orchesters vereinigt sind. Es führt grosse Stücke, Ouvertüren etc. mit vollständiger Instrumentation leicht und brillant aus.

Organicen, *Organista*, *Organoedus*, *Organorum moderator*, ein Orgelspieler.

Organische Musik, bei den Griechen und im Mittelalter, die Instrumentalmusik.

Organo, *Organon*, die Orgel.

Organochordium, ein vom Abt Vogler erfundenes und 1798 vom Orgel- und Instrumentenbauer Rackwitz zu Stockholm ausgeführtes Instrument, aus einem Pianoforte und einigen Orgelregistern bestehend. Näheres darüber ist nicht bekannt geworden.

Organo di Campane, ein Glockenspiel.

Organo di legno, Holzharmonika, Strohfiedel.

Organographie, Beschreibung der musikalischen Instrumente.

Organo pleno, mit vollem Werke, s. Volles Werk.

Organum. *a*) Ein Instrument, künstliches Klangwerkzeug im allgemeinen. *Organa empneusta*, Blasinstrumente; —*entata*, Saiteninstrumente. —— *b*) Die Orgel insbesondere. —— *c*) Der auch unter dem Namen Diaphonie und Symphonie bekannte älteste mehrstimmige Gesang, von welchem der Mönch Hucbald zu St. Amand in Flandern († 930) in seinem Tractate *Musica enchiriadis* (Gerbert, *Script.* I) ausführlich handelt und Beispiele giebt. Er gilt für den Erfinder desselben, wenigstens hat man keine verbürgten Nachrichten, dass schon vor ihm eine Singart in gleichzeitigen verschiedenen Intervallen bekannt gewesen sei; jedenfalls sind seine Beispiele die ältesten, welche uns aufbehalten sind. Aus dem hierauf näher eingehenden Artikel Diaphonie ist bekannt, dass jene Stimmenmehrheit zweifacher Art war; die eine bestand aus ununterbro-

chenen Parallelen von Quinten und aus Octavverdoppelungen derselben entstehenden Quarten; die andere enthielt auch andere Intervalle, wie aus den a. a. O. gegebenen Beispielen ersichtlich.

Organum hydraulicum, die Wasserorgel, s. daselbst; — **pneumaticum**, die Windorgel, s. Orgel; — **portatile**, ein kleines tragbares Orgelwerk, Portativ.

Orgel (*Organon*; *Organo*; *Organum pneumaticum*, Windorgel). Ein Tasteninstrument, dessen Klänge durch Schwingungen der Luft in Pfeifen entstehen, daher zu den Blasinstrumenten zu zählen; das grossartigste und, in Hinsicht auf mechanische Einrichtung, zugleich kunstreichste aller Tonwerkzeuge. Gegeben werden in dieser Abhandlung: I. Beschreibung der technischen Structur, soweit solche in Kürze und ohne Abbildungen möglich; II. einige Andeutungen über das Wesen und den Character des Instrumentes; und über III. die Geschichte der Orgel und Einrichtung älterer Orgelwerke.

I. Technische Structur. Die einfachsten Grundzüge des Orgelmechanismus sind: Comprimirung der Luft durch *A.* die Bälge; Leitung der bewegten, zum Winde gewordenen Luft mittels der *B.* Windkanäle zu den *C.* Windladen, aus welchen ihr der Spieler, mittels des *D.* Regierwerkes den Zutritt zu den *E.* Pfeifen eröffnet oder verschliesst. Das ganze Werk ist von einem *F.* Gehäuse umgeben. —— I *A.* Die Bälge mit dazugehörendem Apparat. Zweck derselben ist Aufsaugung und Comprimirung atmosphärischer Luft. Die Orgel fordert nicht nur grosse Quantitäten Wind, sondern auch völlige Gleichmässigkeit seiner Qualität (Stärke); deshalb ist die Einrichtung der Orgelbälge von der gewöhnlicher Blasebälge erheblich verschieden, wenngleich beide auf gleichem Grundprincip beruhen. Orgelbälge, deren es mehrere Arten giebt, bestehen aus Unterplatte mit Fangventil und Kropflöchern, Faltenbrettern, Oberplatte, Gewichten und Mechanismus zum Aufziehen. Der Form nach, welche der Balg im aufgezogenen Zustande annimmt, unterscheidet man Keil- oder keilförmige und Parallelbälge. Die neueren Kastenbälge zeigen auch in geschlossenem Zustande äusserlich die durch ihren Namen bezeichnete Gestalt. —— *a*) Keilförmige Bälge. *α*) Unter- und Oberplatte sind, in Form eines doppelt so langen als breiten Rechteckes, aus starken fichtenen Bohlen gearbeitet; jene liegt unbeweglich auf dem Balggerüst, diese ist an der vorderen Breitseite durch Rossflechsen und Leder fest mit ihr verbunden, so dass sie beim Aufziehen nur an der hinteren Breitseite parallel mit der Unterplatte, an den beiden Langseiten aber keilförmig sich heben kann. An diesen drei Seiten beider Platten sind die — *β*) Faltenbretter, dünne fichtene Bretter, ebenfalls mit Rossflechsen befestigt und an den Fugen mit weissgahrem Leder überleimt. Sie haben solche Form, dass der Balg in offenem Zustande die Gestalt eines keilförmigen Kastens zeigen kann; ist er geschlossen, so sind die Faltenbretter nicht sichtbar, sondern liegen zusammengefaltet zwischen Ober- und Unterplatte. Falten und Platten sind inwendig stark mit Leim überzogen, wie alle windhaltenden und windführenden Theile der Orgel, um Verschleichen des Windes zu verhüten. Man unterscheidet Falten- und Spanbälge. Faltenbälge bilden beim Niedersinken der Oberplatte, ähnlich den Schmiedebälgen, mehrere Seitenfalten, sie sind die älteren von beiden Arten und werden in Frankreich zwar noch häufig, in Deutschland aber fast garnicht mehr gebaut; denn sie geben zwar viel aber ungleichen Wind, da die verschieden nach innen und aussen sich öffnenden und nach einander sich setzenden Falten die Luft ungleich verdichten. Spanbälge hingegen (etwa seit Ende des 16. Jahrh. aufgekommen und in Deutschland allgemein verbreitet, nur in neuerer Zeit durch Parallel- und Kastenbälge öfter verdrängt) haben nur eine Seitenfalte, geben mithin gleichmässigeren Wind und sind haltbarer als Faltenbälge, mit denen sie im übrigen gleiche Construction haben. An der festen Unterplatte des Balges befindet sich das — *γ*) Fangventil, eine länglich viereckige Oeffnung, durch ein Kreuzholz in vier Theile getheilt, deren jeder durch ein nach innen sich öffnendes bewegliches Ventil gedeckt ist. Wird der Balg aufgezogen, so verdünnt sich die Luft im Innern desselben, die dichtere äussere Luft drückt die Ventile auf und strömt hinein. Ist der Balg gefüllt, so beginnt mit dem Sinken der Oberplatte der Verdichtungsprocess mit der darin befindlichen Luft, die nun, vermöge ihrer nunmehr grösseren Spannung, das Fangventil selbst fest verschliesst und, indem sie einen anderen Ausweg suchen muss, durch die beiden, am vorderen Ende des Balges befindlichen — *δ*) Mund- oder Kropflöcher und

Kröpfe als Wind in den Hauptcanal strömt. Die Kröpfe sind ebenfalls durch in den Hauptcanal sich öffnende Ventile gedeckt, sonst würde der Balg beim Oeffnen die soeben in den Canal eingeströmte Luft wieder aufsaugen (Wind rauben) und nichts in die Windladen gelangen lassen. Die Orgel bedarf zur guten Ansprache und zum gleichmässigen Klange nicht nur einer hinlänglichen Quantität Wind, sondern auch einer gewissen Qualität (d. h. Dichtigkeit) der Luft, welche, indem sie mit der beim Ansprechen der Pfeifen in den ferneren Windbehältern dünner werdenden sich auszugleichen strebt, eine gewisse Stärke ihrer Strömung (des Windes) erzeugt; deshalb ist es sehr wichtig, diese Stärke der Luftströmung reguliren zu können. Dazu dienen auf die hintere Breitseite der Oberplatte gelegte Gewichte, gewöhnlich Mauersteine, weil sie billig sind und durch Zulegen und Abnehmen der Druck der Oberplatte auf die im Balge eingeschlossene Luft leicht geregelt werden kann. Gemessen wird die Stärke des Windes mittels der, von Christian Förner im 17. Jahrh. erfundenen — ε) Windwage; es ist ein Kästchen, in dessen Deckel auf der einen Seite eine Glasröhre mit Gradmesser von 6 Zoll, je ein Zoll in 10 Grade getheilt, eingesetzt ist; auf der anderen Seite ist eine kleine gekröpfte Röhre angebracht, welche mit dem Kropfende in eine in den Windcanal gebohrte Oeffnung eingeführt wird. Nun wird das Kästchen bis an den Deckel mit Wasser gefüllt, und aus dem Steigen desselben in der Röhre mit dem Gradmesser, kann man den Stärkegrad des Windes abnehmen. Allgemeingültig angeben lässt sich nicht, welchen Windgrades die Orgel überhaupt zur guten Ansprache bedarf; doch intoniren Pfeifen bei Luftdruck von $2,_{2}$ — $3,_{5}$ oder 4 Zoll (22—40 Grad) Wassersäule am besten. Auf Dichtigkeit der Luft und Stärke des Windes hat die grössere oder geringere Anzahl der Bälge keinen Einfluss, nur auf die Masse; ein Balg muss so starken Wind geben als die ganze Orgel gebraucht, und ebenso starken als alle Bälge zusammen. Erfordert das Pedal, wie nicht selten der Fall, wegen sehr grosser Stimmen stärkeren Wind, so giebt man entweder nur letzteren oder dem ganzen Pedal besondere Bälge; auch giebt es Bälge, die verschiedene Windgrade zugleich erzeugen können.

Die Anzahl der Bälge wird durch den Umfang des ganzen Werkes bestimmt. In neuerer Zeit baut man weniger, aber grössere Bälge (8, 10 und 12 Fuss Länge, zu 4, 5 und 6 Fuss Breite), während ganz alte Orgeln sehr viele aber kleine Bälge haben. Eine grosse Orgel im Magdeburger Dom hatte deren 24, von denen je 2 durch einen Mann, der, wenn er den einen niedergetreten hatte, den anderen aufziehen musste, regiert wurden; es waren also 12 Calcanten erforderlich. Wenigstens 2 Bälge aber muss eine jede Orgel haben, damit diese in ihrer Thätigkeit sich ablösen können. In kleinen Positiven, Drehorgeln u. dergl. ist zwar nur ein einziger Balg, doch von anderer Einrichtung (Widerbläser, s. Positiv) vorhanden. Neben hinlänglicher Masse Wind ist aber Gleichmässigkeit desselben sehr wichtig, und von jeher ein Gegenstand besonderen Nachdenkens der Orgelbauer gewesen. In älterer (griechischer und erster christlicher) Zeit bediente man sich zur Regulirung des Luftdruckes einer gegenwirkenden Wassersäule; über die Wasserorgel (*organum hydraulicum*) findet man Einiges im gleichn. Art.; seit etwa dem 11. Jahrh. aber wurde das Wasser von der Mitwirkung beim Orgelgebläse ausgeschlossen, und es ist sehr wahrscheinlich, dass es bei Kirchenorgeln niemals gedient hat.

Ein zur Ausgleichung der Luftverdichtung im Innern unserer Falten- und Spanbälge beitragender Mechanismus ist die — ζ) Balgfeder. Die Oberplatte beschreibt nämlich beim Niedersinken nicht gleich anfänglich die gerade Linie, durch welche jeder schwere Gegenstand beim natürlichen Niedersinken rechtwinklig einer horizontalen Fläche zustrebt, sondern einen Bogen, sinkt also im Anfange langsamer (wozu auch wohl die Widerstandsfähigkeit der im Balge eingeschlossenen Luft beitragen mag), verdichtet die Luft folglich weniger als nachher. Die Balgfeder, eine lange elastische, unter dem Balge liegende und mit dessen aufgehender hinteren Breitseite in Verbindung stehende Latte, hat den Zweck, der Oberplatte über den todten Anfang des Bogens hinwegzuhelfen; nähert sich ihr Gang der graden Linie, so hört die Wirkung der Feder auf. Hat die Orgel ungleichen Wind, so entsteht Schluchzen und Stossen des Klanges, namentlich bei vollem Werke, ebenso wenn sie zu wenig Wind hat; deshalb sollen auch die Bälge nicht zu weit von der Orgel entfernt liegen, damit der Luftstrom bis zu den Windladen nicht einen zu weiten Weg zurückzulegen hat. Aufgezogen werden die Bälge mittels eines Doppelhebels, dessen in eine Taste, den — η) Calcantenclavis, Balgclavis, auslaufender vorderer Arm durch den Bälgetreter (Calcanten) niedergetreten wird, so dass der hintere, in die Höhe gehend, durch den an seinem Ende und an der aufgehenden Breitseite der Oberplatte befestigten Stecher letztere hebt und den Balg öffnet. Der Behälter worin die Bälge sich befinden heisst — ϑ) Balgkammer oder Balghaus. —— *b*) Parallelbälge (Horizontal-, Laternenb.) haben vor Keilbälgen den Vorzug, bei glei-

cher Grösse der Platten, fast die doppelte Masse Wind zu geben; ihre mehreren, nach einander sich zusammenlegenden Falten bewirken zwar leichter Ungleichheit des Windes, doch ist dem durch Verbindung zweier Bälge, deren Falten beim einen einwärts und beim anderen auswärts treten, abzuhelfen. Häufig dienen diese Parallelbälge als Magazinbälge, welche durch kleinere Schöpfbälge (deren am besten drei vorhanden sind, welche wohl ein Kurbelmechanismus in Bewegung setzt) gefüllt werden. —— *c*) Kastenbälge, von Marcussen und Sohn zu Apenrade in Schleswig 1819 erfunden, werden in neuester Zeit mehr und mehr verwendet; denn vor allen anderen Arten haben sie den bedeutenden Vorzug, dass die grosse Masse Luft, welche sie fassen, ohne Anwendung von Gegenfedern durchaus gleichmässige Dichtigkeit hat. Sie bestehen aus zwei ineinandergeschachtelten Kasten, von denen der innere, an allen 6 Seiten geschlossene, in dem äusseren wie ein Stempel luftdicht auf- und niedergeht. Das Fangventil befindet sich im Boden des äusseren Kastens. Aufgezogen wird der Balg mittels eines über zwei Rollen laufenden Strickes, dessen eines Ende mitten in der Oberplatte des inneren Kastens angehängt ist, während am anderen ein Ring (Trittschuh) sich befindet, den der Calcant mit dem Fusse niederbewegt, wodurch der innere Kasten gehoben wird. —— I *B*. Die Windcanäle haben den Wind aus den Bälgen in die Windbehälter (Windkasten und Windladen) zu führen, aus denen er den Pfeifen mitgetheilt wird. Alle Bälge geben ihren Wind durch die Kröpfe in den an ihrem vorderen Ende befindlichen Hauptcanal, eine je nach Verhältniss der Masse Wind, deren die Orgel bedarf, weite Röhre von Holz. Von diesem Hauptcanal zweigen sich die engeren Nebencanäle ab, welche den einzelnen Theilen des Werkes ihren Windbedarf zuführen. Zu jeder Windlade, oder wenn diese getheilt ist, zu jedem Theile derselben, desgleichen auch zu einzelnen Stimmen die etwa eine gesonderte Windversorgung fordern, führt ein Nebencanal. Es kommt darauf an, dass diese Windführungen in hinlänglicher Anzahl, geräumig genug, aber auch nicht zu weit angelegt werden; denn, wenn sie zu eng sind, fehlt es an Wind zur gleichmässigen Ansprache der Stimmen, wenn zu weit, so dehnt sich die Luft aus und verliert mit der Elasticität die Wirkungskraft. In neuerer Zeit scheidet man, zwecks möglichst richtiger Windvertheilung, den Hauptcanal in so viele Fächer als das Werk Claviere hat; gehören zu einem Claviere mehrere Windladen, so wird jeder derselben der erforderliche Wind aus dem zu diesem Claviere gehörenden Fache des Hauptcanals durch einen eigenen Nebencanal zugeführt. Ueber die in den Canälen befindlichen Sperrventile wird beim Regierwerk noch einiges gesagt werden. —— I *C*. Die Windlade mit dem Windkasten ist der wichtigste Theil des ganzen Orgelmechanismus. Denn auf der Windlade stehen die Pfeifen, und der ganze Apparat, mittels dessen sie beliebig (allesammt, theilweise und in den verschiedensten Mischungen sowohl als einzeln) zum Klingen gebracht werden können, findet in der Windlade den Mittelpunkt seiner Wirksamkeit. Es giebt zwei Arten Windladen: die ältere, lange Zeit gänzlich ausser Gebrauch gewesene und auch gegenwärtig nur hier und da in verbesserter Gestalt angewendete Springlade, und die jetzt allgemeine Schleiflade. Letztere soll, als die gebräuchliche, zuerst beschrieben werden. —— *α*) Die Schleiflade besteht aus einem länglich viereckigen Rahmen von gutem Eichenholz, dessen Theile etwa 3 Zoll hoch sind; Länge (von einer Hand zur anderen gerechnet) und Breite desselben (gerade aus, von der Hinterwand der Orgel nach dem Prospect hin) richten sich nach der Art und Anzahl der darauf zu setzenden Stimmen. Der Rahmen ist durch fest eingefalzte Leisten, welche mit ihm gleiche Höhe haben und in der Breitenrichtung (also von einer Langseite zur gegenüberliegenden anderen) laufen, in soviel schmale Fächer getheilt, wie die Claviatur, zu der die Windlade gehört, Tasten hat. Diese Fächer, welche so lang sind wie der Rahmen breit, und für die Bassoctaven breiter als für den Discant (weil auf jenen grössere Pfeifen, die mehr Wind erfordern, zu stehen kommen), heissen: — *a*) Cancellen (Kammern); die Leisten, wodurch sie von einander geschieden sind, — *b*) Cancellenschiede. Auf der oberen Fläche dieses nunmehr entstandenen Gitterwerkes werden die Cancellen, entweder jede einzeln für sich mit einem zwischen die oberen Kanten der Cancellenschiede fest eingeleimten Brettchen, — *c*) Cancellenspund, verspundet, oder allesammt werden mit einer zusammengefügten Holztafel von etwa vier Linien Dicke, — *d*) Fundamentalbrett (Sieb) genannt, welche so gross ist wie der ganze Rahmen und sehr sorgfältig befestigt sein muss, damit kein Verwerfen stattfinde, gemeinsam zugedeckt. In manchen älteren Wer-

ken soll man, unnöthigerweise, Cancellenspunde und Fundamentalbrett zugleich antreffen. Inwendig werden die Cancellen mit heissem Leim ausgegossen, um jedes Verschleichen des Windes aus einer in die andere, wodurch unbeabsichtigtes und sehr störendes Mitklingen anderer Töne (sogenanntes H e u l e n) entsteht, zu verhindern. Quer über die Cancellen, also in der Längenrichtung der Windlade, werden nun dünne Holzstege von etwa 3 Linien Dicke bei verschiedener Breite, die — *e*) D ä m m e, auf das Fundamentalbrett aufgenagelt; doch nicht unmittelbar neben einander, sondern so, dass jeder Damm vom anderen durch einen Zwischenraum getrennt ist. Die Anzahl dieser Zwischenräume richtet sich darnach, wieviele Stimmen auf die Windlade gesetzt, wieviele Schleifen daher aufgelegt werden sollen. Ueber den Cancellen und in den Zwischenräumen der Dämme werden nun Löcher in das Fundamentalbrett gebohrt, welche für die Cancellen der tieferen Octaven immer grösser werden. Dann werden in die Zwischenräume der Dämme die — *f*) S c h l e i f e n, P a r a l l e l e n oder R e g i s t e r gelegt. Dies sind ebenfalls schwache Lattenstücke, um ein sehr geringes schwächer als die Dämme, verschieden breit, aber gleich lang, und zwar etwas länger als die Windlade, so dass sie dieselbe auf beiden Seiten etwas überragen. Damit sie völlig luftdicht auf dem Fundamentalbrett sich hin- und herziehen lassen, wird dieses mit Leder ausgefüttert. Auf die Dämme und über den Schleifen sind, in paralleler Richtung mit beiden, die — *g*) P f e i f e n s t ö c k e aufgeschraubt; es sind Bohlenstücke von 1—1½ Zoll Dicke, gleicher Länge mit der Windlade, und solcher Breite, dass jeder Pfeifenstock von der Mitte des einen Dammes bis zur Mitte des benachbarten reicht. Auf den Dämmen, von denen man nun nichts mehr sieht, liegen die Pfeifenstöcke fest auf; die Schleifen hingegen, welche bis auf die an beiden Breitseiten der Windlade hervorragenden Enden ebenfalls verdeckt sind, müssen, ungeachtet luftdichten Verschlusses, sich hin- und herziehen lassen. Erinnern wir uns, dass das Fundamentalbrett in den durch die Schleifen gedeckten Zwischenräumen, zwischen den Dämmen und die Cancellen entlang, mit Löchern durchbrochen ist; diese Löcher werden nun, genau in derselben Ordnung, auch durch die Schleifen und Pfeifenstöcke geführt, so dass also bei einer gewissen Stellung der Schleifen die in ihnen, im Fundamentalbrette und im Pfeifenstocke befindlichen Löcher genau über einander stehen. In die, nach der Fussspitze der Pfeifen gebohrten und ausgebrannten Löcher des Pfeifenstockes werden nun die Pfeifen eingesetzt[1]), und zwar so, dass eine zusammengehörige Stimme über derselben Schleife zu stehen kommt[2]), während hingegen die einem und demselben Tone, durch alle auf der Windlade befindlichen Stimmen, angehörenden Pfeifen über eine und dieselbe Cancelle gereiht sind. Denken wir uns nun eine Cancelle mit Wind gefüllt (wie das geschieht, wird alsbald sich zeigen) und die Schleifen aller Stimmen so gestellt, dass die in ihnen befindlichen Löcher genau mit denen im Pfeifenstocke und Fundamentalbrette zusammentreffen und eine durchgehende Windführung bilden, so kann der Wind ungehindert aus der Cancelle in die Pfeifenfüsse strömen, und alle Pfeifen, welche, einem und demselben Tone durch alle Register der Windlade angehörend, über dieser Cancelle stehen, sprechen an. Gehört also diese Cancelle angenommen zum Tone *c* und dessen Taste der Claviatur, so erklingt dieser Ton *c* unter den gegebenen Umständen durch alle Stimmen der Windlade. In diesem Falle, wenn also die Schleife so steht, dass der Wind durch die in ihr, im Fundamentalbrette und Pfeifenstocke befindlichen Löcher aus den Cancellen in den Pfeifenfuss dringen kann, sagt man, das Register sei g e z o g e n. Stehen hingegen die Schleifen so, dass ihre Windlöcher mit denen im Fundamentalbrette und Pfeifenfuss nicht zusammentreffen, sondern dass die in letzteren beiden befindlichen Löcher durch die Schleifen gedeckt werden, so können die Cancellen immerhin mit Wind gefüllt sein, ohne dass eine Pfeife anspricht, weil dem Winde der Zutritt zu den Pfeifenfüssen durch die Schleifen verschlossen ist. In diesem Falle sind die Register a b g e s t o s s e n. Es versteht sich von selbst, dass ein Gleiches mit einem oder mit einzelnen Registern vorgenommen werden kann. Ist z. B. nur ein Register gezogen, so füllen sich

1) Nämlich wenn es Labialpfeifen sind, von Rohrwerken nur einige Arten; denn die meisten der letzteren stehen mit dem Stiefel oder Stiefelblock, in dem das Mundstück sich befindet, auf dem Pfeifenstocke und über der in demselben gebohrten Windführung.

2) Es ist hierbei gleichgültig, dass die Windlade gemeinhin aus zwei getrennten aber zusammengehörenden Theilen besteht, folglich auch für eine und dieselbe Stimme, deren eine Hälfte auf den einen während die andere auf den anderen Theil gesetzt ist, zwei Schleifen hat; denn diese werden durch einen gemeinsamen Registerzug geöffnet und geschlossen.

diejenigen Cancellen, deren Tasten niedergedrückt werden, zwar ebenfalls der ganzen Länge nach mit Wind, doch kann er nur in die, dem gezogenen Register angehörenden Pfeifen dringen. Die Schleifen hängen mit den vorne zu beiden Seiten des Manuals aus dem Orgelgehäuse hervorragenden Registerknöpfen zusammen, können somit vom Spieler beliebig gezogen und abgestossen werden. Ursprünglich führt eigentlich nur die Schleife den Namen Register, es lag aber nahe, den Namen auch auf die Stimmen zu übertragen, d. h. auf die nach Klangcharacter, Structur und Ordnung in die diatonisch-chromatische Tonleiter in sich beschlossenen Pfeifenreihen, deren jede auf einer besonderen Schleife oder einem Register steht. — Die Ventile, welche dem Winde Zutritt zu den Cancellen gestatten oder verwehren, stehen mit den Tasten der Claviaturen in Verbindung; jede Taste eines jeden Clavieres hat, wie wir erinnern, eine Cancelle in der Windlade und setzt ein Ventil in Bewegung, welches die Cancelle beim Niederdrücken der Taste öffnet, beim in die Höhe gehen schliesst. Um dieses etwas genauer kennen zu lernen und zu erfahren wie der Wind in die Cancellen gelangt, betrachten wir die bis jetzt noch unberücksichtigt gebliebene untere Fläche der Windlade. Gerade wie auf der oberen Fläche der Windlade, sind auch auf der unteren die Cancellen entweder einzeln verspundet, oder gemeinsam mit einer grossen Holztafel oder auch nur mit Pergament verschlossen, so dass sie eigentlich jetzt erst als lange schmale Windcanäle erscheinen. Dieser untere Cancellenverschluss aber erstreckt sich nicht über die ganze Länge der Cancellen (oder über die ganze Breite der Windlade), sondern ein, von der Grösse der Pfeifen und deren Windbedarf abhängig, 3, 4—8 Zoll langer Theil einer jeden Cancelle bleibt offen. Bei älteren Orgeln pflegt es der nach dem Innern, bei neueren der nach dem Prospecte zu gelegene Theil zu sein. Unter diesen offenen Enden der Cancellen ist der — *h*) W i n d - k a s t e n[3]) angebracht, ein luftdichter Behälter, an Länge der Windlade gleich, an Breite und Höhe aber durch die Masse Wind, welche er zu fassen hat, bedingt. Er ist beständig mit Wind, den ein Zweig des Hauptcanals ihm zuführt, gefüllt. Die hintere (nicht sichtbare) Seite des Windkastens ist durch Spünde, eiserne Pflöcke und Keile fest verschlossen, die vordere, sichtbare, ebenfalls luftdicht verspundet; doch sind diese Spunde nicht fest eingeleimt, sondern nur genau eingepasst, um herausgenommen werden zu können, wenn es im Innern an den Cancellenventilen etwas zu bessern giebt. Jene offenen Enden der Cancellen, unter denen der Windkasten angebracht ist, werden durch Ventile, die etwas länger und breiter sind als die Oeffnungen und genau schliessen, gedeckt. Dies sind die — *i*) C a n c e l l e n - oder H a u p t v e n t i l e. Nach der Hinterwand des Windkastens zu sind sie mit einem Lederscharnier befestigt, und unter jedem Ventile befindet sich (im Innern des Windkastens) eine Feder von Eisen- oder Messingdrath, wodurch es aufwärts fest an die Cancellenöffnung gedrückt wird, um sie fest zu schliessen. Die unteren Enden dieser Federn stämmen sich gegen den Boden des Windkastens, mit einem Häckchen in das Holz eingreifend. Gerade unter jedem Cancellenventile ist ein Loch in den Boden des Windkastens gebohrt, durch welches ein Drath geführt wird, der am Cancellenventile befestigt ist und dessen Zusammenhang, unter Mithülfe noch weiterer mechanischer Glieder, mit der Claviertaste vermittelt, so dass das Ventil sich öffnet und den Wind aus dem Windkasten in die Cancelle strömen lässt, sobald die ihr angehörende Taste niedergedrückt wird. Damit aber durch die kleinen Löcher im Boden des Windkastens, in denen jene Dräthe laufen, nicht unnütz Wind entweiche, sind sie mit den — *k*) W i n d s ä c k c h e n oder P u l p e t e n verschlossen; es sind dieses runde Stückchen weichen Leders, die zu conischer Gestalt ausgeweitet, nahe an ihrer Peripherie über die Löcher derart angeleimt sind, dass sie mit dem mitten hindurch gestochenen Drath, an dem sie ebenfalls befestigt werden, auf- und niedergehen. In neuester Zeit setzt man an Stelle der Pulpeten Metallplatten, welche genau nach der Stärke des Drathes durchbohrt sind, so dass dieser ohne Windverlust sich auf- und abwärts bewegen kann; sie haben den Vorzug grösserer Haltbarkeit, indem die Pulpeten bei etwas heftigem Anschlage der Tasten doch leicht reissen können. Die Anordnung der Stimmen auf der Windlade (welche voran und welche hinteran zu stehen kommen) lässt sich im allgemeinen nicht bestimmen, nur wendet man gerne die Vorsicht an, solche Stimmen, an denen es leicht etwas zu bessern und viel zu stimmen giebt, an bequem zugängliche Stellen zu setzen.

3) Bei der Windlade zum Rückpositiv liegt der Windkasten über der Windlade, s. weiter unten.

In älteren Werken trägt ein Pfeifenstock gemeinhin die Pfeifen zweier Register; in neuerer Zeit pflegt jede Stimme ihren eigenen Pfeifenstock zu haben, der entweder über die ganze Windlade oder, wenn diese getheilt ist, über deren verschiedene zusammengehörige Theile sich erstreckt. Ausserdem setzt man die Pfeifen nicht immer in gerader Richtung auf den Pfeifenstock, sondern eine um die andere vorspringend. Um den Pfeifen auf der Windlade einen festeren Stand zu geben, ist in einer Höhe über derselben und mit kleinen Säulen auf ihr befestigt, ein dünnes und je nach Erforderniss grosses Brett angebracht, das — *l*) Pfeifenbrett; senkrecht über den Löchern im Pfeifenstocke sind Oeffnungen angebracht, so gross, dass die Pfeifenkörper hindurchgesteckt werden können, wodurch ihr Umfallen verhindert wird. Mitunter sind auch Pfeifen an zu diesem Zwecke eingerichteten Gerüsten, den Pfeifenhaltern, befestigt. Einiger besonderen Arten der Windführung zu den Pfeifen ist hier noch zu gedenken. Für gemischte Stimmen, in denen jeder Ton mit mehreren Pfeifen besetzt ist, wird durch Fundamentalbrett und Schleife ebenfalls nur ein Loch zur Windführung aus den Cancellen gebohrt; im Pfeifenstocke aber geht die Bohrung nur bis zur Hälfte seiner Dicke (von der untern Seite, mit der er auf den Schleifen liegt, gerechnet), von wo aus alsdann so viele kleinere Löcher als zu einem Clavis der gemischten Stimme Pfeifen gehören, sich abzweigen, so dass alle Pfeifen dieses Clavis zugleich ansprechen, sobald die Cancelle sich öffnet. Ferner stehen manche Pfeifen, z. B. die Prospectpfeifen, nicht auf den Windladen, sondern davon getrennt; der Wind muss alsdann einer jeden für sich durch metallene Röhren, die — *m*) Conducten, welche mit einem gekröpften Ende in die den Pfeifen eigentlich zukommenden Löcher des Pfeifenstockes gesetzt sind, zugeführt werden. Ebenso wird Pfeifen die zu gross sind um auf ihrer Windlade Platz zu finden, und die daher ebenfalls davon getrennt, auf eine sogenannte — *n*) Pfeifenbank gesetzt werden, der Wind durch Conducten zugeführt. —— *β*) Springlade. Die eben beschriebene Schleiflade, eine deutsche Erfindung, scheint bereits mit Beginn des 17. Jahrh. allgemeine Anwendung gefunden zu haben. Wenigstens durch Einfachheit zeichnet sie sich vor der Springlade aus, welche, nachdem sie ungefähr von Beginn des 15. Jahrh., als man überhaupt anfing die Register zu trennen, gedient hatte, beinahe gänzlich von der Schleiflade verdrängt worden ist. Die Springlade ist beiweitem complicirter. Die Pfeifenstöcke liegen unmittelbar auf dem Cancellenverschluss, die Ventile jeder Stimme werden mittels Stecher, auf welche beim Ziehen der Register die Parallelen treten, geöffnet; beim Abstossen treten Parallelen und Stecher zurück und die Ventile springen durch Federdruck zu. Ausserdem aber hat eine jede Pfeife einer jeden Stimme ihr besonderes Ventil, welches durch Niederdrücken der Taste sich öffnet, so dass nun erst dem Winde Zutritt zu der Pfeife gestattet wird. Ein Werk mit Springladen zu 36 klingenden Stimmen braucht nicht weniger als 1813 Ventile. Doch haben Springladen wiederum den Vorzug, dass sie alle Stimmen gleichmässiger mit Wind versorgen, während bei Schleifladen die vom Ventil entfernter stehenden etwas im Nachtheile sind. Der bedeutende Orgelbauer Walcker zu Ludwigsburg sah sich daher veranlasst, die Springlade in neuester Zeit wieder aufzunehmen und ihr eine Vervollkommnung angedeihen zu lassen. Allgemeinere Verbreitung scheint diese jedoch nicht gefunden zu haben. Uebrigens erklärt auch schon Prätorius[4]), dass die Niederländer und Holländer, bei denen die Springladen vorzugsweise im Gebrauch gewesen, mehr davon gehalten hätten als von Schleifladen: »Vnd solches darumb, das der Windt reiner, ohne *vitia* vnd sonderbahre mängel, vnter den Pfeifen hat mügen behalten werden; auch in enderung des Gewitters[5]), wegen dess Schleiffwercks, welches sonsten nicht geringe *defecten* seyn, bestendig blieben«. —— 1 *D*. Das Regierwerk ist der ganze Mechanismus, mittels dessen der Spieler die Pfeifen in beliebiger Anzahl und Mischung zum Ansprechen bringen kann. Es gehören dazu die Tastatur selbst mit den Leitungen zu den Cancellenventilen (Tractur und Wellatur); die Registratur; die Koppeln, und auch die Sperrventile sind hier dazu gerechnet. — *a*) Die Tastatur besteht aus zwei Hauptheilen, aus dem Manual und Pedal; das Manual ist für das Spiel mit den Händen, das Pedal, hauptsächlich die grossen Grundstimmen ent-

4) *Syntagma musicum*, T. II. Wolffenbüttel 1619, S. 107 f.

5) Bei anhaltend feuchter Witterung quellen die Schleifen leicht etwas, und sind schwerer zu ziehen und abzustossen. Die Pfeifenstöcke müssen alsdann etwas gelöst werden, damit sie minderen Druck auf die Schleifen ausüben.

haltend, für das Spiel mit den Füssen bestimmt. Nur ganz kleine Zimmer- und auch Dorfkirchenorgeln haben zuweilen kein Pedal; hingegen findet man bei einzelnen ganz grossen Orgeln zwei Pedale, ohne jedoch dieser unbequemen Einrichtung das Wort reden zu können. Abkoppelungen einzelner Theile des Pedales mittels eines Fussclavis sind beiweitem vorzuziehen. Das Manual besteht in jeder vollkommneren Orgel aus mehreren, je nach Grösse des Werkes aus 2, 3, 4 sogar 5 Claviaturen, welche terrassenförmig über einander liegen, so dass die unterste Claviatur am weitesten aus dem Orgelgehäuse vorspringt, jede folgende darüberliegende immer um Tastenlänge zurück, in das Gehäuse hinein tritt. Um die oberste nicht gar zu weit von der Brust des Spielers zu entfernen, weil sie sonst unbequem spielbar ist, macht man die Manualtasten der Orgel etwas kürzer als die auf dem Pianoforte zu sein pflegen, lässt auch wohl jede obere Claviatur über das hintere Tastenende der nächstunteren etwas vortreten. — Die Orgel ist das einzige Instrument, welches den gesammten in der Musik überhaupt zur Anwendung kommenden Tonumfang in sich begreift, nämlich acht Octaven, deren Grundtöne, Schwingungszahlen in der Secunde, Fusstonmaass und Luftwellenlänge nach par. Fuss und Zoll bei 17° C. folgende sind:

C_2 : 16,5 Schw.	32 Fusst.	64 Fuss Luftw.	c_2 : 528 Schw.	1 Fusst.	2 Fuss Luftw.
C_1 : 33 -	16 -	62 - -	c_3 : 1056 -	$\frac{1}{2}$ -	1 - -
C : 66 -	8 -	16 - -	c_4 : 2112 -	$\frac{1}{4}$ -	6 Zoll -
c : 132 -	4 -	8 - -	c_5 : 4228 -	$\frac{1}{8}$ -	3 - -
c_1 : 264 -	2 -	4 - -			

Dieser ganze Umfang ist aber nicht durch eigene Tasten ausgedrückt (denn das Manual hat nur 4—4½ Octaven, das Pedal nur 2⅓, von C_1—e oder f im 16-Fusston), sondern er liegt in den Stimmen. Das Manual, von C—c_3 oder f_3, steht grundleglich im 8-Fusston, repräsentirt also den Umfang der menschlichen Stimme. Durch Hinzuziehung eines 16-füssigen Registers gewinnt es in der Tiefe eine Octav (die Contraoctav bis C_1 abwärts), eine Pedalstimme im 32-Fusston fügt die Grosse Contraoctav bis C_2 abwärts hinzu. Nach der Höhe hin reicht ein 4-füssiges Register bis zum c_4, ein 2-füssiges bis c_5, ein einfüssiges bis c_6; doch wird man von dieser letzten Octav schwerlich mehr Gebrauch machen, da im c_5 bereits die Grenze der musikalischen Tonbestimmbarkeit gegeben ist. Das einfüssige Register repetirt daher in der letzten Octav. Das Pedal findet man noch heutigen Tages bei manchen alten Orgeln sehr unvollkommen; es fehlen zuweilen nicht nur in der untersten (grossen) Octav mehrere Halbtöne, *C♯*, *D♯*, sogar *F♯*, *G♯* (kurze Octave, Näheres s. daselbst), sondern es liegen mitunter die untersten Tasten nicht nach der diatonischen Reihenfolge, sondern über einander. Z. B. das Pedal scheint von *E* an chromatisch vollständig zu sein, mit allen Obertasten; es giebt aber nicht die Töne *E F F♯ G G♯ A*, sondern *C D E F G A* (auch gebrochene Octav genannt). In ganz alten Orgeln hatte es nur eine Octav Umfang oder etwas darüber, gegenwärtig zwei Octaven und darüber, von C_2—C, oder von C_2—E, C_2—F. Burney fand in der Orgel zu St. Gervais in Paris ein Pedal von drei Octaven Umfang (Tagebuch I. 24). Die Pedale der Nicolaiorgel in Leipzig, einer anderen in Weissenfels sowie der beiden alten Orgeln in der Johanniskirche zu Danzig reichen bis *F*. S. Bach hat auch von diesem Umfange Gebrauch gemacht (F dur Toccata). Die Tasten der Pedalclaviatur dürfen nicht zu breit sein, weil der Spieler die äussersten sonst nur schwer erreichen kann und viel auf der Bank hin- und herzurutschen genöthigt ist; aber auch nicht zu schmal, denn auch hierdurch wird das Spiel erschwert. Doch findet sich ein Spieler, der an breitliegende Pedaltasten gewöhnt ist, leichter in eine enge Pedalclaviatur als umgekehrt. Die Lage des Pedals zum Manual ist gemeinhin eine solche, dass das mittlere *C* des ersteren senkrecht unter dem c_1 oder $c_1^{\sharp}$ des letzteren sich befindet. Noch einiges s. Pedal. Jede Claviatur der Orgel hat ihr eigenes Pfeifenwerk, folglich auch ihre eigene Windlade nebst Regierwerk; dies zusammengenommen macht gewissermassen ein Werk für sich aus (man nennt die Manualclaviaturen schlechthin auch Werke), welches aber mit den übrigen in einem Gehäuse vereint zu sein pflegt; nur das jetzt abgekommene Rückpositiv hat seinen eigenen Behälter. Sämmtliche Theile empfangen aus dem gemeinsamen Hauptcanal ihren Wind, und das Pfeifenwerk mehrerer dieser einzelnen Werke kann auch (mittels der weiter unten noch näher zu erwähnenden Koppeln) vereint zur Ansprache gebracht werden, so dass, während man nur auf einem Claviere spielt, ein zweites oder zwei andere mitgehen. Das-

jenige Manual, welches das grösste Principal-Register, überhaupt die meisten und am stärksten intonirten Stimmen enthält, wird α) Hauptmanual oder Hauptwerk genannt; die anderen Claviere erhalten ihre Namen von dem Orte, an welchem ihre Windladen nebst Pfeifenwerk aufgestellt sind. So heisst dasjenige Clavier, dessen Pfeifen im oberen Stocke der Orgel sich befinden, β) Oberwerk; stehen sie unten oder vorne an der Orgel, der Brust des Organisten gegenüber, so nennt man es γ) Brustwerk, wiewohl man auch in grossen Orgeln, die neben dem Haupt- und Oberwerke noch ein besonderes Stockwerk haben, auch das mittlere als Brustwerk bezeichnet. Steht das Werk vom Hauptwerke abgesondert, dem spielenden Organisten im Rücken, so heisst es δ) Rückpositiv. Bei Orgeln mit drei Claviaturen gehört gewöhnlich die mittlere dem Hauptwerke, die oberste dem Brust- oder Oberwerke, und die unterste dem Rückpositiv. Oberwerk (Brustwerk) und Rückpositiv sind stets mit schwächer und sanfter intonirten Stimmen besetzt als das Hauptwerk. Gemeinhin können Oberwerk und Rückpositiv mit dem Hauptwerk durch eine Koppel vereinigt werden. Ganz grosse Orgeln haben oft noch ein Echowerk, zu einem vierten Claviere gehörend; es ist mit sanften Stimmen besetzt, die in einem Kasten verschlossen, wie aus weiter Ferne zu klingen scheinen. Mittels einer Fusstaste kann der Spieler den Kasten öffnen, wodurch eine Art *Crescendo* entsteht. S. Echowerk. Ein nicht seltener Uebelstand ist die zu schwere Spielart der Claviaturen (namentlich bei Koppelungen), leicht erklärlich durch den erheblichen Luft- und Federdruck, der auf die Ventile wirkt und dem Niederdrücken der Tasten einen bedeutenden Widerstand entgegensetzt. Eine sehr sinnreiche Erfindung, diesem Uebel entgegenzuwirken, ist der ε) pneumatische Hebel; aber sie ist zu complicirt um hier beschrieben werden zu können; man sehe Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst, Weimar 1855, Th. I. Abth. II. S. 542. —— b) Die Tractur ist der Gliedermechanismus, durch den beim Niederdruck der Tasten die Cancellenventile geöffnet werden. Von jeder Taste einer jeden Claviatur geht ein Gliederwerk zum Ventile derjenigen Cancelle, auf der die für die Taste bestimmten Pfeifen stehen. Die Windladen liegen oft in beträchtlicher Entfernung von ihren Claviaturen, demungeachtet aber muss die Bewegung von diesen zu jenen mit vollkommener Präcision sich fortpflanzen. Man unterscheidet zwei Arten der Tractur, Zugwerk und Druckwerk; diese findet nur beim Rückpositiv, jene bei allen anderen Claviaturen Anwendung. — Bei dem 1) Zugwerke ist in jeden Clavis, gleich hinter dem Vorsatzbrette, ein Stift von Eisen- oder Messingdrath, an den eine Schraube geschnitten ist, eingeschlagen. Die α) Abstracten, lange aber ganz schmale (etwa 3 Linien) und dünne (1 Linie) Hölzer, haben an ihrem unteren Ende einen Drath mit rechtwinklig auf die Seite gebogener Schlinge, welche man, wenn die Abstracte senkrecht steht, auf jenen im Clavis befestigten Stift schieben kann; über die Schlinge wird an die Schraube des Stiftes eine kleine Schraubenmutter von Sohlenleder geschraubt, damit beim Niederdruck der Taste der Stift sich nicht aus der Schlinge ziehe. Weil aber, wegen der Grösse des Pfeifenwerkes, die Windlade ungleich länger ist als die Breite der Tastatur, folglich nicht jedes Cancellenventil gerade über dem Clavis von dem es aufgezogen werden soll zu liegen kommen kann, so können auch die Abstracten mit ihren oberen Enden nicht direct an die Dräthe gehängt werden, die von den Ventilen aus durch den Boden des Windkastens reichen, sondern es müssen vermittelnde Glieder dazwischentreten. Diese sind in der β) Wellatur, dem Wellenbrette mit den Wellen, gegeben. Das Wellenbrett ist eine Tafel (zuweilen auch ein Rahmen), woran ganz nahe an einander, ebensoviel Stäbe, Wellen genannt, angebracht sind, als das Clavier Tasten hat. An jedem Ende haben diese Wellen einen Stift, der in einem Zapfen sich bewegt; ausserdem hat jede Welle zwei Arme, einen senkrecht über der Taste von der sie gedreht werden soll, und an diesen wird das obere Ende der an die Taste geschraubten Abstracte gehängt; den anderen senkrecht unter dem Cancellenventil, welches durch die Taste geöffnet werden soll, und eine zweite Abstracte verbindet ihn mit dem Cancellenventil. Somit zieht der Niederdruck der Tasten beide Wellenarme abwärts, und die Cancelle auf der ihre Pfeifen stehen öffnet sich. Liegt die Windlade etwa sehr hoch über dem Claviere, sind demnach die Abstracten so lang dass sie leicht schlottern, so lässt man sie durch einen sogenannten Kamm laufen, ein mit tiefen Kerben versehenes dünnes Brett, in dessen jedem Einschnitte eine Abstracte sich bewegt, damit sie nicht an ihre benachbarten anschleifen kann. Beim Rückpositiv, dessen Windkasten nicht

unter sondern auf der Windlade liegt, werden die Cancellenventile beim Oeffnen nicht abwärts gezogen, sondern aufwärts gehoben, die Tractur ist kein Zugwerk, sondern ein — 2) Druckwerk. Die Taste drückt auf einen Stecher, dessen unteres Ende auf den Vorderarm eines in der Mitte auf einer Scheide aufliegenden Doppelhebels (Wippe) wirkt und ihn niederdrückt; der hintere Arm geht in die Höhe und hebt mittels eines zweiten Stechers das Cancellenventil. Wellenbrett und Wellen sind hier also nicht erforderlich; senkrecht unter der Claviatur liegen die Wippen dicht neben einander und laufen unter der Pedalclaviatur, der Orgelbank und dem Fussboden, fächerartig sich ausbreitend, nach der Windlade. Die — 3) Pedaltractur unterscheidet sich von der zu den Manualen gehörigen; meistentheils liegen die Pedalwindladen zu beiden Seiten der Orgel und die Schleifen gehen rechtwinklig auf den Prospect zu. Ueber der Pedalclaviatur befindet sich eine Doppelte Winkelscheide, in der 2 Reihen kurze Wellen mit 2 im rechten Winkel zu einander stehenden Armen eingesetzt sind. An dem einen Arme hängt senkrecht die ihn mit dem Clavis verbindende Abstracte, vom zweiten (aufrechtstehenden) Arme aus läuft wagerecht eine zweite Abstracte nach einer einfachen Winkelscheide, von der die Bewegung noch durch mehrere Glieder weiter sich fortpflanzt, bis zu der unter dem Windkasten liegenden Wellatur. Die eine Reihe der in der Doppelten Winkelscheide (unmittelbar über der Pedalclaviatur) eingesetzten Wellen, leitet die Bewegung der Pedaltasten nach rechts, die andere nach links; die Vorrichtung mit den einfachen Winkelscheiden und deren Abstracten ist rechts und links vom Pedal die nämliche, da die auf beiden Seiten der Orgel liegenden Hälften der Windladen einander ähnlich sind. —— c) Die Registratur ist derjenige Theil des Regierwerkes, mittels dessen, von der Claviatur aus, die auf den Windladen stehenden Stimmen durch entsprechende Stellung der Schleifen geöffnet und geschlossen werden können. Zu beiden Seiten des Manuals ragen die α) Registerknöpfe — Manubrien — aus dem Orgelgehäuse hervor, das äussere Ende der ins Innere der Orgel gehenden β) Registerstange bildend. Auf jedem Registerknopfe steht der Name derjenigen Stimme, welche durch Anziehen und Abstossen des Registerzuges geöffnet und geschlossen wird. Liegt der Registerzug dicht am Orgelgehäuse an, so dass man von der Stange nichts sieht, so ist die Stimme geschlossen (abgestossen) und spricht beim Niederdruck der Tasten nicht an. Zieht man das Register, in welchem Falle die Registerstange um etwa 3 Zoll aus dem Orgelgehäuse hervortritt, so pflanzt sich diese Bewegung vermittelst mehrerer aneinanderhängender Glieder (Registerstange, zweiarmige Welle, eine zweite Stange und Wippe, die, jenachdem die Registratur zum Hauptwerk, Positiv oder Pedal gehört, etwas von einander abweichen) bis zur Schleife fort; die Wippe (beim Positiv eine Welle) ergreift die Schleife und zieht sie um so viel aus der Windlade hervor, als nöthig ist, die in ihr befindlichen Windöffnungen genau unter die im Fundamentalbrett und Pfeifenstocke zu stellen, wodurch, wie wir wissen, dem Winde Zutritt zu den Pfeifen eröffnet wird. —— d) Die Koppeln. Erinnern wir uns, dass ein jedes Clavier sein gesondertes Pfeifenwerk hat, welches, auch bei geöffneten Registern, nicht erklingt, wenn man auf einem andern Claviere spielt. In vielen Fällen aber wünscht man, entweder zur Herstellung verschiedener Klangmischungen oder grosser Klangmassen, Stimmen zweier oder mehrerer Manuale mit denen des Pedals oder des einen oder anderen Manuals zu vereinigen. Zu diesem Zwecke dienen die Koppeln. Sie sind von sehr mannigfacher Art. Bei der einfachsten Koppelung (Klötzchenkoppel) ist ein Clavier beweglich, so dass es etwa um einen halben Zoll herausgezogen oder hineingestossen werden kann. Ist dieses geschehen, so treffen entweder Klötzchen, welche unter und auf den Tasten eines oberen und des darunter liegenden Clavieres befestigt (jedoch nicht sichtbar) sind und in der natürlichen Stellung der Claviere sich nicht berühren, auf einander; spielt man nun auf dem oberen Claviere, so werden die Tasten des unteren mit niedergedrückt, und die Stimmen desselben erklingen mit. Oder es hängen sich kleine an den Tasten des unteren Clavieres angebrachte Häckchen oder Oesen, wenn dieses hineingeschoben wird, an die Abstracten des oberen Clavieres und ziehen sie mit nieder. Bei beiden, jetzt fast veralteten, Arten der Koppelung darf man auf keinem der zu verbindenden Claviere spielen, während man das eine verschiebt, sondern muss die Hände abheben, indem sonst entweder die Klötzchen sich abstossen oder sonst Unordnung entsteht. Bei den gegenwärtig ebenfalls seltener als ehedem angewendeten Gabelkoppeln darf man während der Koppelung wohl auf

dem oberen, nicht aber auf dem unteren Claviere spielen. Da hierdurch Störungen des Spieles nothwendigerweise entstehen müssen, hat man verschiedene Arten Koppelungen erdacht, welche mittels eines Registerzuges und ohne dass es nöthig wird, das Spiel zu unterbrechen, vollzogen werden können. Beschreibungen der Wippenkoppel, sowie einer anderen Art, bei der durch den Registerzug eine Art blinden Clavieres zwischen die zu koppelnden Claviere sich schiebt, imgleichen über die Anwendung des pneumatischen Hebels beim Koppelmechanismus, möge man in Werken, die den Orgelbau speciell betreffen, nachlesen. — Verbindet die Koppel nur Manualclaviere mit einander, so heisst sie Manualkoppel, wenn das Pedal mit einem Manualclaviere (gewöhnlich mit dem Hauptwerke), Pedalkoppel. Auch werden in neuerer Zeit an Pedalen ganz grosser Orgeln Koppelungen angewendet, mittels deren man grössere Theile derselben gruppenweise zum Schweigen und wiederum Ansprechen bringen kann, ohne an den gezogenen Registern etwas zu ändern; meist werden diese und noch einige andere Arten Koppelungen durch über der Pedalclaviatur liegende Fussclaves regiert. — Wennauch nicht eigentlich zum Regierwerke, so doch zu dem ganzen Mechanismus, den der Spieler in seiner Hand hat, um grössere oder kleinere Theile des ganzen Werkes und dieses selbst zum Klingen oder Schweigen zu bringen, gehören auch die in den Canälen befindlichen —— *e*) Sperrventile, mittels deren der Organist, indem er einen Registerzug abstösst, entweder dem ganzen Werke oder den einzelnen Claviaturen den Windzufluss aus den Bälgen, ungeachtet diese im Gange sind, augenblicklich abschneiden kann. Im Canal ist ein mit Leder überzogener Rahmen schräg eingesetzt und zwar so, dass er an derjenigen Seite, von wo der Wind kommt, mit der Decke des Canals den spitzen Winkel macht. Auf derselben Seite ist eine luftdicht schliessende Klappe auf den Rahmen gepasst und an dessen oberem Schenkel befestigt. Wird das Register zum Sperrventil gezogen, so stösst eine im Boden des Canals befestigte Wippe die Klappe auf, erhält sie offen und gestattet dem Winde durch den Canal zu ziehen, bis der Sperrventilzug abgestossen wird. Am besten zieht man die Sperrventile an, bevor Wind in den Canälen ist, weil sie sonst, wenn der Wind darauf drückt, etwas schwer gehen und am Regierwerk wohl etwas beschädigt werden kann. Jedes Clavier soll sein eigenes Sperrventil haben, indem es von der grössten Wichtigkeit ist, einem oder dem anderen Theile des Werkes, in welchem etwa plötzliches Heulen sich einstellt, den Wind abschneiden zu können. — Um nun mit der Beschreibung des Mechanismus der Orgel abzuschliessen, ist noch, bevor wir zu den Pfeifen übergehen, der Unterschied zwischen klingenden und todten Zügen oder Registern zu erklären. —— *f*) Klingende Stimmen sind solche, durch deren Registerzug wirkliche Pfeifenreihen eröffnet und geschlossen werden; —— *g*) Todte oder mechanische Züge hingegen setzen nur einen Mechanismus in Bewegung. Zu jenen gehört das gesammte Pfeifenwerk der Orgel; sagt man also, eine Orgel habe etwa 50 klingende Stimmen bei 60 Registern, so heisst dies, dass sie 50 wirkliche, durch Art, Structur, Klangfarbe und Ordnung nach der chromatischen Tonfolge zusammengeschlossene, auf gesonderten Schleifen stehende Pfeifenreihen habe (die mit mehreren Pfeifen für denselben Ton besetzten gemischten Stimmen für eine Reihe gerechnet). Die anderen 10 Register sind mechanische Züge, als Sperrventile, Koppeln, Evacuant (eine Klappe im Hauptcanal, durch welche man den nach beendigtem Spiele etwa noch vorhandenen Wind entweichen lassen kann), Calcantenruf (eine Glocke für den Calcanten, um ihm ein Zeichen zum Aufziehen oder Auslaufenlassen der Bälge zu geben), Tremulant, Cymbelstern, Tympana (s. die eigenen Art.), Tritt zum Schweller des Echowerkes etc. — Diejenigen Glieder der Orgel, zwischen denen und dem Spieler der ganze Mechanismus nur als Vermittler dient, sind —— I *E*. die Pfeifen, worin die schwingende Luft den Klang erzeugt. Ueber Klangbildung in Röhren und Orgelpfeifen ist im Art. Klang (I E, Longitudinalschwingungen der Luft) bereits einiges gesagt, doch wird Wiederholung mehrerer Einzelnheiten, des Zusammenhanges und der Ergänzung wegen, unvermeidlich. Das gesammte Pfeifenwerk der Orgel scheidet sich nach der besonderen Art des Anblasens und der Klangbildung in 2 Hauptgattungen: Flöten- oder Labialpfeifen; und Zungenpfeifen (Rohr- oder Schnarrwerke). Ferner nach der Bestimmung ihrer Tonhöhe durch Offenlassen oder Verschliessen (Decken) der Mündung, in offene und gedeckte Pfeifen (Gedackte). Sowohl Flöten- als Zungenpfeifen können offen oder gedeckt sein. —— Das 1) Material, woraus die Pfeifen gearbeitet werden, ist entwe-

der Metall oder Holz; und zwar jenes entweder reines englisches Zinn, dessen man jedoch zur Anfertigung nur weniger Register, z. B. der im Prospect stehenden Principale, sowie anderer Stimmen von feiner und scharfer Intonation, sich bedient; oder sogenanntes Metall (Orgelmetall), eine Legirung von Zinn und Blei, woraus der grösste Theil der überhaupt metallenen Pfeifen besteht. Zu Holzpfeifen wird Fichten-, Tannen-, Eichen-, Buchen-, Birnbaum-, sogenanntes Resonanzholz u. a. m. verarbeitet. Da der Pfeifenkörper bei der Klangbildung nicht ganz unbetheiligt ist, übt auch das Material Einfluss auf seine Klangfarbe. Und zwar ist diese in Pfeifen von reinem Zinn hell und scharf, weicher in Metall- und noch mehr in Holzpfeifen. Die Wände der letzteren müssen von durchaus gleicher Stärke sein, weil sie sonst ungleich schwingen und eine reine Intonation kaum zu ermöglichen ist. Ursprünglich ist die Verwendung des Holzes zu Pfeifen wohl eine Erfindung der Sparsamkeit, doch hat man nachher wesentliche Vortheile für die Klangfarbe aus diesem Material zu ziehen gewusst; sollen Holzpfeifen an Klang den Metallpfeifen näher kommen, so giesst man sie mit Leim aus. —— Der 2) äusseren Form nach sind die Pfeifenkörper entweder *a*) Säulen, Cylinder; an der Mündung und am Kern gleichweit; entweder rund, wie alle Labialpfeifen aus Metall und einige Rohrwerke, wenn sie aus demselben Material; oder viereckig, wenn sie aus Holz gearbeitet werden. — *b*) An der Mündung enger als am Kern oder Mundstück (convergirend), einige Flötenwerke (Gambe, Fugara, Gemshorn) und wenige Rohrwerke (eine Art der *Vox humana*); rund (Kegel), wenn aus Metall; viereckig (Pyramide), wenn aus Holz gearbeitet. — *c*) An der Mündung weiter als am Kern oder Mundstück (divergirend), und zwar viereckig (umgekehrte Pyramide), alle aus Holz gearbeiteten Rohrwerke; rund (umgekehrter Kegel), dieselben, wenn aus Metall gefertigt. —— *α*) Offene Flöten- oder Labialpfeifen, bestehen aus 5 Theilen: 1) Der Fuss, der unterste Theil der Pfeife, mit dessen Spitze sie in der Windöffnung im Pfeifenstocke steht. Bei Metallpfeifen hat er die Form eines umgekehrten Kegels, vorne an der oberen Kante abgeplattet und mit dem unteren Labium besetzt; bei Holzpfeifen ist er viereckig und läuft in eine nach unten etwas sich verjüngende Röhre aus. An der oberen Kante ist der Fuss gedeckt durch — 2) den Kern, bei metallenen Pfeifen eine dünne Platte, welche auf die obere Kante des Fusses aufgelöthet ist und diesen völlig verschliesst bis auf eine schmale Ritze, die Licht- oder Kernspalte vorne am Labium, an dem die Peripherie des Kernes ebenfalls zur geraden, mit der Kante des Labium gleichlaufenden Linie abgeplattet ist. Bei hölzernen Pfeifen verhält es sich gerade so, nur dass der Kern hier ein dünnes Holzbrettchen ist. Ueber dem Kern ist auf die Oberkante des Fusses das — 3) Corpus der Pfeife aufgesetzt; bei hölzernen Pfeifen besteht das Corpus und der obere Theil des Fusses (unter dem Kern und über der Röhre, auf welcher die Pfeife steht) gleich aus einem Stücke. Die Formen, welche der Pfeifenkörper haben kann, sind soeben genannt; das Verhältniss seiner Länge zum Grundtone der Pfeife, und deren davon hergenommene Benennung, als 8-, 16-, 32-füssige Pfeife, sowie des von ihr erzeugten Tones, als 8-, 16-, 32-Fusston, findet man in den Art. Fuss, füssig, Fussmaass, Fusston beschrieben. Daselbst ist auch bemerkt, dass die reelle Pfeifenlänge dem ihr theoretisch zugeschriebenen Fussmaasse nicht gleichkommt, sondern geringer ist, namentlich bei Rohrwerken. Der theoretischen Länge am nächsten kommen engmensurirte Pfeifen mit weitem Aufschnitt, bei den hohen Pfeifen beträgt die Abweichung mehr als bei den tiefen. Bei den meisten Stimmen aber, welche bald dieses bald jenes Instrument in Ansehung des Klangcharacters nachahmen sollen, tragen Mensur und andere Umstände dazu bei, dass der Körper bald mehr bald weniger von der theoretischen Länge abweicht. Ueber der Kernspalte ist das Corpus etwas ausgeschnitten, so dass eine länglich schmale Oeffnung sich bildet, die — 4) Aufschnitt genannt wird, und ähnlich wie der Fuss (bei Metallpfeifen) vorne etwas abgeplattet ist, so auch das Corpus. Diese Abplattungen an Fuss und Corpus heissen — 5) die Labien, die am Fusse befindliche, wie schon gesagt, Unterlabium, die am Corpus Oberlabium. Bei hölzernen Pfeifen ist das Oberlabium nur eine allmälige Zuschärfung der vorderen Platte des Pfeifenkörpers nach dem Aufschnitte abwärts. Wie beim Anblasen der Pfeife der Wind zuerst in den Pfeifenfuss tritt, dann aus der Kernspalte dringend, durch das Oberlabium in zwei Ströme getheilt wird, von denen der eine durch den Aufschnitt entweicht, während der andere im Pfeifenkörper die stehenden Schwingungen erzeugt, ist unter

Klang I E angedeutet. Mensur und Aufschnitt der Pfeife haben in Verbindung mit der Form des Corpus und der erforderlichen Windmenge grossen Einfluss auf die Klangbildung. Die kräftigste Flötenstimme, der Principal, welcher mit seiner Familie, den Octaven, die Grundklangmasse des Flötenwerkes, ähnlich wie das Streichquartett im Orchester, abgiebt und den ganzen Tonumfang der Orgel von 8 Octaven enthält, ist weit mensurirt und fordert reichlichen Wind; bei weniger Windzufluss wird der Klang cylindrischer oder prismatischer Pfeifen schwächer und sanfter. Engmensurirte Pfeifen mit schmalem Aufschnitt bei starkem Luftzuflusse, geben einen scharfen magern Klang, der geigenartig streichend aber etwas gedämpft wird, wenn der Pfeifenkörper an der Mündung enger ist als am Kern. Dieselben Umstände, enge Mensur, schmaler Aufschnitt und starker Windzufluss, begünstigen die Bildung der harmonischen Obertöne (Quintatön, Nachthorn, lassen die obere Quint mit hören; doch wird dieses beim Nachthorn wesentlich durch den schmalen Aufschnitt allein bewirkt, denn es ist weit mensurirt und hat schwachen Wind). Auch die sogenannten — 6) Bärte oder Flügel (*Alae*), welche an den Labien mancher Stimmen angebracht sind (entweder an beiden Seiten, Seitenbärte; oder auch nach unten, Kastenbärte; oder quer über den Aufschnitt, Schneidebärte), ziehen kleine Aenderungen des Klangcharacters nach sich, wenngleich sie im wesentlichen den Zweck haben, durch theilweise Deckung des Aufschnittes eine reine Stimmung erzielen zu lassen (der Ton wird etwas tiefer, wenn man die Bärte nach der Mundöffnung hinbiegt) und im ferneren den Wind zusammenzuhalten und die, namentlich bei fein intonirten Gedackten mit weitem Aufschnitt unsichere, Ansprache zu erleichtern. —— *β*) Zungenpfeifen, Rohr- oder Schnarrwerke, unterscheiden sich von den Flötenpfeifen sowohl durch die mehrentheils nach oben conisch sich erweiternde Form des Pfeifenkörpers (nur bei sehr wenigen Arten ist sie cylindrisch oder kegelförmig); als auch, und zwar hauptsächlich, durch die eigentlich klangbildenden Theile, das Mundstück mit Zubehör. Zungenpfeifen werden sie genannt, weil ihr Hauptklangerreger eine im Mundstücke sich befindende Metallzunge ist; Rohr- oder Schnarrwerke ihres sonoren und dabei etwas schnarrenden Klanges wegen. Ihre Theile sind folgende: 1) Die Mundstückröhre; eine cylindrische oder nach unten etwas verjüngte Röhre von Messing, am unteren Ende verschlossen, an der Seite aber der Länge nach offen, einer Rinne ähnlich. Auf dieser Längenöffnung liegt — 2) die Zunge, ein je nach Maassgabe der Tongrösse der Stimme stärkeres oder schwächeres, grösseres oder kleineres Metallblättchen von doppelt gewalztem Messing, welches die Längenöffnung der Mundstückröhre genau deckt, und zwar so, dass die Zunge, wenn durch den Luftstrom in Bewegung gesetzt, entweder auf die Ränder der Mundstückröhre aufschlägt, in welchem Falle sie aufschlagende Zunge heisst; oder durch sie hindurch geht, so dass sie abwechselnd in die Röhre hinein- und aus ihr heraustritt, und alsdann durchschlagende Zunge genannt wird. Aufschlagende Zungen geben einen rauheren und etwas prasselnden Klang, durchschlagende haben eine sanftere Intonation; jene sind die älteren, diese erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts von einem Petersburger Orgelbaumeister, Kratzenstein, nach der Idee des chinesischen Cheng (s. daselbst) eingeführt. Die Mundstückröhre mit der Zunge ist im — 3) Kopfe befestigt, einem viereckigen, oben mit über den unteren Theil hervortretender Stufe versehenen Holzklötzchen, welches in der Mitte mit einer runden Oeffnung durchbrochen ist, in die unten die Mundstückröhre, oben das Ansatzrohr (der Pfeifenkörper) hineinpasst. Zunge und Mundstückröhre werden durch einen auf der flachen Seite der letzteren eingetriebenen Keil im Kopfe befestigt. Ueber die obere Fläche des Kopfes ragt, neben dem Pfeifenkörper, die — 4) Stimmkrücke hervor, ein starker Drath, der mit dem unteren, damit er Federkraft erhalte, mehrfach gebogenen Ende, die Zunge an die Mundstückröhre andrückt; vermittelst Auf- und Abwärtsbewegen der Stimmkrücke werden die Theile der Zunge, welche schwingen sollen, abgegrenzt und die Pfeifen gestimmt. Treibt man die Stimmkrücke etwas herunter, so dass also der schwingende Theil der Zunge und die Oeffnung, durch welche der Luftstrom in das Mundstück tritt, kleiner werden, so geht der Ton in die Höhe; bewegt man sie aufwärts, so sinkt der Ton herab, indem der schwingende Theil der Zunge und die Oeffnung in der Röhre grösser werden. — Dieser ganze Apparat, den man mit Einschluss des folgenden Theils auch schlechthin das Mundstück nennt,

steckt in einem aufrechtstehend länglich viereckigen Kästchen, — 5) der Stiefel[6]) genannt, dessen Decke durch den grösseren Obertheil des, mit dem unteren schmäleren Theile hineinpassenden, Kopfes gebildet wird; man sieht also weder Mundstückröhre noch Zunge, sondern nur den oberen aus dem Kopfe hervorragenden, mit einem kleinen Hacken am Ende versehenen Theil der Stimmkrücke. Selbstverständlich muss der Stiefel winddicht schliessen; mit seinem unteren Theile steht er (oder der Stiefelblock) auf dem Pfeifenstocke; strömt nun der Wind aus der Cancelle in ihn hinein, so setzt er, in die Mundstückröhre dringend, die Zunge in schwingende Bewegung, und die Ursache des sonoren Klanges auch der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen beruht hauptsächlich in den Stössen, welche die eindringende Luft gegen die jenseits der Zunge in der Mundstückröhre in Ruhe befindliche Luftmasse ausübt, indem die Zunge den Ausschnitt abwechselnd öffnet und schliesst. In der Oeffnung im Kopfe über der Mundstückröhre steht — 6) das Ansatzrohr (der Pfeifenkörper), welches, möge es von Holz oder Metall gearbeitet sein, ebenwie bei den Flötenpfeifen nicht zu dünne Wände haben darf, damit diese nicht durch Mitschwingen Einfluss auf die Tonhöhe und Reinheit üben, sondern die Luftsäule fest abschliessen. — Schwingt die Zunge allein, ohne Ansatzrohr, so giebt sie ihren Eigenton; tritt eine mitoscillirende Luftsäule hinzu, so wirken deren Schwingungen auf die Zunge zurück und reguliren deren Tonhöhe, indem sie den Ton tiefer und auch zugleich kräftiger machen. Die Tonhöhe der Zunge an sich ist leicht wandelbar; stärkeres Blasen macht sie sinken, schwaches treibt sie in die Höhe, während umgekehrt der Ton einer Flötenpfeife durch stärkeres Blasen steigt. Da in der Zungenpfeife aber 2 Schwingungsarten entgegengesetzter Natur sich vereinigen, nämlich die querschwingende Zunge und die längenschwingende Luftsäule, so behält die Zungenpfeife, wenn sie gut compensirt ist, in allen Klangstärken absolut gleiche Tonhöhe. Es ist schon bei Erwähnung der Zungenpfeifen im Art. Klang (I E) bemerkt, dass ihre Ansatzrohre noch kürzer als bei Flötenpfeifen sind, also noch weniger als diese das ihrer Tongrösse entsprechende Fussmaass haben. Deshalb darf man bei Rohrwerken eigentlich nur von Fusston sprechen. Manche haben, ungeachtet sie im 8-Fusston stehen, nur ganz kleine Körper, die Regale z. B., eine Art der *Vox humana* u. A.; bei anderen beträgt er nur $^2/_3$ oder $^3/_4$ der Länge an Tonhöhe ihnen gleicher Flötenpfeifen. Die grosse *C*-Pfeife der 16-Fusston Posaune hat nur etwa 12 — 14 Fuss Rohrlänge. Es kommt hierbei auf richtige Construction des Mundstückes und das Verhältniss desselben zum Ansatzrohre an. Näheres über Grösse und Mensur der Rohrwerke s. in dem ausgezeichneten Werke von Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst, Weimar 1855, Bd. I. Cap. III. Abschn. II. Auch Zamminer hat in dem Werke »Die Musik«, Giessen 1855, S. 207 ff. manches Gute hierüber gesagt. —

γ) Gedeckte Pfeifen sind an der Mündung verschlossen, und zwar ganz oder theilweise. Ganze Deckung ist vollständiger Verschluss der Pfeifenmündung durch einen Deckel, von dem die anprallende Luftwelle zurückgeworfen wird, so dass der Aufschnitt ihr einziger Ausgang ist (s. Klang I E). Theilweise Deckung ist theilweiser Verschluss der Mündung, der Wind findet zwar einen Ausgang durch dieselbe, doch ist sie enger als wenn die Pfeife cylindrisch offen wäre. Bei Labialpfeifen kann ganze, auch theilweise Deckung stattfinden, doch sind nur ganz gedeckte Pfeifen eigentliche Gedackte, die theilweise gedeckten nennt man wohl Halbgedackte oder halboffene Pfeifen. Zungenpfeifen können nur theilweise, niemals ganz gedeckt sein, weil sonst, da sie keinen Aufschnitt haben, der Wind nicht entweichen und ein Klang nicht entstehen könnte. 1) Ganze Deckung, die Pfeife ist am oberen Ende vollständig verschlossen, der Wind entweicht durch den Aufschnitt. Gründe für Anwendung derselben sind folgende: *a*) Indem die Verbindung der in der Röhre schwingenden Luftsäule mit der äusseren Luft bei gedeckten Pfeifen unvollkommener ist als in offenen, wird ihr Klang nicht nur sanfter, gedämpfter, dunkler und schwächer, sondern erhält ausserdem, unter Mitwirkung anderer Bedingungen für Einrichtung der Mensur, des Aufschnittes etc., wesentliche Aenderungen, so dass gedeckte Pfeifen sowohl an Stärke als Klangcharacter von offenen erheblich sich unterscheiden. — *b*) Der Ton einer offenen Pfeife sinkt durch Decken um eine Octav herab, eine gedeckte Pfeife hat also mit einer doppelt so langen offenen glei-

6) Bei kleineren Rohrwerken stehen oft mehrere Pfeifen auf einem gemeinsamen Klotze, dem Stiefelblock, in den die Behälter für die Mundstücke hineingestämmt sind.

chen Grundton. Wird z. B. eine 8-füssige Pfeife gedeckt, so giebt sie den Ton einer 16-füssigen offenen, also C_1, oder, nach dem Kunstausdrucke, sie steht im 16-Fusston. Die den Gedackten beigelegte Fussbezeichnung ist nicht Fussmaass, sondern Fusston, d. h. sie bezieht sich nicht auf die reelle Körperlänge der Pfeife, sondern auf deren durch Deckung erzielte Tongrösse (s. Fuss, füssig, Fussmaass, Fusston). — *c*) Es wird Material erspart, sowohl an Quantität als Qualität, indem durch Decken von Pfeifen, bei gleichbleibender Länge, eine volle Octav an Tiefe gewonnen wird; ausserdem zu Gedackten, wenn sie nicht von Holz sind, ein geringeres Metall verwendet werden darf, da es auf glänzenden Klang bei ihnen nicht ankommt. Ferner wird an Arbeit, und endlich an Raum gespart. An letzterem gebricht es nicht selten auch in Kirchen, deshalb ist es ein grosser Vortheil, eine Stimme im 32-Fusston durch nur 16-füssige Pfeifenlänge herstellen zu können, wennauch immerhin eine solche gedeckte Stimme einer offenen von gleicher Tiefe an Kraft nicht gleichkommt. Möglich, dass diese Ersparnisse ursprüngliche Veranlassung zur Einführung gedeckter Stimmen gewesen sind, doch haben auch die Klangmodificationen jedenfalls einen erheblichen Antheil daran. — *d*) Bewirkt wird die Deckung ebenfalls auf verschiedene Art, jenachdem die Pfeifen von Metall oder Holz sind. Bei metallenen Pfeifen setzt man auf die Mündung einen über den Rand derselben greifenden, behufs luftdichter Schliessung mit weissgahrem Leder ausgefütterten Deckel von Metall, Hut genannt. Festgelöthet aber darf er nicht sein, sonst hätte man beim Stimmen der Pfeife keinen Einfluss auf ihre Tonhöhe, er muss beweglich bleiben; wird er mehr niedergedrückt, so wird die Luftsäule verkürzt, der Ton höher, hebt man ihn etwas, so verlängert sich die Luftsäule und der Ton sinkt. Hölzerne Pfeifen werden vermittelst eines luftdicht schliessenden (mit Leder eingefassten, hölzernen) Stöpsels gedeckt, in dessen Mittelpunkt eine aufrechtstehende Handhabe befestigt ist, mit deren Hülfe man ihn auf- und abwärts bewegen, und ebenfalls die Luftsäule verlängern und verkürzen, den Ton tiefer und höher machen kann. Meist haben gedeckte Pfeifen eine im Verhältniss zu offenen etwas weitere Mensur, ausserdem etwas weiteren Aufschnitt. Indem aber durch letzteren mehr Wind sich zerstreut und der Klang unsicher und schwächer wird, besetzt man oft die Labien mit den vorhin erwähnten Bärten. —— 2) Theilweise Deckung kann bei Flöten und Rohrwerken auf verschiedene Art vorgenommen werden. *a*) Die Pfeifenmündung wird mit einer Platte geschlossen, diese aber wieder mit einer (bei einer Art der *Vox humana*) oder mit mehreren (wie die Kugel des Apfelregal) Oeffnungen durchbrochen, durch welche der Wind austritt. Oder — *b*) der Pfeifenkörper bleibt zwar offen, verengert sich aber nach oben hin, indem er kegelförmig sich zuspitzt, wie bei der Gambe und dem Gemshorn. Kann man dieses Verfahren auch nicht eigentlich decken nennen, so rechnet man die Stimmen, bei denen es zur Anwendung kommt, doch zu den gedeckten oder halbgedeckten, indem ihr Ton ebenfalls tiefer und ihr Klang gedämpft wird. Ausserdem aber haben sie, wenn alle anderen Verhältnisse (der Mensur, Legung des Kernes, Grösse des Aufschnittes etc.) richtig beobachtet sind, einen eigenen streichenden, oft hornartigen Character. Endlich wird — *c*) die Pfeife mit einem Hute gedeckt, dieser aber durchbrochen und in die Oeffnung eine Röhre gesetzt, wie bei den Rohrflöten, wodurch der Ton ebenfalls etwas tiefer als bei offenen, der Klang aber weniger gedämpft wird als bei ganz gedeckten Pfeifen. — Einer Art von Halbdeckung bedient man sich auch beim Stimmen der Flötenwerke, indem bei metallenen die Mündung mittels des Stimmhornes etwas verengert wird, wenn die Pfeife tiefer klingen soll. Bei hölzernen Pfeifen wird ein Metallplättchen auf die Kante der Mündung gesetzt, und etwas mehr oder weniger über die Mündung hereingebogen, wenn der Ton herabsinken soll; doch darf diese Deckung nur gering sein, wenn die Pfeifen nicht den Character einer offenen Stimme verlieren sollen. Auch die Deckung des Aufschnittes durch Bärte gehört unter diese theilweise Deckung. —— δ) Register oder Stimmen. Erinnern wir uns, dass eine Reihe Pfeifen von gleicher Structur, in der also dieselben Verhältnisse der Körpergestalt zur Mensur, zum Aufschnitt, zur Tongrösse etc. durch die ganze Progression, welche diese Pfeifenreihe durch die chromatische Tonleiter zurücklegt, festgehalten werden, und die daher durch einen durchaus einheitlichen und eigenthümlichen Klangcharacter von anderen derartigen Pfeifenreihen unterschieden ist, deshalb eine Schleife in der Windlade für sich hat, um beliebig allein oder in Mischung mit anderen solcher Pfeifenreihen verwendet werden zu können — eine Stimme oder ein Register genannt

wird. Ausser Flöten- und Zungen-, offenen und gedeckten Stimmen, unterscheiden wir noch einfache und zusammengesetzte (gemischte Stimmen, Mixturen), und, gewissermassen zu letzteren gehörend, solche, die zwar nur eine Pfeife für jede Taste haben, welche jedoch nicht den Eigenton der Taste, sondern einen der nächsten harmonischen Obertöne giebt (die Quinten, Terzen). Nur 2 einfache Stimmen giebt es, die mit dem Eigentone zugleich eine Oberquint leise erklingen lassen, Quintatön und Nachthorn nämlich. Jede Stimme führt einen eigenen Namen, der entweder von dem Instrumente, dessen Nachahmung sie sein soll, entlehnt ist (Fagott, Oboe, Gambe, Krummhorn, Schwegel, Violon, Violoncello etc.); oder ihr Verhältniss zu einer tieferen Stimme von gleichem Klangcharacter bezeichnet (Octav, Superoctav); oder sie als gemischte Stimme erkennen lässt (Mixtur, Cornet 3- oder 5-fach, Sesquialtera etc.); oder endlich das Intervallenverhältniss angiebt, in welchem sie zum Eigentone jeder Taste steht (Quint, Terz). Alle, oder wenigstens doch die meisten in Orgeln vorkommenden Stimmen sind in eigenen kleinen Artikeln beschrieben; hier bleibt nur noch zu erinnern, dass die einfachen Flötenstimmen, und speciell die Familie der Principale, den Grundklangstoff der ganzen Orgel ausmachen, und an Zahl die weitaus vorherrschenden sind. An die Grösse der Principale knüpft sich auch eine Art Classification der Grösse des Werkes; steht im Hauptwerke ein Principal 16 Fuss, so pflegt man die Orgel ein Werk im 16-Fusston zu nennen; ein Werk im 8-Fusston hingegen, wenn das Hauptwerk nur einen Principal 8 Fuss hat. Für das Pedal wird gemeinhin wenigstens eine Stimme gefordert, welche die doppelte Grösse des Principales im Hauptwerke hat; ein 16 Fuss Principal im Hauptwerke setzt also wenigstens eine Stimme im 32-Fusston für das Pedal voraus; doch findet man diesen Satz keineswegs immer durchgeführt. Man findet viele Orgeln, welche im 16-Fusston stehen, ohne im Pedal eine 32-füssige Stimme zu haben; und wiederum einige, die ein 32-Fusstonregister[7]) im Manual haben, ohne dass das Pedal die doppelte Tongrösse erreichen könnte, denn ein 64-Fusstonregister (C_3 = 8 Schwingg.) herzustellen, ist unmöglich. Die Rohrwerke, in beiweitem geringerer Anzahl vertreten als die Flötenstimmen, geben dem Orgelklange sonore und markige Fülle, dabei Glanz, Schärfe und Pracht; dem Pedal, wenn in grösstem Fussmaasse (32 F.) ausgeführt, eine dröhnende elementare Gewalt bei mehr Tonbestimmtheit als Flötenpfeifen von gleicher Tongrösse, deren Klang in der tiefen 32-Fussoctav mehr ein sturmartiges Sausen als ein jederzeit deutlich bestimmbarer Ton ist. Die gemischten Stimmen (s. den Art. Mixtur) sind noch heutigen Tages ein Streitpunkt der Theoretiker und Practiker; da aber die missklingenden Tonverhältnisse, welche sie in Fortschreitungen hervorbringen, durch andere Stimmen verdeckt werden und nichts übrig bleibt als die Verschärfung und der Glanz, welche sie dem Klange angedeihen lassen, ist nichts dagegen zu erinnern, sondern die Mixturen erscheinen, vorausgesetzt in mässiger Verwendung, geradezu unentbehrlich. — Die Einrichtung der ganzen Orgel in Betreff der Anzahl, Zusammensetzung und Beschaffenheit ihrer Stimmen, deren Vertheilung auf ein, zwei oder mehrere Claviere; ferner die Anzahl der Bälge, Windladen etc., überhaupt die Anordnung alles dessen, was sowohl zur directen Klangerzeugung als zum technischen Apparate gehört, wird die Disposition der Orgel genannt. —— I *F*. Das Gehäuse umschliesst das ganze Orgelwerk; dem Architekten muss es überlassen bleiben, einem so edlen Werke, wie die Orgel ist, auch eine entsprechende Aussenseite zu geben. Doch wie ältere Orgelbauer an manchen, übrigens mehr oder weniger harmlosen, Spielereien Vergnügen fanden, so finden sich auch Prospecte genug, an denen der posaunenden, geigenden etc. Engel und aller möglichen zopfigen Zierrathen kein Ende ist. Die schönste Zierde der Aussenseite der Orgel bleiben die Prospect- oder Gesichtspfeifen, von Zinn gearbeitete und hell polirte Principale von 4, 8, 16 und (selten) 32 Fuss[8]), welche, in Gruppen und Thürme geordnet, die Vorderseite des Gehäuses grösstentheils ausfüllen. Das in älteren Orgeln fast allgemein zu findende Rückpositiv, ein im Rücken des spielenden Organisten stehender Theil der Orgel, bot zwar mitunter einen recht schönen Anblick dar, ist aber in neuerer Zeit mehr und mehr abgekommen, da es der Klangwirkung nachtheilig ist, indem es die von dem

7) welches allerdings kein Principal, sondern gewöhnlich eine gedeckte Stimme ist. Uebrigens wird die Disposition 32-füssiger Stimmen ins Manual noch keineswegs allgemein als richtig anerkannt.

8) Z. B. der herrliche Principal 32 Fuss im Prospect der neuen, von dem kunstreichen Orgelbaumeister Ladegast erbauten und mit allem denkbaren Stimmenreichthum ausgestatteten Nicolaiorgel zu Leipzig.

dahinterstehenden Haupttheile der Orgel ausgehenden Schallwellen hemmt. Daher pflegt man in neuerer Zeit den Prospect der Orgel gewöhnlich in einer geraden Flucht anzulegen, die nur durch die vorspringenden Pfeifenthürme unterbrochen wird [9]).

II. Wesen und Character der Orgel. Der Character dieses, in seiner gegenwärtigen Vollkommenheit, grossartigsten und reichsten aller Tonwerkzeuge, ist ernste Majestät, leidenschaftslos und gleichsam erhaben über die momentane Gefühlsregung, nur hohen und auf das Ideale gerichteten Empfindungen in Tonbildern von grossen Contouren einen strengen und stilgerechten Ausdruck verleihend. Man sieht sich leicht versucht, Vergleiche zwischen der Orgel und einem Orchester anzustellen, und doch können zwei verwandt scheinende Dinge in ihrem innersten Wesen und ihren Wirkungen nicht mehr von einander abweichen als diese. Die meisten Stimmen der Orgel sind allerdings aus dem Versuche, die Orchester- und andere Instrumente nachzuahmen, hervorgegangen, doch ist die erreichte Aehnlichkeit immerhin eine nur sehr entfernte; aber gerade dieses, nicht anders zu nennende, Misslingen jenes Versuches hat ein glückliches Resultat zur Folge gehabt, die völlige Selbständigkeit des Klangcharacters der Orgel nämlich. Dem durch das Gefühl belebten Hauche der menschlichen Athmungsorgane, sowie der den leisesten inneren Regungen mit vollkommener Willigkeit folgenden künstlerischen Hand, sind das Blas- und Streichinstrument und das aus ihnen combinirte Orchester, im unmerklichen Wachsen und Abnehmen bis zum Stärksten und Schwächsten durch alle Grade der Klangdynamik hindurch, durchaus biegsame Darstellungsmittel für die leisesten und stärksten augenblicklichen Hebungen und Senkungen des Gefühls. Bei der Orgel hingegen wird durch den ununterbrochen gleichstarken Luftstrom der Klang einer Stimme oder Stimmencombination in beständig gleicher Stärke erhalten; jene Biegsamkeit und Ausdrucksfähigkeit für das Momentane ist dem Orgelklange nicht eigen. Nur im Grossen, durch Veränderung der Registrirung, ist Abschwächung des Klanges bis zum leisesten Hauche, und Steigerung desselben bis zur ans Elementare grenzenden Macht zu ermöglichen. Doch ist ein so leises Anwachsen und Abnehmen wie beim Orchester nicht zu ermöglichen; denn das Hinzuziehen jeder folgenden Stimme macht sich nicht allein als stossweise Verstärkung, sondern auch als Beimischung einer neuen Klangmasse fühlbar, während beim Abstossen der Register die allmälige Verminderung des Stärkegrades und die Klangvereinfachung ebenfalls stoss- oder stufenweise vor sich geht, möge die Registrirung auch noch so geschickt vollzogen werden und das Pfeifenwerk auch noch so harmonisch intonirt sein. Es sind Versuche gemacht worden, wenigstens einem Theile der Orgel (Echowerk, s. daselbst, Echo-Cornett) ein *Crescendo* und *Diminuendo*, ohne dass Veränderung der Registratur nothwendig wird, mittels des sogenannten Schwellers zu geben; doch hat diese Einrichtung nicht viel zu bedeuten, weder das Instrument noch der Ort an dem es steht, fordern solche detaillirte Gefühlsmalerei; sie macht nur sinnliche Wirkung. Der Mangel des Ausdruckes durch allmäliges Anwachsen und Abfallen des Klanges ist aber gerade eine Eigenthümlichkeit der Orgel, die man, wenngleich sie als Unvollkommenheit angesehen werden kann, doch nicht hinweg wünschen wird; denn sie trägt wesentlich zu der feierlichen Grossartigkeit ihres Characters bei, hat dem Instrumente die Heimath in der Kirche bereitet, und eine eigene Stilart mit schaffen und durchbilden helfen; über grosse dynamische Gegensätze aber gebietet die Orgel in umfassendster Weise, Wechsel und Mischungen starker und schwacher Stimmen und Stimmengruppen sind auf jeder Orgel mit mehreren Claviaturen durch verschiedene Registrirung zu bewirken. Der Kirche und der kirchlichen Kunst gehört die Orgel, wennauch nicht ausschliesslich, so doch wesentlich an. Nur ihre Klangschärfe und Klangmacht vermag den Gesang einer grossen Gemeinde zu durchdringen und zu tragen; ihre von Sinnlichkeit und augenblicklich leidenschaftlicher Regung freie Stärke entspricht denjenigen Gefühlen, welche nicht durch augenblickliche persönliche Interessen, sondern, auf das Höchste gerichtet, in übereinstimmender Gemeinsamkeit durch dieses erregt werden. Im Dienste der Kunstmusik findet sie Verwendung entweder als begleitendes oder als Concertinstrument. Als begleitendes Instrument unentbehrlich vor allem dem Oratorium und Werken oratorischen Stiles; nicht nur zur Ausfüllung und Begleitung der Arien, Unterstützung des Chores, schärferer Zeichnung und Gruppirung von Licht und Schatten dienend, sondern auch durch Vermischung ihrer ernsten Klänge mit dem Orchester und

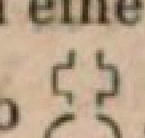
9) Ueber Abt Vogler's Simplificationssystem s. den gleichn. Art. und Allgem. Mus. Zeitung vom J. 1799.

den Singstimmen, zur grossartigen Haltung des Ganzen beitragend. Als Concertinstrument hat sie ihren eigenen Stil, der einerseits durch ihren Character und beliebig andauernden Klang, andererseits durch ihre Natur als Tasteninstrument bedingt ist. Das Fortklingen ihres Tones räumt dem Melodischen erhebliche Rechte ein, welches wiederum, da Ausdruck durch kleine Stärkenüancen fehlt, zur Polyphonie neigt, indem in einer Mehrheit gleichberechtigter Stimmen die einzelne beiweitem weniger ausdrucksvollen Vortrag, als feste Consequenz des melodischen Ganges beansprucht. Der grundlegliche Orgelstil wird stets der polyphone bleiben; und zwar der dreistimmige, für 2 verschieden registrirte Claviere mit obligatem Pedal. Und dieses mit schon seiner Klarheit wegen; denn der im grossen Raume der Kirche sich ausbreitende und verfliessende Klang der Orgel lässt es nicht zu, eine vielstimmige Polyphonie, namentlich wenn die Stimmen schnell bewegt sind, klar zu durchschauen, die einzelnen Stimmen sind schwer oder garnicht zu verfolgen, sondern lösen sich, wenn die Akustik nicht besonders günstig ist, in ein schillerndes und glänzendes Klangspiel auf, welches allerdings wieder seine eigenen Reize hat. Ueber Harmoniefülle und Akkordmassen gebietet die Orgel im grossartigsten Maassstabe, und mit allen anderen Tasteninstrumenten hat sie, namentlich bei gut ansprechendem Pfeifenwerk und nicht zu ungelenkiger Tractur, grosse Spielgeläufigkeit in allen Arten Passagen und Figurationen gemein. Doch hat diese auf der Orgel ihre engeren Grenzen als auf dem Clavier; nicht allein, weil manches Figurenwerk nicht gut herauskommt, sondern auch, und zwar wesentlich, weil brillante Passagen und Clavierphrasen dem Character der Orgel entgegen sind.

III. Geschichtliches der Orgel. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *Organum* ist Geräth; nach und nach wurde es auf jedes Tonwerkzeug angewendet, dann speciell auf Blasinstrumente und später auf eine Combination mehrerer Blasinstrumente. Die frühesten Anfänge der Orgel sind in der Panspfeife und Sackpfeife zu erblicken; jene bestand aus 7, 9, auch 10 verschieden langen Pfeifen von Schilfrohr, welche mit Wachs verbunden wurden. Anfänglich verstand man verschiedene Tonhöhen nur durch verschiedene Pfeifenlängen zu erzielen, nachher fand man, dass eingeschnittene Löcher, jenachdem offen oder bedeckt, ähnliches bewirkten. Man fügte einer solchen mit Tonlöchern versehenen Pfeife einen Windschlauch an, und in der nunmehr entstandenen Sackpfeife war ein zweites Motiv der Orgel gegeben. An die Stelle des Sackes trat ein Windkasten, auf den man eine der Panspfeife ähnliche Reihe verschieden langer Pfeifen setzte, jede mit einem Schieber versehen, um der Luft den Zutritt zu gestatten oder abzuschliessen. Wahrscheinlich hat in erster Zeit der Spieler selbst die Luft durch ein Rohr in den Windbehälter geblasen. Der weitere Entwickelungsgang ist dunkel; denn die Wasserorgel des Ktesibius, um 180 v. Chr., welche Hero und Vitruv beschreiben, deren Erfindung Tertullian wohl ohne Grund dem Archimedes beilegt, war höchst wahrscheinlich schon eine Verbesserung einer älteren Art Windorgel. Tertullian's Beschreibung der Wasserorgel würde, wenn sie nicht so augenscheinlich übertrieben und von der Bewunderung einer unverstandenen Sache dictirt wäre, die Vorstellung erwecken, als hätte man zu seiner Zeit (im 3. Jahrh. n. Chr.) schon Orgelwerke gehabt, die den unsrigen an Grösse und Mannigfaltigkeit allenfalls nicht viel nachstünden. Doch war hieran garnicht zu denken; die Wasserorgeln der damaligen Zeit waren sehr harmlose kleine Instrumente. Dem Briefe des Hieronymus an Dardanus zu Folge sollen im 4. Jahrh. n. Chr. im Tempel zu Jerusalem 2 kleine Windorgeln mit einer einfachen Pfeifenreihe gestanden haben, deren kleinere, Maschrokita genannt, vom Spieler selbst mit dem Munde und mittels einer Windleitung angeblasen wurde, während er auf einer vorne befindlichen Tastatur spielte; die grössere aber, Magrepha oder Ugabh, soll 2 Blasbälge gehabt haben. Noch fabelhafter sind die Nachrichten von einer andern Orgel im Tempel zu Jerusalem, welche einen Windbehälter aus Elephantenhaut, 12 Blasbälge und 15 Pfeifen von Erz gehabt, und einen so starken Schall gegeben haben soll, dass man sie auf dem Oelberge gehört hat. Bedos de Celles vermuthet (worin ihm nicht leicht jemand widersprechen wird), dass sie niemals existirt habe. Julian der Abtrünnige besass ein mit Bälgen versehenes Instrument, und bei den Griechen und Römern waren Wasserorgeln viel im Gebrauch bei Gastmälern und anderen Festen; unter Nero (54—68) wurde in Rom eine verbesserte Art der Wasserorgel bekannt, im Occident aber mochte deren Verwendung abgekommen und etwa erst im 9. Jahrh. wieder aufgenommen sein. Ludwig der Fromme

liess in seinem Palast zu Aachen eine Wasserorgel durch einen venetianischen Priester, Georg, bauen, imgleichen sollen sie im 9. Jahrh. in Frankreich und im 10. Jahrh. auch in England in den Kirchen gedient haben; Sponsel (Orgelhistorie) aber zieht in Zweifel, dass die Wasserorgel jemals in der Kirche und anders als bei weltlichen Lustbarkeiten verwendet worden sei; gegen ihren Gebrauch in nördlicheren Gegenden erregt schon das Einfrieren des Wassers im Winter nicht unwesentliche Bedenken. Vom Beginn des 14. Jahrh. an wird der Wasserorgel nicht mehr gedacht, wann aber die ersten Orgeln ohne Anwendung von Wasser in Gebrauch gekommen sind, weiss man nicht; doch scheint es bereits im 4. Jahrh. geschehen zu sein. Gewiss falsch ist die Angabe, dass Kaiser Theophilus (829—842) ihr Erfinder sei[10]. Mindestens sehr unsicher ist aber auch die Nachricht, dass Papst Vitalian I. († 669) die Orgel in die Kirche eingeführt habe, wie überhaupt alles, was wir über ihre Einführung beim Gottesdienste wissen. Sponsel meint mit Wahrscheinlichkeit, dass unter den *Organis*, welche (nach Platina's Lebensbeschreibung) Vitalian in die Kirche herübergenommen haben soll, andere Blasinstrumente wenigstens ebensogut als Orgeln gemeint sein können. Im Jahre 756 erhielt Pipin vom byzantinischen Kaiser Constantin Copronimus eine grosse Orgel mit bleiernen Pfeifen, welche er in der Kirche zu Compiegne aufgestellt haben soll. Allerdings spricht Eginhard (Schriftsteller im 9. Jahrh.), der diese Nachricht giebt, auch hier von mehreren Orgeln, worunter möglicherweise ebenfalls andere Instrumente verstanden sein können. Aventin († 1534) aber schreibt dieser Orgel sogar ein Pedal zu, wobei er die Orgeln seiner Zeit im Sinne gehabt haben wird. Unter Karl d. Gr. kamen ebenfalls Orgeln ins Abendland, und er selbst liess nach dem Muster der Orgel des Pipin im Jahre 812 eine für den Dom zu Aachen bauen, und zwar soll diese Orgel die erste in Deutschland gewesen sein, welche ohne Hülfe des Wassers gespielt wurde. Nach anderen Angaben hat erst Ludwig der Fromme diese Orgel bauen lassen; Forkel meint aber, dass dieses dem Ludwig zugeschriebene Werk eben jenes Karl's d. Gr. gewesen sei. Es genügt uns hier, dass die Deutschen in der 2. Hälfte des 9. Jahrh. nicht nur Orgeln in den Kirchen hatten, sondern sie auch bauen konnten. Zarlino schreibt von einer Orgel, welche zu dieser Zeit in München sich befunden habe; fehlen auch die näheren Nachrichten hierüber, so erzeugte doch diese Gegend Deutschlands Orgelbauer und Orgelspieler. Anno, Bischof von Freising, wurde von Papst Johann VIII. gebeten, einen Künstler, der eine Orgel bauen und spielen könne, nach Rom zu schicken, und die von Anno dorthin gesendete Orgel mag die erste in Rom aufgestellte gewesen sein. Von da aus verbreitete sie sich weiter über Italien, stand im 10. Jahrh. daselbst in Ansehen, und war alsbald auch in Frankreich bekannt, indem das Kloster zu Aurillac Papst Sylvester II. († 1003) um eine Orgel bat. Um Mitte des 11. Jahrh. soll in der Abtei St. Florent zu Samur eine Orgel existirt haben und Abt Sigo ein erfahrener Organist gewesen sein. Die ersten sicheren Nachrichten aus Frankreich hat man aber erst aus dem 12. Jahrh. über eine Orgel in der Abtei zu Fecamp. Aehnlich wie Wissenschaft und andere Künste wurden auch Orgelbau und -spiel in den Klöstern gepflegt. Vergleichungsweise waren aber die genannten beiden Länder und auch selbst Deutschland, wo man vom 10. Jahrh. an nicht allein in Bischofsitzen, sondern auch in manchen Klöstern Orgeln findet, in der Orgelbaukunst doch hinter England zurückgeblieben; denn nach des Benedictiners Wolstan Bericht liess Bischof Elfeg bereits 951 in der Kirche zu Winchester eine Orgel errichten, welche 400 Pfeifen und 26 Bälge hatte, welche von 70 rüstigen Männern getreten wurden. Zwei Organisten spielten die Orgel, »deren jeder sein eigenes Alphabet regierte«. — Ueber Art und Klang der ganz alten Orgeln ist nichts Gewisses zu sagen; die Orgel Karl's d. Gr. soll das Krachen des Donners, den sanften Ton der Lyra und das Schallgepränge der Cymbeln vergegenwärtigt haben. Demungeachtet aber kann man wohl dreist annehmen, dass diese ersten Orgeln sehr klein und nach unserm heutigen Begriffe unbedeutend gewesen sind. Das Pfeifenwerk war noch keineswegs in Register geschieden, sondern alle auf einer Taste stehenden Pfeifen sprachen zugleich an. Jene Orgel zu Winchester mit 400 Pfeifen hatte 10 Tasten, für jede Taste also 40 Pfeifen, die durch den Niederdruck der betreffenden Taste allesammt, nach Art unserer Mixtur, zugleich

10) Nach Einigen soll sein Werk garkeine Orgel, sondern ein Baum mit singenden Vögeln (*Merula*), die ein Gezwitscher hören liessen, gewesen sein. S. Merula.

intonirten, die Scheidung der Windlade durch Schleifen gehört erst einer viel späteren Zeit an. Die grosse Pfeife eines jeden Clavis der ältesten Orgeln stand voran, die ganzen Werke haben »scharff vnd stark geklungen vnd geschrieen«. Die Claviatur hatte 11, 12, auch 13 Tasten in diatonischer Folge, ohne Semitonien, sogar ohne Unterscheidung des *b* und ♮, nämlich ♮ *C D E F G A* ♮ *c d e* (*f*)[11]), oder auch *c d e f g a h c d e f g a*. Man konnte eben nur eine einstimmige Choralmelodie darauf zuwege bringen. Allmälig vergrösserten sich Umfang der Claviatur und Pfeifenzahl, doch ohne Scheidung des Pfeifenwerkes in Register; auch kamen die chromatischen Zwischentöne hinzu. Das Pedal wurde erfunden um 1470 von Bernhard, gen. der Deutsche, einem geschickten Musiker zu Venedig, und kam schnell in Aufnahme, so dass in Deutschland alsbald keine einigermassen grössere Orgel ohne ein solches mehr gebaut wurde. Anfänglich hatte es nur 8 Claves, ♮ *C D E F G A* ♮, die mit Stricken an die Pfeifenventile angehängt waren. Die Manualclaviere vermehrten sich nach und nach bis auf 3. So in der grossen (1361 erbauten) Orgel zu Halberstadt, welche Prätorius nach ihrer Renovation 1495 noch gekannt, und in *Syntagma musicum* (1619) ausführlich beschrieben hat. Sie hatte 3 Claviere und Pedal[12]); die im Prospect stehende Pfeifenreihe, der Principal oder Prästant, war bereits getrennt von dem dahinterstehenden, aus Octaven und Quinten zusammengesetzten und Hintersatz (Nachsatz, Nasat) genannten Pfeifenwerk. Man konnte also durch Gebrauch des Principals allein, oder durch Vereinigung desselben mit dem ganzen Hintersatz und Pedal, wenigstens einen Klangunterschied herausbringen. Das oberste Manualclavier, Discant genannt, hatte einen Umfang von ♮ *C C*♯ chromatisch bis *g a*, und diente zum vollen Werk, Prästant und Hintersatz vereint. Das 2. Clavier, von gleichem Umfange und ebenfalls Discant heissend, diente für den Prästanten allein, ohne Hintersatz. Das 3. Clavier war ein Bassclavier, enthielt im Umfange von ♮ *C* chromatisch bis ♮ *c* einen grossen Bassprincipal in Seitenthürmen, und wurde, statt des Pedals, mit der linken Hand zum Principal im 2. Clavier gebraucht. Das Pedal ging von ♮ *C* — *h* und diente zum 1. Clavier »zum gantzen vollen gepränge«. Die Spielart dieser alten Orgeln darf man nicht etwa unserer heutigen ähnlich sich vorstellen; die Breite einer Claviatur von 9 Claves erstreckte sich auf fast 1½ Ellen, die des einzelnen Clavis betrug bis 3 Zoll (Bedos de Celles spricht sogar von 5—6 Zoll breiten Orgeltasten); dem entsprachen eine beträchtliche Dicke und ein beinahe fusstiefer Fall, die Form war so  oder so . Bei der Schwerfälligkeit der Tastenventile und des ganzen Mechanismus war an ein Spiel mit den Fingern nicht zu denken, sondern die Tasten mussten mit geballter Faust niedergeschlagen werden. Daher der, bis in die neuere Zeit hinein noch gebräuchliche, Ausdruck »die Orgel schlagen«. Mit einer Hand mehrere Töne zu greifen, war folglich unmöglich, aber eine Art Duo oder Trio hat man mit Hülfe des Pedals doch darauf herausbringen können. Die Windbereitung war höchst unvollkommen; eine grosse Anzahl den in der Schmiede gebräuchlichen ähnlicher Bälge pressten einen Wind in die Lade, der nothwendigerweise aller Gleichmässigkeit in der Stärke oder Dichtigkeit ermangeln musste, da die Bälge keine Gewichte zur Regulirung hatten, sondern durch die verschiedene Körperschwere der Calcanten, die sie nicht sowohl aufzogen als auch niedertraten, verschieden belastet wurden. Dass unter solchen Umständen eine reine Stimmung zu den Unmöglichkeiten gehörte, muss man einsehen. Ein fester Stimmton[13]) wurde ebensowenig eingehalten. Oft standen die Orgeln 1 oder 1½ Ton über Chorton[14]), auch eine Quart höher oder Quint tiefer als Kammerton (nach neuerem Begriffe). Was ältere Schriftsteller über den Klang dieser alten Orgeln sagen, ist auch nicht gerade verlockend. Im Hintersatz zum Discant waren die Claves mit 32—56 Pfeifen und im Pedalhintersatz mit 16—24 Pfeifen besetzt, »aber alles grober Mixtur Art.

11) Auf der Ordnung nach dorischen Tetrachorden beruhend, deren jedes mit einem halben Ton anfangen musste: ♮ — *E* das *Tetr. hypaton*; *E* — *A Tetr. meson*; ♮ — *e Tetr. diezeugmenon*.

12) Letzteres jedoch nicht gleich bei der Erbauung, sie erhielt es erst bei der Renovation.

13) „Auch seynd offt die Orgeln, darnach gute *Chorales* vnd Schreyhälse zu singen, an dem Ort bestalt vnd vorhanden gewesen, baldt ein Thon höher vnd wol niedriger *intoniret*, vnd auch offte durch vieles *renoviren* vnd stimmen, noch mehr von ihrem anfänglichen Stande in die Höhe gebracht worden". Prätorius II. 102.

14) Der Chorton war bei den Alten tiefer als der Kammerton, und zwar um einen Ton; jener war in den Kirchen, dieser bei weltlichen Musiken üblich. Später kehrten die Benennungen sich um, der vormals tiefere Chorton hiess Kammerton, und der vormals höhere Kammerton, Chorton.

Welches denn wegen der grösse des *praestanten*, vnd weil sich jhre *Manual-Clavir*, der wenigen *Clavium* halber, nicht in die Höhe zur Lieblichkeit begeben können, ein solch tieffes grobes brausen vnd grewliches grümmeln; auch wegen vielheit der *Mixtur* Pfeiffen ein vberaus starcken schall vnd laut, vnd gewaltiges geschrey (darzu denn der gepresste Wind rechtschaffen nachgedruckt hat) mus von sich gegeben haben« (Prätorius II. 99).— Als die Orgel aber einen gewissen Grad von Ausbildung erreicht hatte, ging sie der ferneren Vervollkommnung schneller entgegen; die Claves wurden allmälig schmäler, so dass die Quint eine etwa unserer Octav ähnliche Spannweite hatte, wie an der alten Aegidien-Orgel zu Braunschweig. An den Clavieren der Orgeln im Stift zu Bamberg (vergrössert 1493), in der Barfüsserkirche in Nürnberg (1475), im Dom zu Erfurt (1483), St. Blasii zu Braunschweig (1499) betrug die Spannung der Octav nur um etwa eine Taste mehr als jetzt; die Tractur aber war noch schwerfällig genug. Der Tonumfang der Manuale hatte, meist von *H* beginnend, bis *ee* und *ff* sich erweitert, das Pedal aber war noch auf den Umfang von *A* oder *H* bis *b* oder *h* beschränkt. Man findet auch Orgeldispositionen, die im Manual und Pedal mit *F* beginnen. Der wichtigste Schritt zur Vervollkommnung aber war die Scheidung des Hintersatzes in gesonderte Stimmen, die nun einzeln gebraucht werden konnten, durch Erfindung der Springlade. Da Prätorius um 1619, als die Schleiflade schon ganz allgemein war, sagt, dass die Springlade bei 200 Jahren allbereit im Gebrauch gewesen sei, muss diese Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrh. erfunden sein, mag aber anfänglich nur langsam sich verbreitet haben; andererseits mögen ihr auch noch frühere Versuche zur Scheidung der Stimmen voraufgegangen sein. Etwa um 1600 wurde sie durch die einfachere Schleiflade verdrängt, welche auch bis auf den heutigen Tag üblich geblieben ist. Anfangs 1500 hat man auch begonnen, das Pfeifenwerk selbst mannigfaltiger zu durchbilden; bis dahin hatte es durchaus Principalmensur. Man fing an Pfeifen zu decken, ungefähr um 1530 sind die Schnarrwerke und Spitzflöten aufgekommen, und nach und nach Spanbälge an die Stelle der alten Faltenbälge gesetzt worden, und die seither wieder abgekommenen Rückpositive eingeführt. Ums Jahr 1677 erfand Christian Förner (geb. 1610) die Windwage.

Literatur. *a*) Bau und Einrichtung betreffend: J. G. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst, Weimar 1855. — J. G. Töpfer, Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt etc., Weimar 1833. Nachtrag dazu ebd. 1834. — J. G. Töpfer, Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile etc., Erfurt 1843. — Schlimbach, Ueber Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, Leipzig 1801; durchgesehen und vermehrt von C. F. Becker, 3. Aufl., Leipzig 1843. — Bedos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, 4 Th. 1766. — Prätorius, *Syntagma musicum*, T. II, Wolffenbüttel 1619. — Werckmeister, Orgelprobe etc. — Vogler, Simplificationssystem und Orgelverbesserung, Leipz. Allgem. Mus. Ztg. Bd. I. 413; II. 565; IV. 49; V. 821; VI. 138; XIII. 217 u. 233. — Adlung, Anleit. z. musikal. Gelahrtheit, 1783, Cap. VI—X. — Kützing, Theor. pract. Handb. der Orgelbaukunst, Bern etc. 1836. — Seidel, Die Orgel und ihr Bau, Breslau 1843. — Reichmeister, Die Orgel in gutem Zustande und reiner Stimmung zu erhalten etc., Leipzig 1828. — Reichmeister, Unentbehrliches Hülfsbuch beim Orgelbau, Leipz. 1832. — W. Schneider, Die Orgelregister etc., 1835. — Hess, Dispositionen der merkwürdigsten Orgeln, 1774. — *b*) **Geschichte.** Sponsel, Orgelhistorie, Nürnberg 1771. — Vollbeding, Kurzgef. Gesch. der Orgel aus d. Französischen nach D. Bedos, mit Beschr. der hydraulischen Orgel des Xéron; a. d. Griech., Berlin 1793. — J. F. Mittag, Histor. Abhandl. über Entstehung, Gebrauch etc. d. Orgel, Lüneburg 1756. — Antony, Geschichtl. Darstellg. von der Entstehung und Vervollkommnung d. Orgel, Münster 1832. — C. F. Michaelis, Zur Gesch. der O., Cäcilia 1825, II. 211 ff. — *c*) **Orgeldispositionen** findet man in den meisten Werken über Orgelbaukunst. So in Prätor. *Synt.* 22 Dispositionen älterer wirklich vorhanden gewesener Orgeln, und 7 Dispositionsentwürfe; ferner in den genannten Werken von Antony, Töpfer, Schlimbach, Reichmeister, Sponsel u. A.

Orgelpunkt, *Punctus organicus*, *Point d'Orgue*, Angehaltene Cadenz, *Corona*. Eine Folge von Zusammenklängen über einem angehaltenen Basse. Die Intervalle der Zusammenklänge müssen unter sich stets ein (gleichviel ob consonantes oder dissonantes) Akkordverhältniss ausmachen, worin jedoch der liegende Bass nicht immer mit eingeschlossen zu sein braucht. Denn es dürfen Akkorde vorkommen, zu denen er in keinem Dreiklangs- oder Septimenverhältnisse steht, nur muss die ganze Harmoniefolge immer hin und wieder mit Akkorden untermischt sein, denen er allerdings als akkordeigener Bestandtheil angehört, damit sein Verhältniss zur Harmoniefolge nicht aufgehoben werde. Letztere besteht entweder aus der Tonart durchaus leitereigenen Akkorden (Beisp. 1), oder ist mit modulirenden Akkorden und kurzen Ausweichungen untermischt (Beisp. 2), in welchem Falle Folgen von verminderten Septimenakkorden sehr gewöhnlich sind (Beisp. 3).

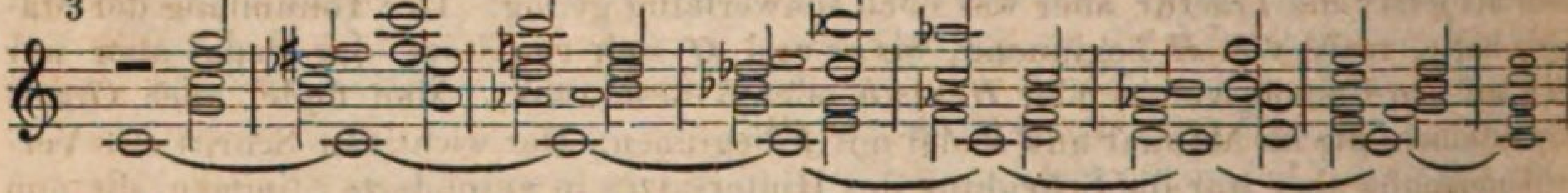
1



2



3



Soviel Akkordverständniss als nöthig, um die Akkorde, auch da wo der Bass nicht ein Bestandtheil derselben ist, zu erkennen, darf hier vorausgesetzt werden. — Orgelpunktartige liegende Stimmen, über welche andere Stimmen einen auf- und absteigenden Gesang ausführen, kommen schon in sehr alter Zeit vor, wie z. B. die von Joannes de Muris (Gerb., *Scriptores* III. 239) beschriebene *Diaphonia basilica* und eine Art der noch weit früheren Guidonischen Diaphonie (s. daselbst Text und Anm. 1). Der Name *Punctus Organicus* aber mag erst später entstanden sein als die Sache selbst, nämlich als man anfing, bei den in gebundener Schreibart abgefassten vielstimmigen Kirchenstücken den letzten Schlussfall in den Hauptton mittels der in der Grundstimme fortklingenden Dominant aufzuhalten und dazu in den Oberstimmen entweder einen Theil des Hauptsatzes noch einmal kurz durchzuführen, oder die zuletzt vorangehende Melodie noch durch eine Verwickelung verschiedener Akkorde auszuspinnen, um einen recht breiten und gewichtigen Schluss zu erhalten, wobei die begleitende Orgel auf der Dominant einen Ruhepunkt macht, während die anderen Stimmen sich fortbewegen. Hieraus erklären sich auch der Ausdruck Angehaltene Cadenz, sowie die mit Fermate gleichbedeutende Benennung *Corona* ohne weiteres von selbst. — Sehr häufig wird nicht allein die Dominant, sondern auch die darauf folgende Tonika angehalten, in welchem Falle alsdann zwei Orgelpunkte aufeinanderfolgen (Beisp. 4).

4



In anderen Fällen wird der Orgelpunkt nur auf der Tonika und nicht auf der Dominant gemacht, wofür es keine bestimmte Regel giebt. Der Eintritt erfolgt immer auf einer Thesis, und zwar beim Orgelpunkte auf der Tonika, mit dem tonischen Dreiklange, bei dem auf der Dominant entweder mit dem Dominantakkorde oder mit dem $\frac{6}{4}$ des tonischen Dreiklanges. Wird modulirt, so geschieht es am natürlichsten: wenn der Orgelpunkt auf der Dominant liegt, in Dur nach der V und II, in Moll nach der V; wenn er auf der Tonika liegt, nach der IV und V. Am Schlusse kehrt der Tongang natürlich in den Hauptton zurück. Beisp. 4, in G moll stehend, schliesst (wie sehr gewöhnlich) in Dur, ausserdem kann auch ein Plagalschluss (IV — I) stattfinden, in welchem Falle dann ebenfalls der tonische Schlussakkord, wenn das Stück in Moll steht, ein Durakkord zu sein pflegt, wie das nämliche Beisp. 4 zeigt. Häufig pflegt man auch, namentlich in Clavier- und auch in Orchesterstücken, den liegenden Basston, um ihn zu beleben oder mehr fortklingend zu erhalten, in eine um ihn herum sich bewegende Figur aufzulösen, also z. B. an Stelle eines ausgehaltenen *G* etwa die Figur Beisp. 5 zu setzen, wodurch an der Sache im übrigen nichts geändert wird.

5



Mitunter lässt sich ein Orgelpunkt in einer oberen Octav verdoppeln, so dass die Harmonie zwischen dem Basse und dessen Verdoppelung sich bewegt (Beisp. 6); doch ist dies nicht immer thunlich, weil gegen eine liegende Oberstimme (s. Liegende Stimme) solche Akkorde, denen sie harmoniefremd ist, viel schärfer dissoniren als gegen den Bass, daher leicht Unverständlichkeit und Missklang entsteht.

6



Die Anwendung, welche man vom Orgelpunkte zu machen pflegt, beschränkt sich übrigens nicht auf die Schlusscadenz der Tonstücke, wenngleich er an dieser Stelle immer seine wesentliche und grundlegliche Bedeutung behält; sondern er kommt ausserdem noch sowohl im Verlaufe, als auch ganz besonders am Anfange vor: Im Verlaufe, auf der Tonika oder Dominant derjenigen Tonart, in welcher die Modulation gerade sich befindet; am Anfange, natürlich auf der Tonika, als eine breite und gewichtige Entfaltung derselben. In der Fuge, s. Fuge B *b*.

Orgelregister, — stimme, s. Orgel I C *f*; I D *c*.

Orgel schlagen, woher der Ausdruck stammt, s. Orgel III, S. 658.

Orgelwolf, s. Wolf.

Orgue expressif, die Physharmonika.

Orificium, der Aufschnitt an Orgelpfeifen.

Orpheoreon. Ein veraltetes zur Gattung der Cithara gehörendes Saiteninstrument, mit 9 doppelchörigen Stahl- und Messingsaiten bezogen. Steg und Sattel sind schräg gegen einander gerichtet, so dass die höheren Saiten etwas kürzer sind als die tieferen. Ganz ähnlich, nur etwas grösser, war auch das Penorcon, Abbild. Prätorius, *Syntagma* II. Taf. XVII.

Orpheus-Harmonika, s. Panharmonicon.

Orphica. Ein von Röllig in Berlin um 1795 erfundenes kleines Claviatursaiteninstrument, ähnlich der Clavierguitarre, gleich welcher es beim Spielen um die Schulter gehängt oder auf den Schooss genommen werden kann. Das Hammerwerk befindet sich in einem Kästchen, dessen oberer Theil den Resonanzboden ausmacht, die Claviatur ist so klein, dass sie nur für eine Kinder- oder Frauenhand passt. Den Namen erhielt das Instrument wegen angeblicher Aehnlichkeit mit der Lyra des Orpheus. Vergl. Koch, a. L. — Gerber beschreibt die Orphica als ein Tasteninstrument, welches entweder einchörig mit Drathsaiten oder zweichörig mit Darmsaiten bezogen ist, welche im ersten Falle wie beim Flügel geschnellt, im zweiten mit Hämmerchen angeschlagen werden. Die

4 Fuss lange Form ist der des Flügels ähnlich, nur dass die Claviatur an der Seite angebracht ist.

Orthius, ein dactylischer hell- und hochtönender Nomos bei den Griechen, nach einigen Meinungen vom phrygischen, nach anderen vom mysischen Olympus erfunden. Arion versammelte damit die Delphine um das Schiff, als er sich in das Meer stürzte, ebenso feuerte Timotheus mittels desselben Alexander zur Ergreifung der Waffen an.

Oscillation, Schwingung der Klangkörper. S. Klang.

Ossea tibia, Knochenflöte, s. Tibia.

Ossia (oder), steht bei doppelt notirten Stellen, von denen die eine bequemer auszuführen ist als die andere. Der Vortragende darf dann wählen.

Ostinato, hartnäckig, widerspänstig, s. Basso ostinato.

Ottava, Octav; — *alta*, hohe; — *bassa*, tiefe.

Ou, Rasselinstrument der Chinesen, an Gestalt ein Tiger mit sägeförmig eingekerbtem Rücken, über den mit einem Stabe hin- und hergerasselt wird.

Oud, bei den Arabern die Laute (*al oud*, die Schaale).

Ouvertüre. Ein vollstimmiges, aus einem Satze von gleicher oder verschiedener Bewegung bestehendes Orchesterstück, welches den musikalisch dramatischen Tonwerken (Oper, Oratorium, Drama mit Musik, Pastoral, Ballet, Passion, auch der Cantate) zur Eröffnung oder Einleitung dient, mit der Absicht, den Hörer zu erwartungsvoller Empfänglichkeit anzuspannen, und den im nachfolgenden Drama zur Darstellung kommenden Ereignissen einen geeigneten Boden durch Erweckung entsprechender Vorempfindungen zu bereiten. Es giebt vier hinsichts der Form von einander verschiedene Arten Ouvertüren, zwei neuere und zwei ältere. —— *A.* Die neueren. *a*) In kunstmässig entwickelter Sonatenform, der dreitheilige Sonatensatz mit 1. und 2. Thema, Durchführung und Repetition, nur dass der erste Theil (vor der Durchführung) nicht zweimal gespielt wird, sondern am Schlusse des ersten Vortrages sogleich in die Durchführung übergeht. Sonst kommt ihre ganze Einrichtung mit der des ersten Satzes der Symphonie oder Sonate vollständig überein, das Nähere darüber ist unter Sonate I 1 zu finden; auch hat sie gemeinhin eine kurze Einleitung von gemessener Bewegung und spannender ernster Haltung. Die Hauptthemen sind entweder Melodien aus der Oper, die nachher eine besondere Bedeutung gewinnen; oder frei gewählt und sammt ihrer Verarbeitung nur in innerer Beziehung zur nachfolgenden Handlung stehend, so dass die Ouvertüre als ein musikalisches Spiegelbild des Drama oder auch nur eines besonders wichtigen Momentes desselben, ohne directe tonliche Anklänge, erscheint. Häufig wird diese Art Ouvertüre, vom Drama abgelöst, als Concertstück für sich aufgeführt; oder, unter dem Namen Concertouvertüre, zur Eröffnung von Musikfesten, Concerten oder anderen Feierlichkeiten (z. B. Op. 124, die Weihe des Hauses, von Beethoven) componirt; oder sie dient, ohne weitere Absicht auf eine specielle Verwendung, ähnlich der Symphonie oder Sonate, nur rein ästhetischen Absichten. Zwar bezieht sie sich insgemein auf irgend ein Drama, eine andere Dichtung oder auf gedachte Hergänge überhaupt; doch werden diese nicht dargestellt, sondern bilden nur eine Art Programm, dem Hörer mancherlei Anknüpfungspunkte für das Verständniss der Musik darbietend. Bekanntlich findet auch die freie Fuge auf diese Kunstouvertüre (Zauberflöte) Anwendung. Die neueren Franzosen und Italiener, denen die strenger durchbildete Kunstform zu unbequem, oder für die Oper wenigstens überflüssig erscheint, verfahren willkürlicher damit; man findet bei ihnen Ouvertüren, die eigentlich nur aus dem ersten Theile und freier Repetition desselben bestehen, während der Mittelsatz (Durchführung) fehlt. —— *b*) Die gewöhnliche Opernouvertüre ohne eigentliche Form. Der Satz ist nichts als quodlibetartige Aneinanderreihung der in der Oper besondere Geltung habenden Melodien, die in der Ouvertüre, je nach Sorgsamkeit und Geschick des Tonsetzers, entweder etwas verarbeitet und ineinanderverflochten, oder auch, oft ohne alle innere Vermittelung, nur ziemlich locker nebeneinandergestellt werden. Je mehr Hinweisungen auf das Drama die Einleitung enthält, und je ausgeprägter und contrastirender die Melodien sind, desto mehr muss natürlich die Form auseinanderfallen, der Effect und die Pointe an die Stelle kunstgemässer Durchbildung treten. Dem Musikliebhaber gewöhnlichen Schlages, der in einer Fülle schöner, pikant und überraschend abwechselnder Melodien hinlänglichen Ersatz für die feste organische Kunstform findet, machen Ouverturen dieser Art meist mehr Vergnügen

als jene sonatenartigen; anders als in Opern finden sie übrigens keine Anwendung, weder beim Drama mit Musik noch im Oratorium. Doch werden sie, wenn sie besonders schöne Melodien und Effecte enthalten (wie z. B. Weber's Euryanthen-Ouvertüre), auch im Concert als Instrumentalstücke für sich aufgeführt. —— *B*. Aeltere Ouvertüren. *a*) Französische Ouvertüre, besonders durch Lully in eine bestimmte Form gebracht. Sie besteht aus einem nicht gar breit ausgeführten Satze im Viervierteltakt, von langsamer Bewegung aber erhabenem und feurigem Character, das *Grave* genannt. Gemeinhin enthält dieser, in gebundener Schreibart mit Vorhalten, Ligaturen etc. abgefasste Satz, neben langen Noten auch geschwind durchgehende Läufe und Figuren, die im Vortrage so viel als möglich abgestossen werden müssen. Die Hauptmotive werden von den Hauptstimmen in allerhand freien Imitationen durchgeführt; die Modulation wendet sich gegen den Schluss hin in eine nahe verwandte Tonart, gemeinhin, wenn der Satz in Dur steht, in die Dominant, und wenn in Moll, in die Durparallele. Dann erfolgt eine Wiederholung des ganzen Theiles, und es tritt eine Fuge von lebhafter Bewegung und willkürlicher Taktart ein. Gewöhnlich ist diese Fuge frei behandelt, mit verschiedenen freien, nicht unmittelbar aus dem Hauptthema oder Contrasubject fliessenden Zwischensätzen, die oft von Füllstimmen solo vorgetragen werden, untermischt. Nach Schluss der Fuge wird meistentheils das *Grave*, entweder ganz oder nur theilweise und aus den Hauptmotiven etwas anders gestaltet, wiederholt. Im letzten Viertel des 17. Jahrh. kam diese Ouvertüre auch nach Deutschland und verbreitete sich hier ganz allgemein; Händel, Bach, Keiser, Telemann, Hasse, Graun und andere um Mitte des verwichenen Jahrhunderts blühende Tonsetzer bearbeiteten sie sehr fleissig. Auch nahm sie manche Abweichungen in der Gestalt an; man verband sie mit einigen characteristischen Tanzmelodien, fügte ihr auch hinter der Repetition des *Grave* ein zweites *Allegro* hinzu, wie denn bei weiterer Ausbildung das Hauptgewicht überhaupt auf das *Allegro* fiel. An die Wiederholung des ersten *Grave* band man sich nicht mehr strenge, hingegen zerlegte man oft das erste *Allegro* in zwei Wiederholungstheile, liess auch öfter *Grave* und *Allegro* mehremale mit einander abwechseln. Von der Oper abgelöst, bediente man sich ihrer ebenfalls in Concerten als Symphonie. Gegen das Jahr 1760 aber begann sie immer seltener zu werden, und gegenwärtig ist sie ganz verschwunden. Doch war sie zu ihrer Zeit auch nach Italien herübergekommen und daselbst manches Jahr hindurch im Gebrauche gewesen, bis sie durch die —— *b*) Italienische Ouvertüre des Alessandro Scarlatti verdrängt wurde; wenngleich auch schon vor Scarlatti in Italien Operneinleitungen in einer von der französischen abweichenden Form vorkommen, so scheint doch die nachfolgende von ihm herzustammen. Diese Italienische Ouvertüre bestand ebenfalls aus drei Theilen, von denen aber der erste und dritte schnelle Sätze waren, während ein langsamer Satz zwischen ihnen stand. Dieser langsame Mittelsatz hatte andere Taktart, war insgemein schwächer instrumentirt und auch hinsichts des Characters von den schnellen Sätzen verschieden; das letzte *Allegro* war meist finalartig rauschend und sehr lebhaft bewegt. Die französische sowohl als italienische Ouvertüre standen zum Drama nicht allemal in speciellen Beziehungen, sondern waren mehr allgemeine musikalische Einleitungen, deshalb konnte man sie um so leichter von dem Hauptwerke selbst abtrennen und als Symphonien in der Kammermusik verwenden. Ihr Einfluss auf die Satztheilung der modernen grossen Symphonie und Sonate ist auch unverkennbar, namentlich der der italienischen Ouvertüre mit ihrer Stellung eines langsamen Satzes zwischen zwei schnellen. Die Sätze trennten sich allmälig ganz von einander, ihre Formen erweiterten sich und bildeten sich innerlich aus, die Menuett trat hinzu, als Anklang an die Suite und die mit der französischen Ouvertüre ohnehin zuweilen verbunden gewesenen Tanzmelodien.

Oxybaphon musiken, s. Acetabulum.

Oxyphonos, bei den Griechen; einer, der eine hohe Stimme singt.

Oxypykni, die Halbtöne im chromatischen Klanggeschlecht der Griechen, s. Tetrachord II *b β*, Beisp. 4.

P.

P. Abbreviatur für *piano; pp* für *pianissimo; pf* für *piano forte; fp* für *forte piano; mp* für *mezzo piano.*

Paduana, s. Pavana.

Päan (*Παιάν*, der Heilende, Arzt der Götter). Beiname des Apollo, als Befreier von Krankheiten und anderen Uebeln durch seine Rathschläge; davon Benennung eines Lobgesanges, in welchem man vorzugsweise das Andenken an seinen Sieg über den Drachen Python feierte. Diese Gesänge wurden durch den refrainartig mehrmals darin wiederholten Ausruf *Jo! Paian!* characterisirt, daher sie obigen Namen erhielten. Man sang sie in ansteckenden Krankheiten, um den Apollo sich geneigt zu machen. Auch an die Diana sang man Päane, rief später auch andere Gottheiten (Mars, die Göttin der Gesundheit Hygiaea, bei den Spartanern auch Neptun) darin an; imgleichen wurden sie auch grossen Männern (als Agamemnon, Ptolomäus Lagus von Aegypten u. A. m.) zu Ehren gedichtet. Der darin vorwaltende Versfuss war der

Päon, aus drei Kürzen und einer Länge gebildet. *Päon primus*, die Länge steht an erster Stelle | – ⏑ ⏑ ⏑ |; — *secundus*, an zweiter | ⏑ – ⏑ ⏑ |; — *tertius*, an dritter | ⏑ ⏑ – ⏑ |; — *quartus*, an vierter | ⏑ ⏑ ⏑ – |.

Palaeomagadis, einerlei mit *Magadis, Magas*, s. daselbst.

Palalaika, s. Balalaika.

Palmula (wörtlich der unterste Theil des Ruders, die Ruderschaufel), die Taste, der Clavis an Claviaturinstrumenten.

Panathenäen, Panathenäische Spiele; attische Nationalfeste zu Ehren der Minerva (Athene). Es gab grosse und kleine. Die grossen wurden alle vier Jahre begangen, vier Tage während; neben gymnastischen Uebungen fanden auch Wettstreite in der Poesie und Musik statt. Die kleinen hielt man jährlich ab.

Pandora, Pandura, Bandoër. Eine Lautenart, von der Mandora (s. das.) oder Mandoline nur äusserlich und durch die verschiedenen Grössen, in denen sie vorkommt, verschieden. Eine Art ist gleich der Mandora kleiner als die Laute, mit kürzerem Halse und weniger Saiten. In Unteritalien soll eine mit 8 Messingsaiten bezogene gebräuchlich sein; in England kam sie der Laute an Grösse gleich, war mit 12 Messingsaiten bespannt, hatte ein glattes, an den Seiten ausgeschweiftes Corpus und auf dem Griffbrette von Messing eingelegte Bünde. Auch in der Ukraine und in Russland (s. Speiersche Realzeitg. I. 85) dient eine Art Pandora zur Begleitung des Gesanges und zum Vortrage der Tänze.

Pandurina, Bandurchen, ist einerlei mit Mandurchen, oder Mandoër.

Panharmonicon, Orpheus-Harmonika, eine Art Orchestrion (Nachahmung des Orchesters), mit einer Claviatur von 5 Octaven Umfang. Erfunden vom Mechanikus Mälzl.

Panmelodicon. Ein dem von Rieffelsen zu Kopenhagen erfundenen Melodicon nachgebildetes Tasteninstrument von Franz Leppich in Wien. Ebenwie bei jenem beruht die Klangerzeugung desselben auf Reibung metallener Stäbe durch eine umlaufende Walze, an die sie beim Niederdrucke der Tasten sich anlegen.

Pansflöte, *Syringa Panos*, s. Syrinx.

Pantaleon, Pantalon. *a*) Ein von dem bedeutenden Violinspieler Pantaleon Hebenstreit, seit 1708 Kammermusikus in Dresden (1730 noch am Leben), erfundene oder eigentlich nur vervollkommnete Art Cymbal oder Hackebrett (s. daselbst). Der Taufname seines Erfinders wurde dem Instrument von Ludwig XIV. beigelegt, als jener im Jahre 1705 am Pariser Hofe mit sehr vielem Beifall darauf sich hören liess. Hinsichts der Einrichtung und des Tractamentes ist das Pantalon dem einfachen Hackebrette sehr ähnlich; sein Corpus aber, etwa viermal so lang und doppelt so breit, hat zwei Resonanzböden, von denen der eine mit Drath-, der andere mit Darmsaiten bezogen ist. Doch giebt es (nach Koch a. L.) auch Pantalons, die nur einen mit Darmsaiten bespannten Resonanzboden haben, und von dieser Beschaffenheit war dasjenige Instrument, dessen

der ehemalige Capellmeister Gebel (ein Schüler Hebenstreit's)[1] am Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofe, und nach dessen Tode der Concertmeister Bodinus, letzterer aber nur zu seiner Privatunterhaltung, sich bedienten. — Sein Umfang betrug zwischen vier und fünf Octaven; der Bezug war mehrchörig, der Klang stark und namentlich in der Tiefe sehr pomphaft, nur klangen die Saiten bei schneller Spielart zu lange nach, was nothwendigerweise Undeutlichkeit und unangenehmes Dissoniren zur Folge haben musste, etwa als wenn man auf einem Claviere mit aufgehobenem Dämpfer spielt. Dieser sowie andere Uebelstände, wozu auch das häufige Reissen der Darmsaiten gehörte, bewirkten, dass das Instrument sehr bald nach dem Tode seines Erfinders und Meisters der Vergessenheit anheimfiel; der um 1789 zu Ludwigslust verstorbene Noelli, Kammermusikus und Pantalonist des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, soll der letzte Virtuose darauf gewesen sein, wenigstens verschwand mit ihm das Instrument aus der Oeffentlichkeit. — *b*) Benennung derjenigen Art des Pianoforte, auf welche das System des Pantaleons, hinsichts des Hammeranschlages von oben, angewendet wurde. Auch führte diesen Namen der aufrechtstehende Flügel mit Hammermechanismus, an welchem der Anschlag ebenfalls gegen den Steg, wie beim Pianino, erfolgte.

Pantalonzug, eine an den alten Clavieren zuweilen angebrachte Vorrichtung zur Hervorbringung einer dem Pantaleon ähnlichen Klangart. Mittels eines Zuges werden schmale Stückchen Blech zwischen die Betuchung und den Anschlagepunkt der Tangenten an die Saiten geschoben, wodurch ein Nachklingen und Ineinanderrauschen des Tones, wie es eben dem vorhin genannten Instrumente eigen ist, entsteht. Doch war die ganze Einrichtung eine durchaus werthlose Spielerei und bewirkte nichts weiter als Undeutlichkeit des Vortrages, indem sie zugleich den angenehmen natürlichen Klang der Claviere völlig zerstörte.

Pantomime, die Gebehrdensprache; die Kunst, durch Körperbewegungen Gefühle auszudrücken, die Orchestik. Pantomimisches Ballet, s. Ballet.

Paphlagonische Trompete, eine griechische Trompetenart mit einem Ochsenkopfe ähnlich gestaltetem Schallbecher, von grobem starkem Klange.

Paradiazeuxis, im griechischen Tetrachordsystem der eine Terz betragende Abstand zwischen den beiden Tetrachorden *Synemmenon* und *Diezeugmenon*. Aus Tabelle Beisp. 3 im Art. Tetrachord etc. ersieht man, dass die drei letzten Stufen des Tetrachordes *Synemmenon* mit Verwandlung des ♭ in ♮ im Tetrachord *Diezeugmenon* als die drei ersten Stufen wiederholt wurden, daher zwischen beiden der Ton *c* fehlt.

Paraglossen, die Cancellenventile in der Orgelwindlade.

Parakeleustikon, bei den Griechen, ein Schifferlied.

Parakontakion, eine Art Antiphonie oder Wechselgesang in der griechischen Kirche. Vergl. Antiphona.

Parallelbälge, eine Art Orgelbälge, s. Orgel I A *b*.

Parallelbewegung, *motus rectus*, das gleichzeitige Steigen oder Fallen zweier oder mehrerer Stimmen im Tonsatze. S. Fortschreitung der Intervalle A *a*.

Parallelen, falsche, der Quint und Octav in der Stimmführung, s. Fortschreitung der Intervalle B *a*.

Parallelen, Schleifen, Register in der Orgel, s. Orgel I C *f*.

Paralleltonarten. Das aus einer Dur- und einer Molltonart von gleicher Vorzeichnung bestehende Tonartenpaar. Die Molltonart liegt eine kleine Terz unter der Durtonart, ist diese selbst, nur um eine kleine Terz tiefer angefangen, woraus für beide zwar die nämliche Art und Anzahl der chromatischen Versetzungszeichen, aber eine andere Lage der Halbtöne sich ergiebt; z. B. C dur — A moll, E♭dur — C moll etc. A moll ist die Parallelmolltonart oder Mollparallele von C dur; C dur die Paralleldurtonart oder Durparallele von A moll.

Paramesos, lat. *prope media*, im Tetrachordsystem der Griechen die erste Saite des Tetr. *Diezeugmenon*, unser Ton *h*. S. Tetrachord etc. Tab. Beisp. 3.

Paranete, lat. *Extenta*, im griechischen Tetrachordsystem die dritte Saite in jedem der oberen drei Tetrachorde des *Systema perfectum*. Daher *Paranete Synemmenon*, lat. *Conjunctarum extenta*, der 3. Ton des 3. Tetrachordes *Synemmenon*,

1) Seine vornehmsten Schüler waren (nach Gerber) Binder und Gumpenhuber.

unser c_1; — *Diezeugmenon*, lat. *Divisarum extenta*, der 3. Ton des 4. Tetrachordes *Diezeugmenon*, unser d_1; — *Hyperbolaeon*, lat. *Excellentium extenta*, die 3. Saite des 5. Tetrachordes *Hyperbolaeon*, unser g_1.

Paraphonie, bei den Griechen. Benennung einer Gattung von Consonanzen, nämlich der Quint und Doppelquint (paraphonische Intervalle). Ausserdem consonirende Fortschreitungen in der Melodie. — *Paraphonista*, ein Vorsänger.

Parodie (*parodia*, παρῳδία, eigentlich ein Gegengesang, eine Replik, besonders mit Beibehaltung der nämlichen Worte). Nachbildung eines Gedichtes, dem Original an Versart und Ausdrucksweise ähnlich, aber mit der Absicht, den Inhalt jenes in ein anderes Licht zu setzen, zu beantworten, auch zu widerlegen und häufig ins Lächerliche zu ziehen. In der Musik die Unterlegung eines anderen Textes unter ein Singstück überhaupt; insbesondere ebenfalls die Vertauschung eines ernsthaften Textes zu einer Melodie mit einem komischen von ähnlichem, aber ins Lächerliche oder Burleske gezogenen Inhalte. Ebenso die Verunstaltung einer ernsten Melodie und Musik in der Absicht, sie selbst lächerlich zu machen oder eine komische Wirkung damit hervorzubringen.

Parte, ital. ein Theil. *a*) Ein Theil eines mehrtheiligen Tonstückes, z. B. der erste und zweite Theil einer Arie, eines Sonatensatzes etc. So findet sich häufig der Ausdruck: *Volti subito, segue la seconda parte*, man wende schnell um, es folgt der zweite Theil. *b*) Eine Stimme (Partie) eines mehrstimmigen Tonsatzes. *Prima parte*, die erste; *seconda parte*, die zweite Stimme. *c*) Speciell Hauptstimme, wie *colla parte*, mit der Hauptstimme.

Partia, *Partita*, ein mehrsätziges Tonstück, zur Gattung der Suite gehörend. S. daselbst.

Partie, *parte*, s. Parte *b*.

Partita, *Partia*, s. Partia und Suite.

Partitur, *spart*, *spartito*, *partition* (Theilung). Diejenige Notirungsart eines mehrstimmigen Tonstückes, in welcher alle dazugehörigen Stimmen (eine jede auf einem besonderen Liniensysteme) so unter einander gesetzt werden, dass die zusammenklingenden Takte senkrecht unter einander zu stehen kommen, und man also im Stande ist, nicht nur die Tonfolge jeder einzelnen Stimme, sondern auch den Zusammenklang aller Stimmen, den ganzen Verlauf des Tonstückes hindurch, bequem zu übersehen. Die vereinigte Darstellung sämmtlicher Stimmen in der Partitur ist nicht nur für den Componisten beim Ausarbeiten des Tonstückes, sowie zur bequem verständlichen Mittheilung desselben an Andere, von höchster Wichtigkeit, sondern auch für den die Aufführung eines Musikwerkes leitenden Capellmeister unentbehrlich. Für den Tonsetzer deswegen, weil er zuerst, bei Anlage des Tonwerkes, sogleich die wesentlichen Gedanken und Momente desselben derart an die betreffenden Instrumente vertheilt und überhaupt so gruppirt zu notiren vermag, dass er schon, bevor er an die eigentliche Ausarbeitung geht, von dem Ganzen ein deutliches Bild in bestimmten Umrissen auf dem Papiere hat; dann ferner bei der Ausarbeitung selbst den einer jeden Neben- und Füllstimme in jedem Satze zugetheilten Inhalt ohne Weitläufigkeit hinschreiben kann, und jederzeit alle vorhandenen Haupt- und Nebenstimmen bequem mit einander zu vergleichen, und die Richtigkeit ihrer harmonischen Verbindung, des Satzes und der Instrumentirung, überhaupt alles dessen was zur richtigen Darstellung eines Tongedankens gehört, ohne alle Schwierigkeit zu übersehen vermag. Und ebenso bequem ist es für jeden des Partiturlesens Kundigen, das Tonstück aus der Partitur, ohne dass es ihm vorgespielt wird, im Ganzen und Einzelnen deutlich zu verstehen; der die Aufführung leitende Dirigent aber bedarf ihrer, um genau überwachen zu können, dass alles richtig ausgeführt und nichts ausgelassen werde, und um in den einzelnen Stimmen gemachte Fehler zu berichtigen. —— Um nun dem Partiturleser auch bei starker Instrumentirung, wenn er also eine bedeutende Anzahl von Stimmen und Liniensystemen vor sich hat, die Uebersicht möglichst zu erleichtern, schliesst man bei der Notirung Instrumental- auch Vocalstimmen, wenn letztere vorhanden sind, am besten je nach ihrer Verwandschaft in Gruppen zusammen. Diese Gruppen, also z. B. die vier oder mehr Gesangstimmen, oder der Geigen-, Holzbläser- oder Blechinstrumentenchor, dürfen nicht durch dazwischengesetzte Stimmen anderer Gattung getrennt werden. Die Hauptgrundstimme des ganzen Klangkörpers, der Contrabass, oder auch der Orgelbass (*Continuo*), steht stets auf dem untersten Liniensysteme

der ganzen Partitur, alle übrigen tiefen Stimmen aber nehmen immer nur die tiefste Stelle in ihrer Gruppe ein, so dass allerdings nicht alle tiefen und alle hohen Stimmen zusammenzustehen kommen, sondern manche tiefe Stimmen über andere hohe. Doch ist hierdurch der Vortheil gewonnen, dass man die Instrumente chorweise nach ihrer Klangverwandschaft, wie sie ja auch gewöhnlich zusammenwirken, geordnet hat, und in solcher Zusammenstellung weit leichter übersehen kann, als wenn die zusammengehörigen Gattungen zerstreut und dafür durchweg hohe Stimmen zu hohen, und tiefe Stimmen zu tiefen, ohne Berücksichtigung der Verwandschaft, gesetzt würden. In Ansehung der Ordnung, in welcher man die verschiedenen Instrumentengattungen über einander setzt, ist gegenwärtig, an Stelle der früher sehr häufigen Willkürlichkeiten, mehr Uebereinstimmung getreten; in älteren Partituren findet man oft sehr unbequeme Anordnungen, z. B. obenan die Violinen, von den übrigen Stimmen des Streichquartettes getrennt; andere mischen Holzblasinstrumente unter das Streichquartett, oder setzen die Blechinstrumente oder auch nur die Trompeten allein von den übrigen Blechinstrumenten getrennt obenan. Nachstehende Gruppirung der Stimmen, von der oberen Kante des Blattes abwärts, erweiset sich als die beste und ist gegenwärtig auch fast allgemein eingeführt. Vorauszubemerken bleibt noch, dass die zwei- oder mehrstimmig getheilten Instrumente derselben Gattung (also die zwei Flöten, Oboen, Clarinetten etc.), wenn sie nur mehr ausfüllend als obligat gehalten sind, auf einem gemeinsamen Systeme notirt werden, hingegen deren zwei erhalten, wenn sie derartige Bewegungen ausführen, dass sie auf einem nicht Raum haben. Die Anordnung der Instrumente ist also folgende:

1) Holzblasinstrumente. Zu oberst die Flöten, je nach den erwähnten Umständen auf einem oder auf zwei Systemen notirt; ist jedoch eine Octavflöte im Tonsatz angewendet, so beansprucht diese das oberste Liniensystem, über der ersten Flöte. Unter den Flöten stehen die Oboen, und unter diesen die Clarinetten, beide in neuerer Zeit durchgängig zweistimmig besetzt. Das Liniensystem unter den Clarinetten nimmt, wenn überhaupt gefordert, das englische Horn (*Oboe da caccia*) ein; als melodisches und den Alt des Holzbläserchores bildendes, überdies seltenes Instrument, gegenwärtig stets nur einfach (in älterer Zeit, bei Bach, überwiegend häufig mehrfach) besetzt. Dann folgen die Fagotten, stets zweifach, und meist auch auf zwei Systemen notirt, indem nicht selten der erste Fagott in höheren Tonlagen sich bewegt, welche einen anderen Schlüssel fordern; während der zweite den Bass des Bläserchores bildet oder auch mit den Bass-Streichinstrumenten, Hörnern u. dergl. geht.

2) Blechinstrumente. Die Hörner, wenn zweifach besetzt, auf einem System notirt, wenn vierfach oder (wie nur selten) dreifach, auf zwei Systeme je nach den Stimmungen, in denen sie stehen, vertheilt. Sollten mehr als zwei Stimmungen vorhanden sein, so ist selbstverständlich auch die entsprechende Anzahl Systeme nothwendig. Unter den Hörnern werden die Trompeten, zweifach besetzt, auf einem Systeme notirt. Die Stellung der Hörner unmittelbar unter den Fagotten ist deshalb vortheilhaft, da beide Instrumentengattungen häufig mit einander sich verbinden, die Trompeten hingegen gerne mit den

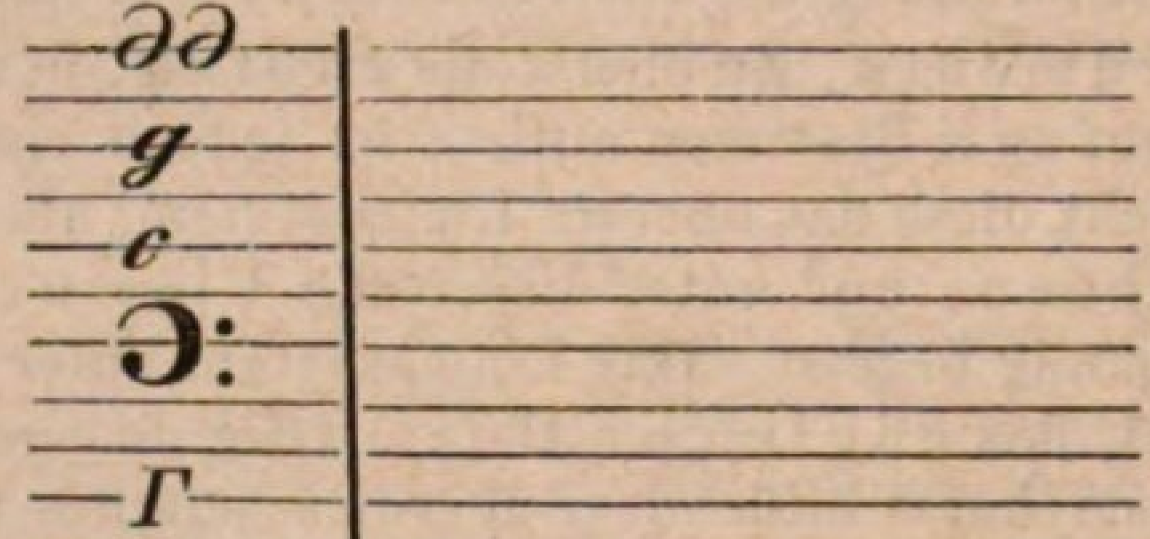
3) Schlaginstrumenten zusammentreten, und zwar mit den unmittelbar unter ihnen stehenden Pauken; auf diese folgen die übrigen etwa vorkommenden Schlaginstrumente, Triangel, Becken und grosse Trommel.

4) Posaunen pflegen nur bei grosser Instrumentation oder besonderer ernster und feierlicher Wirkungen wegen angewendet zu werden, und bilden in ihrer dreifachen (niemals vier- oder zweifachen) Besetzung eine geschlossene Gruppe für sich, weshalb sie auch von den Hörnern und Trompeten durch die Schlaginstrumente getrennt sein können. Entweder werden sie auf drei Systemen notirt, auch wohl auf zwei, Tenor- und Altposaune auf einem, und die Bass- oder die deren Stelle vertretende zweite Tenorposaune auf dem zweiten Systeme; oder auch auf nur einem Systeme, wenn sie etwa nur mehr ausfüllende Akkorde, als selbständige melodische Bewegungen haben. Den Posaunen schliessen sich dann die grossen Blech-Bassinstrumente an, als Ophicleide, Tuba etc. — Unter ihnen steht, wenn überhaupt angewendet,

5) die Solostimme oder Solostimmengruppe, also im Instrumentalconcert das Soloinstrument, Clavier, Geige, Oboe etc., oder das Ensemble von Soloinstrumenten; in Vocalsätzen mit Orchester die Sologesangstimmen. Darunter,

6) der **Geigenchor**, und zwar auf den beiden obersten Systemen die I. und II. **Violine**, darunter die **Bratsche**, das **Violoncello** und der **Contrabass**. Ist aber das Werk für Chor und Instrumente gesetzt, so ist die Ordnung folgende: I. und II. **Violine**, **Viola**; dann die **Chorstimmen**, oder, sind auch eine oder mehrere Solostimmen dabei, erst diese und darunter die Chorstimmen. Unter dem Chorbass stehen die Violoncelli und Contrabässe, so dass also die höheren und ebenso die tieferen Vocal- und Geigenstimmen beisammen sind. Auf den Contrabass folgt dann in älteren Werken noch der Continuo [1].

Eine solche auf natürliche Verwandschaft der Stimmen begründete und demzufolge fest angenommene Ordnung, erleichtert die Uebersicht der Partitur ungemein, der Leser weiss sich sogleich zurechtzufinden, und hat nicht nöthig Aufmerksamkeit auf Nebendinge, als Aufsuchen und Zusammenbringen der Stimmen, zu verwenden. Uebrigens fand die Sitte, Musiken wie bei uns in Partituren herauszugeben, erst ziemlich spät, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., allgemeinere Aufnahme [2], wenngleich wir schon vereinzelten Partituren aus dem 16. Jahrh. begegnen, so finden sie sich doch nur sehr selten, denn fast alle Compositionen erschienen in einzelnen Stimmbüchern und die handschriftlichen Partituren sind verloren gegangen. In älteren Partituren wurden die Stimmen entweder, in unserer heutigen Weise, auf fünfzeiligen Systemen in den verschiedenen Schlüsseln unter einander geschrieben; oder man bediente sich auch eines einzigen zehnzeiligen Systemes mit ziemlich weiten Zwischenräumen, dem zu Anfang die fünf *Claves signatae* vorgesetzt waren:



In dieses System wurden die Stimmen mit verschiedenfarbiger Dinte hineingeschrieben. Ein vollständiges Beispiel s. Tabulatur.

Partitur-Lesen, die Fertigkeit eine Partitur durch blossen Anblick der Schrift im Ganzen und in allen Einzelnheiten zu verstehen. Ausser allgemeiner Kenntniss dessen was zur Notenschrift gehört, wird vom Partiturleser ganz besonders noch Folgendes gefordert: *a*) Kenntniss aller überhaupt vorkommenden Arten des *C*-, *G*- und *F*-Schlüssels und die Uebung, sie in allen Mischungen und Gruppirungen ohne weiteres übersehen und einen mit dem anderen schnell und ohne Unbequemlichkeit vertauschen zu können. *b*) Kenntniss der Notirungsart und Klangwirkung aller gebräuchlichen Instrumente und ebenso *c*) der verschiedenen Gattungen der menschlichen Stimme; eine Gesangpartitur in ihrer vollen Wirkung ist nicht leichter zu verstehen als ein Instrumentalsatz, namentlich täuscht sich der, etwa an den mageren und trockenen Clavierklang gewöhnte Anfänger gar leicht, indem er beim Lesen eines Chores die Ausgiebigkeit des Klanges der aus so mannigfach individuell gefärbten Bestandtheilen zusammengesetzten Chorstimmen nicht bedenkt; am Clavier aber gelangt er zum Verständnisse einer Vocalpartitur ebensowenig, wie zur deutlichen Vergegenwärtigung eines Instrumentalsatzes. Namentlich wird ihm die Ausführung auf dem Clavier manche Durchgänge, oder Dissonanzen und Stimmenbewegungen anderer Art, als Härten oder möglicherweise gar unrichtige Fortschreitungen zeigen, wo in Wirklichkeit von solchen nicht die Rede ist, indem das Gehör den selbständigen Stimmengang auffasst, und schon der volle und weiche Klang der Chorstimmen an sich viele Härten mildert. *d*) Fertigkeit im Transponiren; schon die Notirungsart der transponirenden Instrumente erfordert solche. Man muss sich daran gewöhnen, die Transposition der Hörner, Clarinetten etc. nicht mühsam Ton für Ton vorzunehmen, sondern den ganzen Tongang aus der vorliegenden Tonart zu lesen oder viel-

1) Zuweilen bedient man sich bei unverändert wiederkehrenden Stellen, statt alle Instrumente noch einmal auszuschreiben, des Ausdruckes *Come sopra* (wie oben) als Abkürzung, so dass dann die meisten Partiturzeilen leer bleiben. Dieser Abkürzung begegnet man namentlich häufig in handschriftlichen, seltener in gedruckten Partituren.

2) Vergl. H. Bellermann, der Contrapunkt, Berlin 1862, S. 27.

mehr zu hören. *e*) Umfängliche Bekanntschaft mit der Harmonie wird vorausgesetzt, weil sonst schnelles und zuverlässiges Uebersehen breitliegender Akkordmassen und Melodiencomplexe unmöglich, und gleichzeitige Transposition mehrerer in verschiedenen Stimmungen stehenden Instrumente sehr erschwert wird. *f*) Die Fähigkeit Musik beim blossen Anblicke der Schrift mit dem inneren Gehöre zu vernehmen, also aus dem Lesen, ohne dass sie gespielt wird, innerlich die volle Klangwirkung zu haben. Der Partiturleser muss also nicht nur Höhe, Tiefe und Zusammenklang aller Töne, sondern auch deren Klangfärbung an allen Instrumenten und Gesangstimmen innerlich vollkommen deutlich sich vergegenwärtigen können; sonst hat er nichts als den Anblick der leblosen Noten. Doch gehört diese Aufgabe keineswegs zu den leichtesten, was daraus zu ersehen, dass selbst gewandte Tonsetzer zuweilen in den Wirkungen ihrer Instrumentalcombinationen sich täuschen. Auch schon die Fertigkeit Musik mit Verständniss zu hören verlangt viele Uebung; für den Anfänger ist es schon nicht leicht, das ganze Stück hindurch die Hauptstimmen oder auch nur Melodie und Bass nicht aus dem Gehöre zu verlieren; bedeutend schwerer aber noch aus vollen Instrumentalmassen die Klangfarben der einzelnen Instrumente und den Stimmengang heraushören zu können. Die beste Uebung Partituren fertig lesen zu lernen, ist: selbst fleissig schreiben; ausserdem sorgfältiges Vergleichen und Nachlesen in Concertproben, noch besser als dieses aber tüchtiges Studium der Partitur vor und nach der Aufführung und sehr aufmerksames Hören während derselben, ohne die Partitur vor sich zu haben.

Partiturspiel. Beim Partiturspiel am Clavier kommt es im wesentlichen darauf an den Tonsatz so zu reproduciren, dass der Hörer, auch wenn er ihn nicht kennt, eine möglichst klare Vorstellung von der Gedankenentwickelung in demselben empfange. Sonach kommt es darauf an, dass der Spieler alles zum präcisen Ausdrucke der Tongedanken wesentlich Erforderliche deutlich heraushebe, und was mehr als Ausfüllung und Beiwerk erscheint, unterordne oder aufgebe, falls es ihn an klarer Veranschaulichung zum Totalausdruck und Characterismus nothwendiger Züge behindern sollte. Die Partitur in aller Vollständigkeit wiederzugeben wird häufig ganz unmöglich sein, selbst dem besten Partiturspieler; es handelt sich auch nicht darum, sondern um schnelle und sichere Erfassung und Wiedergabe dessen was zur bestimmten Herausstellung der Tongedanken hauptsächlich erforderlich ist. Je mehr neben dem Grossen und Ganzen auch die Einzelnheiten berücksichtigt werden können, um so besser ist es, doch da es der Hauptsache nach mehr auf ein fest umrissenes Bild des Gesammten ankommt, wird auch dieses vor allen Dingen ins Auge zu fassen sein. In vielen Fällen wird der Partiturspieler genöthigt sein Begleitfiguren u. dergl. der Technik des Clavieres entsprechender zu gestalten, wogegen nichts einzuwenden, wenn sie nur dem ganzen Characterismus überhaupt angemessen bleiben; ebenso wird man Verlegung von Melodien in andere Octaven nicht allemal umgehen können, doch soll man soweit irgend möglich die Höhe- und Tiefeverhältnisse einzuhalten suchen, weil sie auf dem Claviere eigentlich das einzige Mittel zur Andeutung der Klangverschiedenheiten sind. Ferner kommt es auf richtige Vertheilung der Lichter und Schatten und der dynamischen Wirkungen an, dass also der Spieler da wo der Componist durchsichtige Klarheit fordert, nicht starke Farben aufträgt, nicht ins Dunkel versetzt was in der Partitur hell und licht gezeichnet ist, sondern seine vollgriffige Masse für wirkliche Krafteffecte aufspart und nicht da verschwendet wo es nicht nur nicht nöthig, sondern möglicherweise sogar unrichtig ist. Leider ist dieser wichtige Gegenstand von der Art, dass ohne ausgedehnte Notenbeispiele keine fruchtbringende Unterweisung darin möglich wird, und diese allgemeinen Andeutungen genügen müssen.

Partiturstudium. Beim Studium einer neuen Partitur richte man seine Aufmerksamkeit zuerst auf die Hauptmelodie und die Grundstimme und verfolge deren Entwickelung durch das ganze Tonstück; da die Hauptmelodien oder Hauptsätze aber keinesweges immer in der Oberstimme oder in derselben Stimme liegen, und ebensowenig immer von derselben Instrumentengattung ausgeführt werden, sondern in einem gut gearbeiteten Tonsatze alle Stimmen und Instrumentengattungen daran sich betheiligen, ist schon diese Aufgabe in Wirklichkeit schwerer als sie zu sein scheint. Nachdem man den Hauptfaden fest gefasst hat, wird man zur Durcharbeitung im Einzelnen übergehen, die thematischen Gestaltungen, Begleitfiguren, Contrapunkte, Führung der Nebenstimmen, den Modulationsgang und die Mischung der Instrumentalcombinationen genau unter-

suchen. Dabei muss nicht nur das Auge wachsam, sondern auch das innere Gehör unablässig thätig sein, der Tonsinn hat sogleich in lebendigen Klang umzusetzen was das Auge ihm zuführt. Mit Aufmerksamkeit und in systematischer Weise betrieben ist der Umgang mit Partituren guter Meister das beste Studienmittel; ein Schüler der dem Vortrage und den Correcturen seines Lehrers, sowie seinen eigenen Ausarbeitungen nicht durch beständiges Partiturstudium zur Hand geht, wird es unter allen Umständen nicht gar weit bringen.

Parypate, Name der zweiten Saite in den beiden tiefsten Tetrachorden (*Hypaton* und *Meson*) des griechischen Tetrachordsystems, nämlich:

Parypate Hypaton, lat. *Subprincipalis principalium*, die zweite Saite des Tetrachordes *Hypaton*, unserm kleinen *c* entsprechend.

Parypate Meson, *Subprincipalis mediarum*, die zweite Saite des Tetrachordes *Meson*, unserm kleinen *f* entsprechend. S. Tetrachord etc. I C, Beisp. 3.

Passacaglio, *Passecaille*. Ein der *Ciacona* nahe verwandtes Tanzstück von ernstem, aber angenehmem Character. Aehnlich jener besteht der Passacaglio ebenfalls nicht aus Theilen oder Reprisen, sondern aus einem Bassthema von acht Takten, welches immer von neuem wiederholt wird, während die Oberstimmen immer neue, melodisch und rhythmisch verschiedene Contrapunkte und Veränderungen (die man auch Couplets nennt) darüber ausführen. Gewöhnlich wählt man einen ganz einfachen, aus längeren melodischen Hauptnoten ohne Durchgänge bestehenden Gesang, weil ein solcher recht mannigfaltige Figuren und Contrapunkte besser zulässt als wenn er selbst schon figurirt ist. Mattheson (Kern melod. Wissensch. 123) sagt zwar, dass der Passacaglio garnicht an ein festes Basssubject gebunden sei, doch ist dem nicht so; der berühmte Orgelpassacaglio von S. Bach (Orgelwerke von Griepenkerl Bd. I) führt dasselbe Bassthema unausgesetzt durch; ebenso der in der VII. Suite von Händel (deutsche Händelausg. II. 51) befindliche. Für gewöhnlich steht er im $^3/_4$-Takt, wennauch der ₵ vorkommt, wie z. B. in dem eben erwähnten Händel'schen Tonsatze; er pflegt auf dem Niederschlage zu beginnen, kann aber auch im Aufschlage des letzten Viertels anheben. Ueber die Schnelligkeit seiner Bewegung sind die Erklärer verschiedener Meinung; Walther (Lex.) sagt, dass der Passacaglio ordinairement langsamer gehe als die Ciacona, die Melodie mattherziger (zärtlicher) und die Expression nicht so lebhaft sei. Dem schreibt auch Koch im a. L. nach, dass der Passacaglio in etwas langsamerer Bewegung als die Ciacone vorgetragen werden müsse. Mattheson aber behauptet das directe Gegentheil; er setzt einen der Unterschiede zwischen diesen beiden Arten Tonstücken ausdrücklich darin, »dass die Chaconne langsamer und bedächtiger einhergehet, als die Passecaille, nicht umgekehrt«. Ausserdem soll auch (nach Walther, Mattheson, Neueröffn. Orch. 185) der Passacaglio die Molltonart, die Ciacone hingegen die Durtonart lieben, was man nicht immer bestätigt findet; und jener eine »gravitätischere und delicatere Singart« und mehr melodische Annehmlichkeit als diese haben. Zum Singen, wie die Ciacone, ist der Passacaglio niemals gebraucht worden. Uebrigens sind beide die grössten unter den Tanzstücken.

Passage, Lauf, Gang. Eine stufen- und sprungweise durch beliebige Intervalle auf- und abwärts schnell sich fortbewegende, mehrentheils aus ähnlicher Fortführung einer bestimmten Figur gebildete Tonreihe; entweder coloraturartige Zergliederung, Ausschmückung und Umschreibung melodischer Hauptnoten mit zahlreichen Nebennoten; oder nur brillantes und lebhaftes Tonspiel ohne allen eigentlich melodischen Inhalt, cantable Partien als Gegensatz abwechselnd und unterbrechend. Besonders häufig sind Passagen in Tonstücken, die auf glänzenden Vortrag und Entfaltung virtuoser Bravour hinzielen; daher ihr Werth in den meisten Fällen allerdings auch ein bloss technischer, und dann wesentlich nach den Vortheilen, die sie dem Vortragenden zur Erreichung eines möglichst guten Effectes gewähren, zu bemessen ist. Doch können sie auch zur ästhetischen Wirkung beitragen, vorausgesetzt, dass sie wirklich characteristisch sind, nicht aber als bloss äusserliches Beiwerk den Inhalt und Ausdruck des Tonstückes verdunkeln und entstellen; sie können durch Energie und Rapidität der Bewegung die Darstellung heftiger leidenschaftlicher Empfindungen verstärken, durch leicht fliessende Rundung eine anmuthige gewandte Belebtheit hervorbringen und auch sonst das Tonbild durch mancherlei Färbung abwechselnder und reicher machen. Der gute Geschmack

verhält sich daher gegen die Passagen in der Instrumentalmusik wie gegen die Coloratur im Gesange: er verwirft nicht ihren maass- und sinnvollen Gebrauch, sondern nur ihren Missbrauch. Letzterer aber ist, grossentheils wenigstens, eine Folge des Mangels an gutem Geschmacke beim grösseren Concertpublicum, welches noch heutigen Tages blosses Virtuosenthum besser begreift und belohnt als wahre Künstlerschaft.

Passamezzo. Ein alter italienischer Tanz von sanftem ruhigem Character, »*passamezo a passando, transeundo,* dass man gar sanfft vnd allmählig hereintritt, wenn darnach getantzet wird. Vnd gleich, wie ein Gaillard fünff tritt hat, vnd daher ein *Cinquepas* genennet wird: Also hat ein *Passamezo* kaum halb so viel Pass, als ein Gaillard, *quasi dicas mezo passo*« (Prätorius, *Synt.* III. 24). Walther (Lex.) führt noch an: »Ein Tantz, vor diesem, in Italien, darin man mitten durch das Gemach ging; ein Italiänisches Lied zum tantzen«. Gegenwärtig, und schon seit lange, ist er gänzlich verschwunden.

Passepied. Eine ältere Tanzmelodie, ursprünglich bretagnischer Schiffertanz, von munterer und hurtiger Bewegung. »Ihr Affect kömmt der Leichtsinnigkeit ziemlich nahe; denn es sind bei ihrer Unruhe und Wankelmüthigkeit lange der Eifer, der Zorn oder die Hitze nicht, die sich bei einer flüchtigen Gigue finden« (Mattheson); doch soll, wie er weiter sagt, diese Leichtsinnigkeit »nichts verhasstes oder missfälliges, sondern etwas artiges« haben. Die Melodie steht im Dreiviertel-, oder, dem Character noch mehr entsprechend, im Dreiachteltakt, zwei Theile mit geradzahligen Rhythmen enthaltend. Oft hat sie, ähnlich der Menuett, ein Trio bei sich, d. h. eine zweite, ebenfalls zweitheilige und der ersten rhythmisch ähnlich gegliederte Melodie; nach diesem Trio wird die Hauptmelodie wiederholt (z. B. bei Bach, Bachausg. Bd. III. S. 163, mit *Passepied* I und II bezeichnet). Wenn die Hauptmelodie in Dur steht, erfolgt das Trio, als *Minore*, gewöhnlich in Moll. Zum Singen war der Passepied nicht gebräuchlich, nur zum Tanzen und Spielen.

Passion, *Passio.* Ein musikalisch-dramatisches, zur Feier des Charfreitages bestimmtes Werk, enthaltend »die Historie des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi«, meistentheils unverändert wie es die Evangelisten beschrieben haben, zuweilen auch in freier Umdichtung. In ihrer Vollendung durch Joh. Seb. Bach hat die Passion eine dem Oratorium vollkommen ähnliche Gestalt, aus Chören, Recitativen und Arien mit Instrumentalbegleitung bestehend. Die dabei betheiligten Personen scheiden sich in drei Gruppen: *a*) Die handelnden und leidenden Personen der heiligen Geschichte: der Evangelist, die Erzählung recitirend; Christus mit den Jüngern, Caiphas, Pilatus u. A. als selbstredende Personen auftretend; der jüdische Volkshaufe mit kurzen Chören (*Turbae*) in die Handlung eingreifend. *b*) Eine ideale christliche Gemeinde, »Zion und die Gläubigen«, den ganzen Hergang mit ihrer Betrachtung begleitend und ihn der *c*) christlich kirchlichen Gemeinde auslegend und vermittelnd. Letztere giebt ihre andächtigen Empfindungen durch Choralgesänge kund, welche an geeigneten Stellen die Handlung unterbrechen. — Der Gebrauch, die Leidensgeschichte in der Charwoche in episch-dramatischer Gestalt (»in Personen gestellt«) der Gemeinde vorzuführen, geht bis ins 12. Jahrh. zurück; Christus, der Evangelist und die übrigen Personen des Drama wurden von einzelnen Priestern im Psalmentone recitirt, der Volkshaufe durch einen Chor vertreten. Die ältesten Passionen, welche uns aufbehalten sind (Jac. Obrecht um 1500; Galliculus 1538, Balth. Resinarius 1544, alle über lateinischem Text), sind durchaus, auch die Reden des Evangelisten, Christi und der anderen Personen, für vierstimmigen Chor gesetzt; eine wohl aus derselben Zeit stammende deutsche Passion eines unbekannten Autors ist in ähnlicher Weise fünfstimmig. So auch die etwas späteren Werke von Daser 1578, Cyprian de Rore 1558, Orl. Lassus 1565 u. A. In der Passion von L. Vittoria (geb. 1560) wird das Evangelium vom Priester recitirt, nur die Volkschöre sind componirt (vierstimmig, sämmtlich sehr kurz). Die evangelische Kirche hat den Gebrauch die Passion aufzuführen ebenfalls beibehalten (Keuchenthal, Kirchengesenge lateinisch und deutsch 1573, enthält eine vollständige deutsche Passion mit der ganzen Musik (psalmodirende Soliloquien und kleine Chöre); ähnlich eine kleine Passion nach Johannes in Selneckers Gesangb. 1587, deren Vortrage, nach Bericht des Herausgebers, von der Gemeinde gesungene Choräle voraufgehen sollen). Sehr merkwürdig sind die Passionen von Scandellus († 1580), die Reden Jesu sind vierstimmig, die anderer Personen drei- und zweistimmig, der Evangelist psalmodirt ein-

stimmig, die Turbae sind für vierstimmigen Chor; Clemens Stephani (1570), die Psalmodie herrscht durchweg, sowohl in den Soliloquien Christi und der anderen Personen, als auch in den vierstimmigen Turbae. Das Werk beginnt (wie auch andere gleichzeitige und spätere) mit einem kurzen Chor »das Leyden unseres Herrn Jesu Christi, wie uns St. Mathäus beschreibet«, und schliesst mit »Dank sey dem Herrn, der uns erleset hat durch sein leyden von der Hellen«. Dem Wesen nach ähnlich beschaffen sind auch andere Passionen des 16. Jahrh. (Steuerlein, Erfurt 1576; Machold 1593, beide fünfstimmig; Joachim a Burgk, Wittemberg 1568; Gese 1588), und wie sich annehmen lässt auch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Aus der »Auferstehung« von Heinr. Schütz sind einige Takte Recitation des Evangelisten (eine Mischung von Psalmodie und Arioso) unter Recitativ gegeben; desgleichen ein kurzes arioses Recitativ aus den »Sieben Worten«. In den vier Passionen nach den vier Evangelien (1666) kehrte Schütz aber wieder zur alten Form zurück; sie bestehen nur aus Einleitungs- und Schlusschor, vierstimmigen Turbae, und Recitation im Psalmodientone, worin nur in besonders hervorstechenden lyrischen Momenten mitunter ariose Wendungen sich mischen. Dem in die Handlung eingeflochtenen, die kirchliche Gemeinde repräsentirenden vierstimmigen Kirchengesange begegnen wir zuerst in der Passion von Sebastiani (Königsberg 1672): »Leyden und Sterben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. In eine recitirende Harmonie von fünf singenden und sechs spielenden Stimmen gesetzt, nebst dem *Basso continuo*, worin zur Erweckung mehrerer Devotion unterschiedliche Verse aus den gewöhnlichen Kirchenliedern mit eingeführt und dem Text accommodirt werden«. An die Stelle der Psalmodie ist das Recitativ getreten, an wichtigen Stellen von zwei Geigen oder Violen und Bass begleitet. Die Kirchenlieder (von denen, mit Ausnahme des kurzen Schlussgesanges, nur die Oberstimme gesungen, die anderen auf Instrumenten gespielt werden sollen) sind theils Eccard'sche, theils von Sebastiani selbst bearbeitete Tonsätze. Näheres hierüber wie auch über die Würdigung der Passion als Kunstgattung und ihre Stellung zum Oratorium s. A. v. D., Elemente d. M. S. 353 ff.

Pasticcio (Pastete). Ein mehrsätziges Tonstück, dessen Sätze jedoch ursprünglich nicht zusammengehören, sondern aus mehreren anderen Tonwerken verschiedener Meister zusammengestellt sind.

Pastorale, Schäferstück, Schäferspiel. 1) Ein Tonstück von einfach ländlichem Character, ein Hirtengesang, gemeinhin in mässig bewegtem Sechsachteltakt gesetzt, einen geschleiften oder gebundenen Vortrag fordernd. Hat viel Aehnlichkeit mit der *Musette* und dem *Siciliano*, nur dass es langsamer ist als jene, und weniger punktirte Achtel hat als dieser. 2) Bezeichnung für andere Tonstücke, die zwar nicht die Form der soeben beschriebenen, doch ebenfalls einen ähnlich ländlichen oder hirtenmässigen Character, überhaupt durch ländliche Eindrücke erweckte Stimmungen und Empfindungen zum Inhalte haben. Als z. B. Beethoven's Pastoralsymphonie. 3) Ein kleines musikalisch-dramatisches Werk, dessen Stoff ein Ereigniss oder ein Mythus aus dem Hirtenleben ist, und worin die ganze Handlung, sowie auch die Charactere mit ihren Gemüthsbewegungen und Leidenschaften das Gepräge ländlicher Einfalt, Unschuld und Naivität tragen. Der Form nach besteht es aus Recitativen, Arien, mehrstimmigen Solosätzen und Chören, wie jedes andere musikalische Drama. Ein schönes Beispiel ist *Acis und Galatea* von Händel, Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, Bd. III.

Pastorita, das Nachthorn in der Orgel.

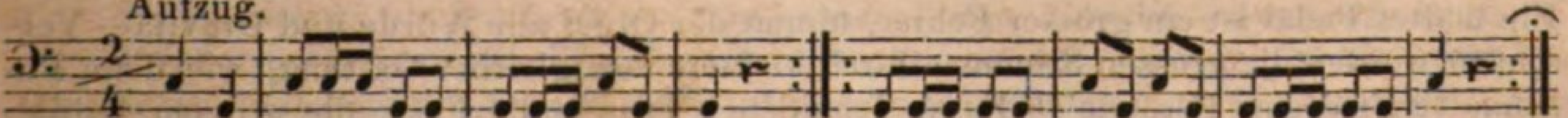
Patetico, Vortragsbez., erhaben, pathetisch.

Pauke, *Tympanon*. Die moderne Orchesterpauke (auch Kesselpauke genannt) ist ein aus Kupfer getriebener Kessel, über dessen oberen Rand an einem eisernen Reifen ein gegerbtes Kalbs- oder Eselsfell gespannt ist. Beim Aufziehen muss das Fell nass gemacht werden. Der eiserne Reifen hat acht gleich weit von einander abstehende Löcher, unterhalb welcher ebensoviele kurze metallene Arme am äusseren Umkreise des Kessels angebracht sind. Durch die Löcher laufen Schrauben, welche in Gewinde, die in die Arme eingeschnitten sind, eingreifen, so dass durch Umdrehung der Schrauben mittels eines Schlüssels die Spannung des Felles vermehrt oder vermindert, der Ton der Pauke höher oder tiefer gemacht, die Stimmung regulirt werden kann. Das Fell muss an allen Punkten stets gleich straff gespannt sein, daher bei Veränderung der Stimmung alle Schrauben gleich viel angezogen oder nachgelassen werden müssen. Indem aber

dieses Fortbewegen jeder einzelnen Schraube für sich beim Ein- und Umstimmen, namentlich im Verlaufe eines Tonstückes, ziemlich umständlich ist, hat man in neuester Zeit die Einrichtung getroffen, dass mittels Umdrehung einer Handhabe eine völlig gleichmässige Veränderung der Spannung des Felles auf einen Druck bewirkt, mithin die Umstimmung sehr schnell und leicht vollzogen werden kann. Damit die beim Intoniren der Pauke im Innern des Körpers entstehenden Schallwellen einen Ausgang finden, ist der Kessel an seiner unteren Rundung mit einer kleinen Oeffnung, dem Schallloche, auf welche inwendig ein der Stürze am Horne ähnlicher Trichter aufgesetzt ist, durchbrochen. Im Orchester werden für gewöhnlich zwei Pauken gebraucht, von denen die eine etwas kleinere (dem Spieler zur linken Hand stehend) in die Tonika, während die andere grössere in die (tiefere) Dominant des betreffenden Tonstückes gestimmt zu sein pflegt. Doch kommen auch Stimmungen in anderen Intervallen vor, wie z. B. im Scherzo der 9. Symphonie die Octav *F—f*, mit welchen Tönen übrigens auch der Gesammtumfang beider Pauken begrenzt ist. Geschlagen werden sie mit zwei Klöppeln oder Schlägeln, deren Kopf mit Leder, Tuch, Schwamm oder Filz, jenachdem der Klang härter oder weicher werden soll, überkleidet ist; auch kann er mittels einer über das Fell gebreiteten Decke gedämpft werden (*coperto, Timpani coperti*), wie bei Trauermusiken etc. wohl zu geschehen pflegt. Notirt werden die Pauken in C dur, die tiefere mit *G*, die höhere mit *c*, auch wenn sie in einer anderen Tonart gestimmt sind, was dann am Schlüssel bemerkt wird, als z. B. *Timpani in E♭ B* oder *D A* etc. Sollen sie im Verlaufe desselben Tonsatzes umstimmen, so muss ihnen durch Pausen einige Zeit dazu gelassen und die neue Stimmung voraus angezeigt werden. — In der Militairmusik (bei den Cürassieren, Husaren, auch Dragonern) spielen sie eine bedeutende Rolle; früher führte jedes Reiterregiment ein Paar Pauken, doch ist dies mit der Zeit etwas beschränkt worden, da sie immer einige Mannschaft zur Bedeckung erfordern. Auch dienen sie beim Feldgottesdienste statt der Glocken. Zu einem Chore von drei Trompeten gehören zwei Pauken, die zu solcher heroischen Musik den Bass machen. Die gelernten Kunstpauker schlagen entweder ohne Noten, aus dem Stegreife (Präambuliren, Fantasiren), oder nach einer notirten Stimme; in beiden Fällen bedienen sie sich zahlreicher sogenannter Schlagmanieren oder Kunstschläge, in welche sie auch bei Aufzügen, Intraden und anderen Stücken von glänzendem Character die nur einfach vorgeschriebenen Noten auflösen. Die gewöhnlichsten dieser Schlagmanieren sind: Einfache Zunge, Beisp. 1; — Doppel- oder gerissene Zunge, 2 *a*, anstatt 2 *b*; — Getragene Zunge, 3 *a*, anstatt 3 *b*; — Ganze Doppelzunge, 4 *a*, anstatt 4 *b*; — Doppelkreuzschläge, 5; — Wirbel, 6; — Doppelwirbel, 7.



Aufzug.



Durch solche mannigfaltige, bald stark oder schwach, schnell oder langsam und (ehemals) mit künstlichen Wendungen und Bewegungen des Leibes ausgeführte rhythmische Abwechselung seiner beiden einfachen Töne, kann ein geschickter Pauker sein Publicum schon eine Zeit lang gut unterhalten. Im 18. Jahrh. stand die Paukenvirtuosität in vollster Blüthe, wie denn fürstliche Hofpauker auf 14 Pauken Concerte gaben, wobei sie unter dem Schlagen noch die Klöppel in die Luft warfen und im richtigen Takte wieder auffingen. Noch früher durfte die Pauke ausser im Kriege nur bei ganz besonderen Fest-

lichkeiten, Ein- und Auszügen, Tafel- und Tanzmusiken etc. grosser Herren und Fürsten gebraucht werden; an manchen Orten war ihre Anwendung geradezu verboten, wenn an dem Feste nicht wenigstens ein adliger Herr, ein Doctor oder doch ein Magister theilnahm. — Dem Grundwesen nach ist die Pauke ein uraltes Instrument, und von dem Toph oder Adufe der Ebräer bis auf die von Prätorius (*Synt.* II. 77) als »ungehewre Rumpelfässer« geschilderten Heerpauken des 16. und 17. Jahrh. und unsere beiweitem unschuldigere Concertpauke herab, bei allen cultivirten und rohen Völkerschaften in den verschiedenartigsten Gestalten und Formen zu finden. In der ägyptischen, griechischen und römischen Musik ist sie gebräuchlich gewesen und wurde sowohl von Weibern als Männern geschlagen; von den Persern soll sie ins Abendland gekommen sein. Bei den Franzosen und Niederländern war u. A. eine ganz kleine Pauke im Gebrauche, die, am linken Arme hängend, mit der rechten Hand geschlagen wurde, während der Spieler zugleich ein kleines Stamentienpfeifchen oder Schwiegel mit drei Löchern dazu blies. Prätorius hat mancherlei amerikanische und indianische Pauken und Trommeln abgebildet. Ueber das Adufe und Maanim (Kugelpauke) der Ebräer, das Tambourin, die Trommel etc. s. die gleichn. Art.

Paukencymbeln, bei den Hebräern und Griechen Schlaginstrumente von Erz, mit den bei der Janitscharenmusik gebräuchlichen türkischen Becken übereinkommend.

Pausa, die Pause; in der Mensuralmusik speciell die Pause der *Brevis; Pausa maxima*, — *longa*, — *Semibrevis*, — *Fusae*, — *Semifusae*, die Pausen der gleichnamigen Notengattungen. — *Pausa generalis*, Generalpause, alle Stimmen des Tonstückes schweigen; — *initialis*, *modalis*, die in der Mensuralmusik zu Anfang der Stimmzeile vor das Tempuszeichen gesetzten Pausen der *Maxima* oder *Longa*, welche aber nicht als Schweigezeichen sondern als Taktzeichen für den *Modus major* oder *minor* dienten. S. Mensuralnotenschrift I A *c d*. Die Pausen in der modernen Musik s. Notenschrift E, S. 619.

Pausiren. Das Abzählen und Einhalten der in einem Tonstücke vorkommenden Pausen, nach deren Verlauf die betreffenden Stimmen wieder einzutreten haben.

Pavana, *Pava d' Espagne*. Eine alte ursprünglich spanische Tanzmelodie von ehrbarem, ernstem und gravitätischem Character, »da die Tänzer mit sonderbaren Tritten und Setzen der Füsse einer vor dem anderen ein Rad machen, beinahe wie die Pfauen, wenn sie sich brüsten, als wovon er eben den Namen bekommen«, sagt Walther, Lex. — *Paduana* wird von manchen gleichbedeutend mit *Pavana* genommen; doch soll es eigentlich ein italienischer aus Padua herstammender, auch in England und Frankreich gebräuchlich gewesener Tanz sein, ebenfalls von ernsthaftem Wesen, in geradem Takte stehend und meistentheils drei Repetitionstheile von je 8, 12 oder 16 Takten enthaltend.

Pectis. Ein Saiteninstrument der alten Griechen, von lauten- oder hackbrettartiger Gestalt und Beschaffenheit.

Pedal. 1) Eine zum Spiele mit den Füssen bestimmte Claviatur. *a*) An der Orgel. Als Fundament des ganzen Werkes und, wenn es auch in einzelnen Fällen (bei Choralfiguration etc.) die Melodieführung übernimmt, hauptsächlich zum Vortrage des Basses bestimmt, enthält es besonders tiefe und stark intonirte Grundstimmen. Hat das Hauptwerk einen Principal 16 oder 8 Fuss, so soll das Pedal eigentlich 32- und 16-füssig sein; doch hat letzteres sehr häufig beim 16 Fuss Principal im Hauptwerke ebenfalls nur 16 Fusston, die grossen Stimmen sind dann aber zahlreicher und alle Stimmen stärker intonirt, um nicht allein das Hauptwerk sondern auch das volle Werk tragen zu können. Ein mattes Pedal ist ein grosser Fehler, nimmt der Orgel alle Würde und Gravität. Verschärft werden die grossen Stimmen durch kleinere von gleicher Gattung, wie denn Posaune 32 Fuss eine Posaune 16 Fuss, Trompete 8 Fuss und 4 Fuss, die grossen Labialstimmen ihre Octaven, Quinten und Doppeloctaven (auch Mixturen, die aber im Pedal häufig sehr vom Uebel sind) bei sich haben. Ausserdem ist für gewöhnlich eine Koppel, Pedalkoppel genannt (s. Orgel I D *d*), vorhanden, mittels deren man das Manual (wenn mehrere Handclaviere da sind, gemeinhin das Hauptwerk) mit dem Pedal verbinden kann, so dass also die Stimmen der betreffenden Manualclaviatur im Pedale mitklingen und es kräftiger und besonders deutlicher machen. Namentlich Pedale an kleinen Orgeln, die oft mit nur sehr wenigen Stimmen besetzt, daher unselbständig sind, müssen

eine wesentliche Verstärkung durch eine Koppel vom Manual beziehen, wie denn die Pedale bei den ältesten Orgeln garkein selbständiges Pfeifenwerk, sondern nur durch Stricke an die Manualventile angehängte Claves hatten, was man übrigens, wennauch auf andere Art bewirkt so doch der Sache nach, auch heutzutage hier und da noch finden kann. In grossen Orgeln hat das Pedal seine eigenen Bälge, denen man, wegen der Grösse und starken Intonation des Pfeifenwerkes, einen höheren Windgrad giebt als den Manualbälgen. Sein Umfang erstreckt sich gemeinhin von C_1 bis c_1 d_1 e_1, hier und da auch f_1 im 16 Fusston. Richtige Mensur der Tasten ist von grosser Wichtigkeit, und zwar eine etwas enge einer zu weiten vorzuziehen, denn letztere behindert die Beweglichkeit in schnellen Figuren, abgesehen davon dass sie das Erreichen der äusseren Tasten erschwert. Im übrigen findet man noch einige Notizen unter Orgel I D, über die Erfindung durch Bernhard, einen deutschen Tonkünstler zu Venedig um 1470, ebend. III. —— *b*) An Claviatursaiteninstrumenten, meist am Flügel, auch am Tafelpiano und Pianino als Ersatz des Orgelpedales zum Studium und Vortrage der Orgelwerke mit selbständiger Pedalstimme. Es scheint zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, möglicherweise auch noch früher, in Gebrauch gekommen zu sein. Mitunter sind die Claves nur an die Claviertasten der beiden tiefen Octaven angehängt, haben dann also keine eigenen Saiten, doch sind die Pedale mit eigenem Instrumentenkörper und besonderen Saiten weitaus besser, man baut sie gegenwärtig auch kaum anders. Sie stehen ebenfalls im 16 Fusstone, von C_1 bis c_1 d_1 e_1. Die Uebung auf Flügelpedalen ist dem Orgelspieler sehr nützlich, namentlich hinsichts der Leichtigkeit des Anschlages und der Deutlichkeit in schnellem Figurenwerke. —— 2) Die Fusstritte an Claviatursaiteninstrumenten, deren Niederdruck einige Klangveränderungen vermittelt. Die neuen Flügel und Pianino's haben deren zwei; eins zum Heben des Dämpfers (Grosses-Pedal, s. Dämpfer), ein zweites zur Bewegung der Claviatur um ein wenig von links nach rechts, wodurch der Hammer nicht an alle Saiten des ihm zugehörenden Chores schlägt (Verschiebung, s. daselbst). An älteren Instrumenten kommen noch mehre vor, deren Effect aber meist auf eine unwesentliche Spielerei hinausläuft. Tafelpiano's haben nur das Dämpferpedal, keine Verschiebung.

Pedalbank. Die vor der Orgel und dem Pedalflügel befindliche Bank, am besten mit einem von Holz gearbeiteten und glatt polirten (nicht gepolsterten) Sitze versehen, auf welchem der Spieler, um die äussersten Pedaltasten bequem zu erreichen, leicht sich etwas hin- und herbewegen kann.

Pedalharfe und Doppelpedalharfe, s. Harfe.

Pedalkoppel, s. Pedal 1 *a*; Orgel I D *d*, S. 649.

Penorcon. Ein veraltetes citherartiges Saiteninstrument, etwas breiter aber kürzer an Corpus als das Bandoer, mit sehr breitem Halse und darüber neun Messingsaiten, die mit den Fingern gerissen wurden. Sein Umfang ging von G_1 bis d_1.

Pentachord, Fünfsaiter, eine Tonreihe von fünf diatonischen Stufen. Die Griechen theilten ihr System nicht allein in Tetrachorde (s. daselbst), sondern, um den Proslambanomenos mit aufnehmen zu können, auch in Pentachorde ab. Und zwar traf man die Einrichtung der letzteren so, dass das System, bei der gleichen Anzahl von Tönen, ebensoviel Pentachorde enthielt als man Tetrachorde hatte. Demnach waren die Pentachorde folgende fünf: I. vom *Proslambanomenos* bis *Hypate meson*, oder von *A* bis *e*; II. von *Lichanos hypaton* bis *Mese*, oder von *d* bis *a*; III. von *Lichanos meson* bis *Nete synemmenon*, das ist von *g* bis d_1; IV. von *Mese* bis *Nete diezeugmenon*, von *a* bis e_1; V. von *Paranete diezeugmenon* bis *Nete hyperbolaeon*, von d_1 bis a_1. Vergl. Forkel, Gesch. I. 329.

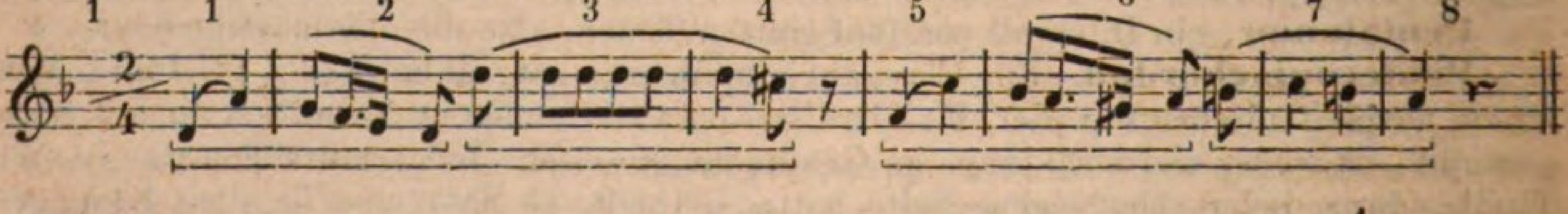
Pentatonon, ein Intervall von fünf ganzen Tönen, also die übermässige Sext.

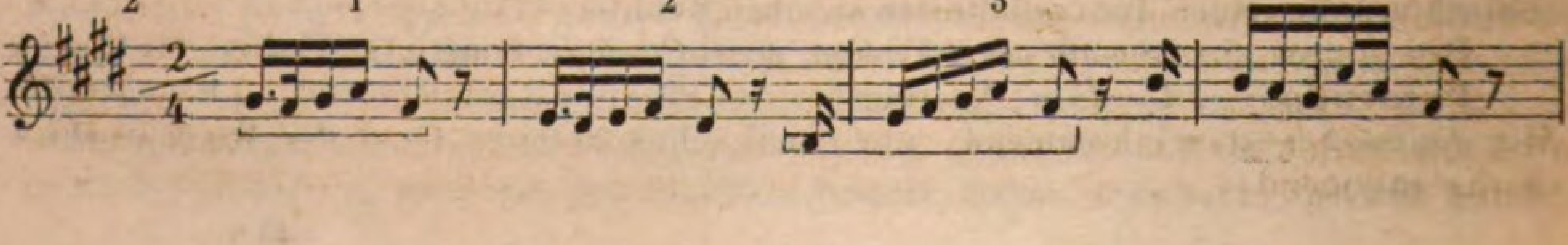
Pentecontachordon. Ein Claviatursaiteninstrument, anfangs des 17. Jahrh. von einem neapolitanischen Cavalier, Fabio Colonna, erfunden und von ihm auch *Licea* genannt; ist weder viel noch lange im Gebrauche gewesen. Jeder ganze Ton war in vier Theile, deren jeder seine eigene Saite hatte, getheilt, so dass man in allen Klanggeschlechtern die reinen Tonverhältnisse ausüben konnte.

Per, durch, für. *Sonata per il Violino, per il Cembalo*, Sonate für Violine, für Clavier.

Perdendo, *perdendosi*, Vortragsbez., verlierend, abnehmend, an Klangstärke. Mit *diminuendo* übereinkommend, nur einen schon höheren Grad der Klangabschwächung anzeigend.

Periode, Periodenbau. Die Periode ist eine durch eine gewisse rhythmische, melodische und harmonische Ordnung begrenzte, gegliederte und geregelte Tonform, die sowohl für sich allein ein kleines Tonstück ausmachen, als auch, mit anderen Perioden von ähnlicher oder verschiedener Bildung zu Periodengruppen verbunden, ein Glied im Zusammenhange eines grösseren Tonsatzes sein kann. Die durch eigene Gesetze der Anschaulichkeit und Eurhythmie bedingte Gestaltung und Verknüpfung der Perioden zu einem zusammenhängenden Ganzen, ist der Periodenbau. —— 1) Indem nun das Gesetz, welches überhaupt in der Kunst waltet, mithin auch den Periodenbau beherrscht, eine vernunftgemässe, die Anschaulichkeit des Gedankens durch Uebersichtlichkeit und klare Gliederung der Gestaltung bezweckende Ordnung, nicht aber eine die Ideen des Tonsetzers durch steifen Schematismus einengende äusserliche Regel ist, erscheint zwar der Periodenbau sehr mannigfaltig, doch sind die Grundformen, auf welchen alle Periodenbildung beruht, einfach und nicht sehr zahlreich. Es ist aber noch vorauszusenden, dass hier nur von der Periodenbildung im Sinne der freien Instrumentalformen die Rede ist; der Gesang folgt, jene betreffend, seinen eigenen Gesetzen, und ist im Periodenbau, weil durch den Text unterstützt und durch ihn auch in seiner melodischen Gliederung doch bis zu einem gewissen Grade bedingt, weniger an eine ähnliche Symmetrie der rhythmischen Theile gebunden; der mehrstimmige Vocalsatz bedient sich überdies gemeinhin der imitatorischen oder fugirten Schreibart, welche eine solche Ebenmässigkeit der rhythmischen Gliederung, wie der Periodenbau in der Sonate sie fordert, garnicht zulässt. Ein freier Instrumentalsatz von ausgedehntem Umfange aber würde jeder Auffassungsmöglichkeit sich entziehen, wenn nicht gewisse, durch die Entwickelung selbst bedingte Gliederungen, dem ganzen Gedankenflusse Uebersichtlichkeit verliehen, und durch die Anschaulichkeit der Theile ein Ueberblick über das Ganze ermöglicht würde. In der Fuge haben wir fast ununterbrochen einen festen Anhalt am Thema oder an den aus ihm entwickelten thematischen Gestaltungen; zwar auch in der freien Instrumentalmusik ist die Aehnlichkeit der Gedankenfortführung das hauptsächlichste Mittel einheitlicher Entwickelung; aber die ganze Ausgestaltung ist eine andere, die Vermischung mit Nebenmotiven, das Wechseln der Stimmungen, überhaupt die grössere Mannigfaltigkeit der ganzen Bewegung, fordert wiederum ein um so festeres Zusammenfassen, wenn nicht alles chaotisch darunter und darüber gehen soll. Daher erscheint, nicht eine steife und ängstliche, wohl aber eine bestimmte und deutliche Periodengliederung hier unabweislich. —— 2) Wie im ganzen Tonsatze, so macht sich auch schon in der einzelnen Periode die Forderung der Einheit und Mannigfaltigkeit geltend; ein Satz, welcher der Mannigfaltigkeit entbehrt, wird monoton, es fehlt die Entwickelung, welche doch in einem Hindurchgehen durch verschiedene Phasen besteht, in denen der Gegenstand, ohne sich zu verlieren, verschiedene Modificationen annimmt. Mangelt hingegen die Einheit, so kann von Entwickelung ebensowenig die Rede sein; denn eine solche bezweckt doch ein endliches Resultat, wozu es aber nicht kommen kann, wenn die Motive und Tonbilder beständig wechseln, lauter Anfänge ohne Fortsetzungen einander verdrängen. Einheitliche Mannigfaltigkeit setzt bestimmte Motive als Grundstoff voraus, welche unerachtet der Verschiedenheit der daraus sich entwickelnden Gestaltungen, doch immer erkennbar bleiben. Das gilt schon von der einzelnen Periode, deren Bau und innere Einrichtung etwas näher zu betrachten ist. Im wesentlichen stammen alle Periodenbildungen von einer Grundform ab, der —— 3) Einfachen Achttaktigen Periode. Die Einrichtung derselben wird an wenigen Beispielen sehr leicht sich deutlich machen lassen.

1


2




Bei Betrachtung beider Perioden fällt sogleich eine mehrmalige ähnliche Wiederkehr einzelner Tonfiguren ins Auge. Unter Beisp. 1 sind Takt 5 und 6 den Takten 1 und 2 rhythmisch vollkommen ähnlich, melodisch ebenfalls sehr erkennbar nachgebildet; unter Beisp. 2 enthalten Takt 1, 2, 5 und 6 dieselbe Figur, nur auf andere Tonstufen versetzt. In beiden Perioden herrschen also gewisse Tonfiguren vor, den Grundstoff derselben ausmachend. An sich sind sie mehr oder weniger deutlich durch metrische Einschnitte und eine gewisse Art der melodischen Bewegung begrenzt, und diese kleinsten Tonbilder, welche schon eine gewisse Gestalt haben und die Keime aller grösseren Tongestaltungen ausmachen, nennt man —— 4) Motive. Im Beisp. 2 sind die Motive noch deutlicher erkennbar als unter Beisp. 1; man sieht, dass die ganze Periode deren nur vier enthält, welche mit Klammern bezeichnet sind. Takt 2, 5 und 6 unterscheiden sich zwar von Takt 1 hinsichts der Tonstufe, auf welche das Motiv versetzt ist, und Takt 4 zeigt eine von Takt 3 völlig abweichende melodische Bildung: aber eine genaue rhythmische Aehnlichkeit ist vorhanden, und diese ist es vorzugsweise, worauf alle Motivähnlichkeit beruht. Denn ein rhythmisch wohl ausgeprägtes Motiv kann vielfach melodisch versetzt und verändert werden, ohne seine Erkennbarkeit zu verlieren, während eine Melodie und ebenso eine harmonische Fortschreitung, in der Umgestaltung viel leichter sich verwischen, wenn ihnen eine festere rhythmische Haltung nicht zu Hülfe kommt. Schon der Auftakt des dritten Motivs (Beisp. 2) erinnert an das zweite, unerachtet der weitere Verlauf beider ein ganz anderer ist. Und genau genommen sind die ganzen sechs ersten Takte aus demselben Motiv (dem ersten Takte) mit nur sehr geringer rhythmischer Abänderung gebildet. Unter Beisp. 1 können wir die Motivbildung der beiden ersten Takte verschieden, nämlich sowohl beide Takte zusammen als ein Motiv, wie auch den ersten und den zweiten bis zum *d*, als je ein Motiv für sich ansehen. Takt 3 mit dem Auftakt und Takt 4, geben zusammen ein Motiv, man kann sie aber auch als zwei getrennte ansehen. Man ersieht hieraus zugleich, dass ein Motiv keineswegs an die Grenzen des Taktes gebunden ist, sondern dass es den Takt ebensogut überschreiten darf als es ihn nicht auszufüllen braucht; und ferner, dass man eine Melodie wohl auf verschiedene Arten in Motive zerlegen kann; doch müssen letztere immer als Grundstoff jener Melodie erkennbar bleiben, sonst haben sie für die thematische Ausgestaltung keinen Nutzen. Die Anzahl der Motive anlangend, kann eine Melodie so wenig haben wie sie will, sie kann darum doch gut und ausdrucksvoll sein; wie denn auch gute Themen, die sogar aus nur einem einzigen Motive bestehen, wenigstens nicht zu den gar zu grossen Seltenheiten gehören; zu viele Motive hingegen, von denen keins mit dem anderen Aehnlichkeit hat, sind nachtheilig, machen die Melodie zusammenhangslos und verworren. Ueber die Länge derselben ist nichts allgemeines zu sagen; viel über einen Takt werden sie sich in der Regel nicht ausdehnen, ohne wiederum in mehrere kleinere Glieder zu zerfallen; hingegen können sie sehr kurz sein, aus zwei Noten oder gar nur aus einer Note und etwa einer Pause bestehen und doch ganz gut in der Verarbeitung kenntlich bleiben, wenn sie nur etwas rhythmisch Ausgeprägtes haben. —— 5) Im fernern aber machen sich in obigen beiden Perioden, durch den Wechsel und die Wiederkehr der Motive, gewisse grössere Theilungsgruppen bemerklich, welche in symmetrischen Verhältnissen zu einander stehen; es zeigt sich ein Einschnitt nach jedem zweiten Takte, und zwar kehren nach dem zweiten Einschnitte im fünften Takte die ersten Takte rhythmisch durchaus ähnlich und nur melodisch verändert wieder. Jene kleinen zweitaktigen Tongruppen, deren jede aus einem oder aus mehreren Motiven bestehen kann, und die durch einen leichten Einschnitt beschlossen und vom Folgenden abgetrennt sind, heissen Abschnitte, und finden sich mehr oder weniger deutlich erkennbar in den meisten achttaktigen einfachen Perioden. Von den beiden grösseren viertaktigen Periodentheilen, zu denen je zwei Abschnitte sich zusammenschliessen, heisst der erste Vordersatz, der zweite Nachsatz. Der Vordersatz pflegt insgemein den Hauptmotivstoff der ganzen Periode zu enthalten, der Nachsatz nimmt ihn auf, bildet ihn entweder genau oder ähnlich nach, bis gegen den Schluss hin, wo er im vierten Abschnitte gewöhnlich eine freiere Wendung

macht, wie auch die beiden Beispiele zeigen. — Diese einfache achttaktige Periode, welche namentlich auch als Thema in kleineren und grösseren Tonstücken sehr häufig ist, besteht also aus zwei viertaktigen Sätzen, vier zweitaktigen Abschnitten und einer unbestimmten Anzahl von Motiven; ihr —— 6) Modulationsgang ist im allgemeinen folgender: *a*) Sie beginnt und schliesst auf der Tonika, wie Beisp. 2; der Vordersatz macht entweder eine Halbcadenz auf dem Dominantakkord, der bisweilen auch durch eine ganz kurz durchgehende Modulation vermittelt wird; oder auf einem nahe verwandten Nebenakkorde der Tonart; oder auf der Tonika selbst. Der Nachsatz hebt entweder auf der Tonika oder auf der Dominant an, oder auf einer naheliegenden leitereigenen Akkordstufe (in Dur etwa auf II, VI oder IV; in Moll auf III, VI oder IV). — *b*) Sie beginnt auf der Tonika und schliesst in Dur auf der Dominant, in Moll auf der Molldominant oder in der Paralleldurtonart. Die Cadenz des Vordersatzes erfolgt dann entweder auf der Tonika, oder ebenfalls auf der Dominant oder einer jener leitereigenen Akkordstufen. — *c*) Sie beginnt auf der Dominant, wendet sich in die Tonika, und schliesst in derselben, oder auf einem der leitereigenen Nebenakkorde. Der Periodenschluss auf der Dominant (oder Durparallele in Moll) setzt natürlich eine Wiederholung der Periode selbst, mit einem alsdann auf der Tonika erfolgenden Schlusse, oder eine weitere Fortführung voraus. Die Hauptthemen grosser Tonsätze schliessen auf beide Arten: sowohl auf der Tonika, wenn sie nicht sogleich, sondern erst nach einem kurzen auf der Dominant liegenden Zwischensatze wiederholt werden; als auch auf der Dominant (in Moll auf der Molldominant, Durparallele, oder auch mit der Halbcadenz auf dem Durdominantakkord). Die modulirenden Perioden, welche im Verlaufe der grösseren Tonstücke, namentlich im Mittelsatze der Sonate vorkommen, machen von dieser Tonordnung natürlich eine Ausnahme; denn sie schliessen nicht selten in einer Tonart, die ganz entfernt liegt von der, in welcher sie anheben, und moduliren häufig ziemlich reichlich. —— 7) Diese einfache Periode erfährt nun mehrfache Umgestaltungen, theils durch andere Einrichtung ihrer inneren Beschaffenheit, theils durch Erweiterung, Zusammenziehung oder Verengerung, theils durch Zusammensetzung. *a*) Veränderung der inneren Einrichtung. *α*) Der Nachsatz wird nicht aus dem Motivstoffe des Vordersatzes, sondern aus neuem gebildet:

3



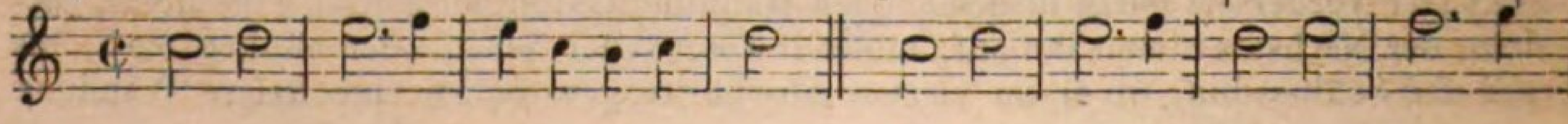
Die Abschnitte in voranstehender Melodie, ebenso die Cäsuren zwischen Vorder- und Nachsatz sind deutlich erkennbar; letzterer aber hat ein eigenes, mit dem Vordersatze contrastirendes Hauptmotiv (die Triolenbewegung), keines der Motive des Vordersatzes kehrt in ihm wieder. — *β*) Die Gruppirung und Symmetrie der Takte wird eine andere, Beisp. 4.

4



Die Melodie Beisp. 4 besteht zwar ebenfalls aus acht Takten, aber anders gruppirt, aus zweimal drei und einmal zwei Takten. Die zwei dreitaktigen Gruppen bilden eigentlich den Vorder- und Nachsatz, der erste Abschnitt ist in beiden auf einen Takt verkürzt, die letzten zwei Takte erscheinen als vervollständigender Anhang. — *b*) Erweiterung der Perioden findet statt *α*) durch Ausdehnung (Wiederholung, Nachahmung) einzelner Motive, Beisp. 5.

5 *a* *b*



c



Unter 5 *b* ist aus Nachahmung der zwei ersten Takte des Satzes *a* ein sechstaktiger Satz, unter *c* durch Einschaltung der beiden vorletzten Takte, eine zehntaktige Periode entstanden. — *β*) Durch Hinzufügung eines kurzen, gewöhnlich aus einem der letzten Motive des Satzes gebildeten Anhanges, welcher den Ausdruck noch mehr bekräftigt und vervollständigt (6 *a*). Unter 6 *b* ist einer ohnedies schon auf zwölf Takte erweiterten Periode noch eine Schlussclausel von zwei Takten angefügt:

6 *a*



b



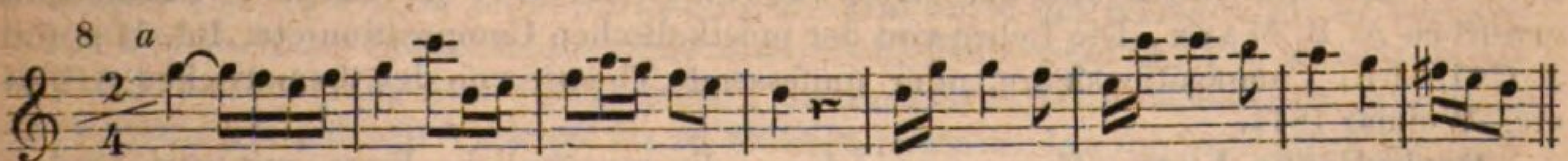
γ) Durch Voraussendung eines die Periode einleitenden Motivs, welches entweder einen abgeschlossenen kleinen Tongedanken für sich ausmacht, der vor dem Nachsatze (Beisp. 7) oder vor Wiederholung der Periode ganz symmetrisch wiederkehrt; oder, wie auch zuweilen vorkommt, nur aus einem Paar präludirenden Akkorden vor Eintritt des eigentlichen Themas besteht. Folgende Melodie ist auf beide Arten, sowohl durch ein vor dem Vorder- und Nachsatze stehendes Einleitungsmotiv, als auch durch Fortspinnung der Themafigur erweitert:

7



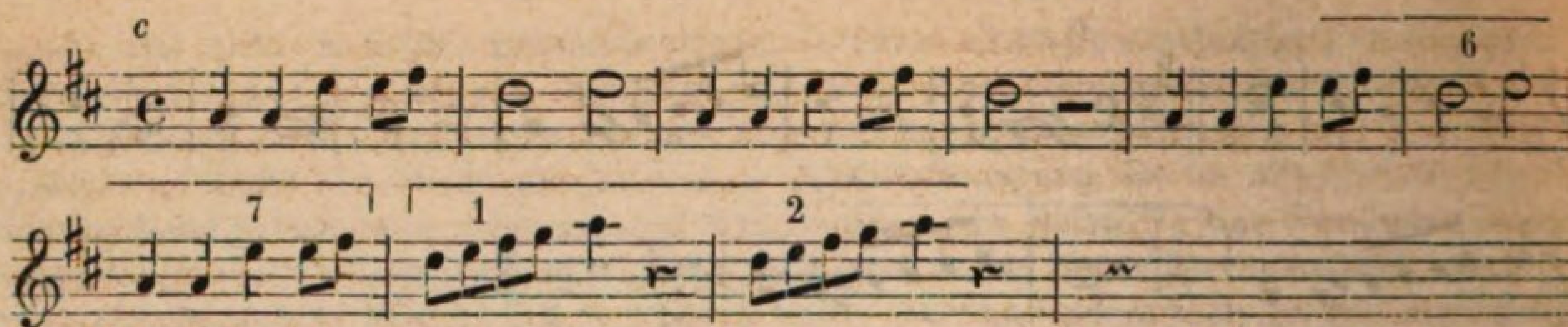
δ) Durch Verengerung oder Zusammenziehung; der erste Takt des Nachsatzes wird in den letzten Takt des Vordersatzes hineingeschoben, wie unter 8 *b* mit dem Satz 8 *a* geschehen; oder der erste Takt der folgenden Periode wird zugleich der letzte Takt der vorangehenden, Beisp. 8 *c*. Man nennt dieses Verfahren Taktunterdrückung (bei manchen Tonlehrern des vorigen Jahrhunderts heisst es auch Taktерstickung).

8 *a*



b





Innerhalb einer kurzen Periode, wie Beisp. 8 *b*, bringt diese Taktunterdrückung den Rhythmus leicht etwas in Unordnung; auf grössere Perioden (8 *c*) angewendet aber befördert sie den Fluss ungemein, indem die ganze Gestaltung geschlossener, die Aussprache gedrängter erscheint, wenn die folgende Periode nicht erst den ganzen Cadenztakt der vorangehenden abwartet. —— *d*) Zusammengesetzte Perioden bestehen *α*) aus weiter nichts als aus einer wiederholten einfachen Periode, wobei dann die Wiederholung entweder ohne Abänderung (etwa die Cadenz ausgenommen) erfolgt, oder etwas zusammengezogen oder erweitert wird; — *β*) aus einem Complex von mehreren Perioden (Periodengruppe), in denen dann schon etwas mehr thematische Ausführung stattfindet, neben der einfachen achttaktigen Periode auch verengerte oder erweiterte, kurze viertaktige, sowie auch wohl einige freie überleitende Takte oder ein Anhang, in Anwendung kommen. —— 8) Grundlage alles Periodenbaues bleibt aber immer die einfache achttaktige Periode; im Verlaufe der Entwickelung eines grossen Satzes wird man die Periodenbildung jedoch nicht immer nach Maass und Taktzahl bestimmen, eine Aneinanderreihung lauter achttaktiger Perioden mit gewissenhaften Satzeinschnitten und Abschnittcäsuren, würde unendlich steif und langweilig werden. Es kommt nur darauf an, dass immer ein gewisses Gleichgewicht eingehalten werde, wie im Kleinen so auch im Grossen; wie der Vordersatz seinen Nachsatz als Ergänzung, so fordert die Periode ihre Gegenperiode, welche jener darum noch keineswegs genau nachgebildet zu sein braucht, sondern nur die angeschlagene Bewegung fortzusetzen, zu steigern oder zu beruhigen, dabei aber, ebenwie ein Vorangegangenes zu erledigen, so ein Folgendes vorzubereiten hat. Je mehr die Ausdehnung der Gestaltung wächst, desto grössere Freiheit tritt natürlich auch hinsichts des rhythmischen Gleichgewichtes ein: der Vordersatz verlangt wohl einen Nachsatz, auch die Periode gemeinhin eine Gegenperiode; aber einer grossen Periodengruppe von etwa 24 oder 36 Takten wiederum eine ganz ähnlich gebaute entgegensetzen zu wollen, wäre (besonders in langsamem Tempo) mindestens überflüssig, denn man würde das Dasein eines solchen subtilen Messkunststückes nicht einmal ahnen. — Vom Periodenbau im Grossen und Ganzen ohne sehr viele Notenbeispiele eine deutliche Anschauung zu geben, wäre vergebliches Bemühen, eine solche muss ein jeder aus den Partituren guter Meister sich selbst verschaffen; er ist in ebenso hohem Grade Sache des Genies wie irgend ein anderer zur Composition gehörender Theil. Uebrigens ist es in grossen und frei gearbeiteten Sätzen nicht allemal ganz leicht, den Periodenbau deutlich zu erkennen; denn die Cadenzen sind keineswegs immer bestimmt ausgeprägt, dies würde eben Steifheit und Zerrissenheit nach sich ziehen. Ausserdem treten Sätze auf, welche nur grössere Periodengruppen mit einander verbinden, daher häufig garkeine bestimmte Taktzahl einhalten, sondern ein Motiv gang- oder passagenartig fortführen, bis wieder eine festere Gestaltung auftritt (man nennt sie Gänge oder gangartige Perioden). Ebenso finden sich in Concerten Passagenperioden, deren Eurhythmie mehr nur durch harmonische Rückungen, Aehnlichkeit in Fortführung der Figuren etc., als durch deutliche Gliederung sich kenntlich macht. Ebenso frei erscheinen mitunter die Modulationsperioden. Das beste und sicherste Erkennungszeichen einer Periode bleibt immer die in ihr herrschende Einheit des thematischen Inhaltes. — Besonderes Verdienst um die Lehre vom Periodenbau und der thematischen Arbeit (s. daselbst) haben sich erworben A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Composition etc. Bd. II; und J. C. Lobe, Compositionslehre, oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit etc. Weimar 1844.

Periodische Fuge, *Fuga periodica*, die gewöhnliche Fuge, mit periodischer Nachahmung, zum Unterschiede von der canonischen oder totalen, dem Canon.

Periodonicus, Kreiskämpfer, ein Tonkünstler, der in allen heiligen Spielen der Griechen den Preis gewonnen hatte.

Persona, Person, s. Masken.

Pesante, Vortragsbez., schwerfällig, nachdrücklich.

Petits violons du Roi, eine kleine auserlesene Gesellschaft von Tonkünstlern am Hofe Ludwig's XIV. zu Paris, neben den 24 Violons vom Könige dem Lully zu Gefallen und unter Anführung desselben errichtet.

Petteia, ein Theil der griechischen Melopöie, das mehrmalige Wiederholen eines und desselben Tones, wohl einerlei mit *Tone* oder *Extensio*. Nach Marpurg (Krit. Einl. 187) mag jenes Wort in der Instrumentalmusik, dieses im Gesange gebräuchlich gewesen sein, s. Extensio, Melopöie.

Pezoi, *pedestres*, s. Emmeleis.

Pfeifen, Pfeifenwerk in der Orgel, s. Orgel I E.

Pfeifenbank, in der Orgel, s. Orgel I C *n*.

Pfeifenbrett, Pfeifenhalter in der Orgel, s. Orgel I C *l*.

Pfeifenstock, Theil der Orgelwindlade, s. Orgel I C *g*.

Pfeiferkönig und **Pfeifertag**, s. Ober-Spielgrafen-Amt.

Pfropfschraube, an der Flöte, die den oberhalb des Mundloches befindlichen Pfropf behufs Regulirung der Stimmung hinauf- und herunterbewegende Schraube. S. Flöte.

Phantasie, s. Fantasie.

Philomusus, ein Liebhaber der Musik und anderen Künste.

Phonagogus, der Führer in der Fuge.

Phonascus, bei den Griechen und Römern ein Wächter über die Einhaltung des Wohlklanges der Stimme bei den öffentlichen Vorträgen der Redner und Sänger. Nero befahl seinem Phonascus, ihm den Mund zu stopfen, falls er zu sehr ins Schreien geriethe. Eine für viele moderne Redner und Sänger höchst nachahmenswerthe Einrichtung.

Phorbion, s. Capistrum.

Phorminx, ein Saiteninstrument der alten Griechen, eine Art Cythara.

Photinx, ein uraltes, wahrscheinlich zinkenartiges Blasinstrument der Aegypter, an Form einem Kuhhorne ähnlich oder aus einem solchen gearbeitet.

Phrygisch. *a*) Bei den Griechen 1) als Tetrachord, die Quartengattung *a h⁀c d, d e⁀f g*, s. Tetrachord I A *c*; — 2) als Octavgattung, *d e⁀f g a h⁀c d*, ebd. III A, Beisp. 5; — 3) als Tonart, die auf $e—e_2$ transponirte Mollscala, ebd. III B, Beisp. 6 u. 7. —— *b*) In christlicher Zeit die Octavgattung *e⁀f g a h⁀c d e*, s. Tonart III, Beisp. 3; unter dem Namen *Deuterus* und *Tonus tertius* ebd. II, Beisp. 1, 2. Nachfolgende Choräle bis 1600 stehen in der phrygischen Tonart (*Systema regul.*): *A solis ortus cardine*; Christus, der uns selig macht; Da Jesus an dem Kreuze stund; Mensch wiltu leben seliglich; Aus tiefer Noth schrei ich zu dir; Mag ich Unglück nicht widerstahn. S. Calvisius, *Exercit.* I. 23.

Phrygische Cadenz, der Halbschluss *F A d — E G♯ H e*. S. Halbschluss 1 *a*.

Physharmonika. Ein Tasteninstrument, dessen Töne durch Metallzungen, welche mittels eines Luftstromes in Schwingungen gesetzt werden, entstehen; angeblich erfunden oder wenigstens mehr in Umlauf gesetzt durch Anton Häckel im Jahre 1826. Der Umfang der Claviatur beträgt vier Octaven oder etwas darüber, von *C* 8 Fuss an, mittels verschiedener Register kommen aber bei grösseren Instrumenten noch eine 16- u. 4-Fussoctav hinzu, wobei die tiefen Töne durch Beschwerung der Zungen mit Bleigewichten herausgebracht werden. Die Blasbälge, deren zwei vorhanden sind, werden vom Spieler selbst mit den Füssen regiert, der stärkere Druck des Fusses erzeugt natürlich ein *Crescendo* des Tones; ein geschickter Spieler vermag den Uebergang von den höchsten zu den niedrigsten Stärkegraden und umgekehrt mit vollkommener Gleichmässigkeit im Anwachsen und Abnehmen zu bewerkstelligen. Die Fülle des Klanges ist im Verhältniss zur Kleinheit des Instrumentes ausserordentlich, doch trägt der Ton weniger in die Ferne und die Stimmung ist sehr wandelbar; im übrigen eignet es sich mehr zum mässig bewegten, gebundenen Vortrage als zu schnellen Sätzen. Um die Intonation der Zungen präciser und rascher zu machen, verbindet man mit dem Windmechanismus häufig ein Hammerwerk; der Hammer schlägt beim Niederdruck der Taste sanft an die Zunge, dem Winde seine Arbeit erleichternd, indem er die Zunge schon etwas in Schwingungen setzt; doch hört man seinen Anschlag nicht, oder nur, wenn man ohne Wind spielt, ganz

leise. Hinsichts der Klangart ähnelt die Physharmonika der Orgel, doch hat sie viel Weichliches und Sentimentales und passt mehr in den Salon zum Thee mit Choral als in die Kirche, ungeachtet man sie mancher Orten als Surrogat für die Orgel beim Gottesdienste gebraucht, auch als Register in die Kirchenorgel setzt, wo sie sich dann in den meisten Fällen durch nichts als ausserordentliche Unreinheit der Stimmung auszuzeichnen pflegt.

Piacevole, Vortragsbez., gefällig; *a piacimento*, nach Gefallen.

Pianino, *Cottage*, *Semi-Cottage*, *Piccolo*, ein aufrechtstehendes Pianoforte mit senkrechten oder schrägen Saiten (*Piano droit*), s. Pianoforte.

Pianissimo, Vortragsbez., so leise als möglich, Abbrev. in *pp*; der höchste Grad des *piano*.

Piano, Vortragsbez., leise, mit schwachem Anschlage. Abbrev. in *p*. Näheres s. Vortrag.

Piano brisé, ein von Marius erbautes Clavier zum Zusammenlegen, behufs leichteren Transportes auf Reisen; in aufrechtstehender Form erneuert von Jenkins und Sohn in London, 1851.

Piano droit, Pianino mit schrägliegenden Saiten.

Pianoforte, Fortepiano, Hammerclavier, ein Claviatur-Saiteninstrument, an welchem die Erregung der Saitenschwingungen durch Hämmer erfolgt, welche mittels Hebel, deren vordere Enden die Tasten sind, gegen die Saiten geschnellt werden und nach vollzogenem Anschlage sogleich wieder zurückfallen; der Klang der Saite wird ausserdem durch einen Dämpfungsmechanismus unterdrückt, sobald der Finger von der Taste genommen ist. Hammerclavier heisst diese Gattung von Instrumenten, weil der Klang ihrer Saiten durch ein Hammerwerk (nicht durch Tangenten oder Zungen) erregt wird; und Pianoforte, weil ihr Hammerwerk beliebig starkes und schwaches Anschlagen der Saiten gestattet, was bei dem älteren bekielten Clavecin nicht der Fall war. Alle gegenwärtig gebräuchlichen Claviatur-Saiteninstrumente, der Flügel, das Quer- oder Tafelpiano und das Pianino, sind Arten des Pianoforte; die wesentlichen mechanischen Theile wiederholen sich bei allen dreien, sind nur durch manche Bedingungen verschiedenen Modificationen unterworfen. Diese, theils Erregung der Saitenschwingungen und des Klanges, theils Verstärkung und Regulirung des letzteren, sowie Aufnahme des ganzen Mechanismus bezweckenden Theile sind: Saiten; Stimmstock mit Zubehör; Anhängeplatte und Rahmen; Resonanzboden mit dem Stege; Mechanik (Hammerwerk, Dämpfung, Tastatur); Kasten. —— *A.* 1) Die Saiten, bekanntlich die Klangerreger; durch den Anprall des Hammers in Vibrationen gesetzt, übertragen sie ihre Schwingungen auf den Resonanzboden. Sämmtliche Saiten für alle Arten des Pianoforte werden gegenwärtig nur aus Stahl gefertigt (s. Saiten 2). Früher wendete man auch an Hammerclavieren für den Bass Messingsaiten an (die besten lieferte Nürnberg), da eine Messingsaite um einen halben Ton tiefer klingt als eine Stahlsaite, mit der sie gleich dick und gleich stark gespannt ist. Doch sind Messingsaiten den Einflüssen der Witterung mehr zugänglich, daher leichter der Verstimmung unterworfen, indem sie in der Wärme doppelt so stark sich ausdehnen als Stahlsaiten, und deswegen hat man sie abgeschafft. Darmsaiten sind ihrer zu grossen Leichtigkeit und geringen Haltbarkeit wegen an krustischen Clavierinstrumenten niemals in Betracht gekommen. Da der Saitenlänge gewisse Grenzen gesetzt sind (die tiefste Saite selbst an den grössten Flügelpedalen übersteigt das Maass von 6 Fuss nicht viel, am grossen Flügel hat sie nur 68 Zoll), werden die tiefsten Saiten, um durch Schwere zu ersetzen, was an Länge zur Hervorbringung der tiefsten Töne ihnen abgeht, mit Eisen-, Messing- oder Kupferdrath (letzterer zuweilen zu besserer Verhütung der Oxydation übersilbert) dicht umsponnen. Die Dicke der Saiten für die höchsten Töne beträgt nicht ganz $\frac{1}{3}$, für die tiefsten etwa $\frac{3}{4}$ Par. Linie (das Verhältniss der Dicke zur Länge geht von 1 : 70 bis 1 : 1200 abwärts), da sie aber von der höchsten zur tiefsten nicht mit stetiger geometrischer Genauigkeit wachsen kann, sondern nur nach einer gewissen Anzahl (etwa 15) Nummern fortschreitet, müssen die Uebergänge von einer Stärkenummer zur anderen durch die Spannung ausgeglichen werden. Am siebenoctavigen Flügel wächst die Länge der Saiten von etwa 2 Zoll bis auf 68 Zoll, die Dicke von 0,3 Linien bis 0,74 Linien, und die Spannung von ungefähr 60 bis auf 180 Pfund; die Spannung aller 235 Saiten zusammen ergiebt eine Zuglast von etwa 220 — 230 Ctr.

(beim Tafelpiano etwa 140 Ctr.). Behufs Erregung einer grösseren Schallmasse sind für jeden Ton mehrere gleichgestimmte Saiten aufgezogen, und zwar beim Tafelpiano zwei, beim Flügel und Pianino drei (bei jenem ist, nach dem Kunstausdruck, der Bezug zweichörig, bei diesem dreichörig), mit Ausnahme ungefähr der anderthalb tiefen Octaven, welche beim Tafelpiano des beschränkten Raumes wegen nur einchörig, beim Flügel und Pianino zweichörig (die allertiefsten Saiten ebenfalls nur einchörig) sind. An Tafelpiano's kommt es zuweilen vor, dass beide Saiten aus einem Stücke bestehen, welches nur um den Anhängestift herumgelegt und mit den beiden Enden vorne an zwei Stimmnägeln befestigt ist; doch erwächst hieraus der Nachtheil, dass, wenn eine Saite reisst, der Ton sogleich beider Saiten verlustig geht. Gewöhnlich sind die Saiten jede für sich am hinteren Ende mittels angedrehter Schlingen an Stiften, die in die Anhängeplatte eingelassen sind, eingehängt, am vorderen Ende um die im —— 2) Stimmstocke eingefügten Stimmnägel gewunden. Der Stimmstock ist ein starker, beim Flügel unmittelbar hinter der Claviatur parallel mit derselben liegender Balken von Ahorn, welches Holz zähe genug ist, um die Stimmnägel festzuhalten, und nachgiebig genug, um eine Drehung derselben beim Stimmen zu gestatten. Beim Tafelpiano mit englischer Mechanik liegt der Stimmstock an der hinteren Breitseite des Corpus (hintenstimmige), bei deutscher Mechanik vornean, gleich hinter der Claviatur (vornstimmige Tafelpiano's). Von Metall kann der Stimmstock niemals sein, weil die Stimmnägel in Metall entweder zu fest oder garnicht haften, jedenfalls bald sich ausdrehen; auch das Belegen des Stimmstockes mit einer Metallplatte ist mindestens überflüssig. Die Stimmnägel selbst sind kurze dicke Stahlstifte, am oberen Ende vierkantig gefeilt, damit sie von dem mit ebenfalls vierkantiger Höhlung versehenen Stimmhammer erfasst und behufs Regulirung der Tonhöhen der Saiten beim Stimmen beliebig gedreht werden können. An dem unteren im Stimmstocke steckenden Ende haben sie nicht etwa eine Schraube, denn solche würde sehr bald sich auslaufen, der Stimmnagel durch die Zuglast der Saite zurückgedreht, und jede Stimmung unmöglich werden; sie sind nur ein klein wenig rauh im schraubenförmigen Striche nach unten gegen die Richtung des Saitenzuges gefeilt. Stimmnägel und Stifte im Anhängestocke aber halten die Saite nur ausgespannt, ohne ihren eigentlich klingenden Theil zu bestimmen. Die Saite schwingt nicht ihrer ganzen Länge nach, sondern zerfällt in den klingenden und in den von diesem durchaus fest abzugrenzenden todten Theil, der mit der Klangerzeugung nichts zu thun hat. Behufs fester Begrenzung des klingenden Theiles läuft die Saite am hinteren Ende über den (nachher näher zu besprechenden) auf dem Resonanzboden liegenden Steg, und vorne über eine auf dem Stimmstocke gleich hinter den Stimmnägeln befestigte schmale Leiste. Auf dieser Leiste liegen die Saiten fest auf, doch genügt dieses noch nicht zur bestimmten Abgrenzung, deshalb machen sie noch eine kleine Biegung um kurze Stifte (Schränkstifte), welche etwas schräg in die Leiste eingetrieben sind, so dass sie auf der einen Seite einen spitzen Winkel mit ihr bilden, in welchem die Saite liegt. Auf dem Stege des Resonanzbodens ist die Schränkung immer doppelt, so dass die Saite eine doppelte Biegung um zwei Reihen Schränkstifte macht; aber auch an der Leiste auf dem Stimmstocke wendet man diese Doppelreihe von Schränkstiften an, um die Abgrenzung des todten Theiles der Saite vom klingenden so vollkommen als möglich zu erreichen, denn je genauer dieselbe vollzogen wird, desto klarer und reiner ist der Ton. Bei neueren Instrumenten wird, um dem Anprall des Hammers an die Saite zu begegnen und ihr auch für den stärksten Anschlag eine absolut reine Schwingung zu sichern, in den oberen Octaven statt der Schränkstifte ein fester Metallstock, *Capotasto* genannt, quer über die Saiten gelegt und auf den Stimmstock fest aufgeschraubt. Der Capotasto berührt die Saiten an der Stelle, wo sonst die Schränkstifte stehen, und hat den Zweck, dem Anpralle des Hammers entgegenzuwirken und den Punkt zu bestimmen, bis zu welchem die Saite schwingen soll; die erste Schwingung der Saite ist maassgebend für die übrigen Schwingungen. Er trägt nicht etwa als mitschwingende Metallplatte zur Verbesserung und Reinheit des Tones bei, sondern nur, indem er den Punkt, bis zu welchem die Saite schwingen soll, genau bestimmt; deshalb hat er garkeinen Zweck, wenn er nicht fest auf den Saiten aufliegt. —— 3) Die Anhängeplatte oder der Anhängestock, eine starke, auf den Rahmen aufgeschraubte Holz- oder Metallplatte, mit kurzen festen Stiften besetzt, an welchen die den Stimmnägeln entgegengesetzten hinteren Enden der Saiten angehängt werden, befindet sich

dem Stimmstocke gegenüber, die ganze geschweifte rechte Seite und das hintere schmale Ende des Flügels einnehmend. Dass dieser ganze Apparat von ungemeiner Tüchtigkeit und Dauerhaftigkeit sein muss, kann man sich selbst sagen, wenn man sich erinnert, welch einer unausgesetzt in gleicher Stärke wirkenden Zuglast er eine Reihe von Jahren hindurch widerstehen soll. Um auch die kleinste Annäherung des Anhänge- und Stimmstockes unmöglich zu machen, werden sie durch feste Stangen von Schmiedeeisen (Spreizen), deren beim Flügel gewöhnlich drei vorhanden sind, auseinandergehalten. Doch soll man, beiläufig bemerkt, vermeiden, gar zu viel Metall in Anwendung oder wenigstens mit den Berührungspunkten der Saiten in Verbindung zu bringen, dem gesangreichen Holzklange mischt sonst der kurze, harte und klirrende des Metalles sich bei. Die metallene Anhängeplatte ist keineswegs unentbehrlich, Metallplatte auf dem Stimmstocke vollständig überflüssig, und der hie und da aufgetauchte Vorschlag, den Kasten der Instrumente aus Eisen zu fertigen, grenzt ans Komische; denn dünne Wände würden klirren, entsprechend starke aber eine ungeheure Last ausmachen, ohne irgend einen Vortheil vor dem Holze darzubieten. —— 4) Der Resonanzboden ist der wichtigste Theil aller Saiteninstrumente. Die Saiten erregen zwar den Klang, der Resonanzboden aber erzeugt ihn eigentlich durch sein Mitschwingen, ist überhaupt der eigentlich klangerzeugende Theil aller Saiteninstrumente. Die dünne Saite durchschneidet die Luft, ohne sie in sehr erhebliche Bewegung zu setzen, sie ist gleichsam nur das Mittel, durch welches der Resonanzboden zum Schwingen veranlasst wird. Spannt man eine Saite leer an der Wand aus, so ist ihr Klang kaum hörbar; setzt man sie durch einen Stab mit einem in einem anderen Raume befindlichen Resonanzboden in Verbindung, so vernimmt man den Klang, am Resonanzboden stehend, ganz kräftig und voll, hingegen nur ganz schwach und dürftig, wenn man neben der Saite selbst sich befindet. Ebenso ist der Klang einer nach dem Anschlage frei gehaltenen Stimmgabel nur leise, wird aber voll und kräftig, sobald man den Griff derselben auf irgend einen als Resonanzplatte dienenden Gegenstand setzt. Im Pianoforte ist der Resonanzboden eine gleich unter den Saiten liegende dünne Platte von geradfaserigem Tannenholze, beim Flügel nur an der vorderen, dem Stimmstocke zugekehrten Seite frei, um den Hämmern den Durchgang zu den Saiten zu gestatten. Neuerdings hat man bei englischen Instrumenten auch die unter dem Discant gelegene Seite des Resonanzbodens frei gelassen, um dem Discant dadurch mehr Gesang zu geben. Beim Pianino ist der Resonanzboden an allen vier Seiten fest. Wird nun die Saite, vom Hammer getroffen, in Transversalschwingungen versetzt, so überträgt sie diese auf den ganzen Resonanzboden; bekanntlich aber wird die Saite nicht in der Mitte angeschlagen, sondern in der Nähe des Stimmstockes, auf einem Punkte, der an den verschiedenen Orten des Tonumfanges auf $^1/_8$ bis $^1/_{12}$ der Saitenlänge sich befindet. Die unsymmetrischen Ausbiegungen, welche die Saite durch den Anschlag an diesem mehr nach dem Ende als nach der Mitte hin gelegenen Punkte (Klangpunkt) annehmen muss, laufen an der Saite hin und her und wirken nach der Längenrichtung stossweise auf die Befestigungspunkte der Saite, und zwar wesentlich auf den Steg und den Resonanzboden, dessen Molecüle dadurch zu Ausdehnungen und Zusammenziehungen ebenfalls in der Längenrichtung veranlasst werden. Darum schwingt aber noch keineswegs nur der einzelne mit der Saite parallel laufende Streifen des Resonanzbodens, sondern die ganze Fläche desselben wird beim Anschlage einer jeden Saite zu Schwingungen veranlasst, welche mit denen der Saite in ganz gleichen Zeiträumen erfolgen. Auf dem Resonanzboden, gleichlaufend mit dem Anhängestocke, befindet sich der schon mehrfach genannte Steg, auf welchem die Saite, um zwei Reihen Schränkstifte zwei kleine Biegungen machend, fest aufliegt. An der nach unten gekehrten Fläche des Resonanzbodens sind in Zwischenräumen von je etwa $2^1/_2$ bis 3 Zoll Holzleisten angebracht, die Rippen (Berippung) alle mit einander parallel laufend, die Holzfasern des Resonanzbodens aber rechtwinklig durchschneidend. Neben dem untergeordneteren Zwecke, dem Resonanzboden mehr Widerstandsfähigkeit gegen den auf den Steg ausgeübten Saitendruck und überhaupt mehr Festigkeit zu geben, haben die Rippen vorzugsweise den höheren, die Schwingungen des Resonanzbodens auszugleichen und ihn zu einer fest verbundenen Platte zu machen, die geeignet ist, die Schwingungen aller Saiten anzunehmen und den Klang mit ihrer ganzen Fläche gleichmässig zu verstärken. Sind jedoch die Rippen zu stark und zahlreich, so werden die Schwingungen der Resonanzplatte mehr

gehemmt als gefördert; ebenso ist die richtige Dicke der letzteren auf Stärke und Klangfarbe des Instrumentes von wesentlichem Einflusse. Dünnere Besaitung bedingt einen schwächeren, dickere einen stärkeren Resonanzboden; jene sind nicht im Stande, einen starken Resonanzboden zu kräftigen Schwingungen zu veranlassen, beide müssen in richtigem Verhältnisse zu einander stehen. Demnach ist die Stärke des Resonanzbodens nicht in allen seinen Theilen dieselbe, sondern beträgt im Discant etwa doppelt soviel als in der Bassgegend, nimmt am Flügel von 4,5 Linien in der Höhe bis auf 2 Linien in der Tiefe, beim Tafelpiano von etwa 3 bis auf 1,8 Linien ab. Uebrigens vervollkommnet sich ein neues Instrument, wenn seine Construction sonst richtig ist, unter den Händen eines guten Spielers; besonders Tonleiterspiel, wie schon Kützing bemerkt, bei welchem alle Töne recht gleichmässig angeschlagen werden, ist vortheilhaft für Ausgleichung mancher kleinen Unebenheiten des Klanges, welche an ganz neuen, auch an sich guten Instrumenten vorkommen; unzweifelhaft werden die Molecüle des Resonanzbodens dadurch in eine Lage zu einander gebracht, welche sie geeigneter macht zu vollkommen gleichmässigen Schwingungen als die ursprüngliche. —— 5) Die Mechanik, Hammerwerk mit Dämpfung und Claviatur. Es giebt zwei Hauptgattungen derselben, die deutsche oder Wiener, ohne wesentlich verschiedene Abarten; und die englische mit zahlreichen Abarten. Bei der *a*) deutschen Mechanik befindet sich der Hammer auf dem Tastenhebel selbst, mittels einer seinen Stiel nahe dem Ende durchkreuzenden Axe, in einer auf dem Hebelende der Taste stehenden Messinggabel (Kapsel) sich bewegend. In das schnabelförmige Ende des Hammerstieles greift ein knieartig ausgeschnittenes federndes Hölzchen, der Auslöser. Wird die Taste niedergedrückt, so hebt sich das Hebelende mit dem Hammer, der Schnabel desselben drückt gegen das Knie des Auslösers und der Hammerkopf schnellt gegen die Taste; unmittelbar nach dem Anschlage aber weicht der Auslöser zurück und der Hammer bleibt nicht an der Saite stehen, sondern fällt wieder in seine Ruhelage. Bliebe er an der Saite stehen, so würde er den Klang ersticken. Drückt man die Taste ganz langsam nieder, so gelangt der Hammer garnicht bis an die Saite, sondern die Auslösung erfolgt schon früher und er fällt zurück, bevor er die Saite erreicht hat. Mit dem Hammer zugleich wird die Dämpfung, ein auf den Saiten eines jeden Tones liegendes Polster, gehoben; verlässt der Finger die Taste, so senkt sich die Dämpfung augenblicklich wieder auf die Saite nieder. Ausserdem kann die ganze Dämpfung von allen Saiten zugleich durch ein Pedal (Fortezug) beliebig gehoben und wieder niedergelassen werden. Die *b*) englische Mechanik hat vor der deutschen den Vorzug, dass der Hammer nicht auf dem Tastenhebel sich befindet, sondern von ihm unabhängig an einer besondern Leiste (Hammerstuhl) in einer Axe sich bewegt; auf dem Ende des Tastenhebels befindet sich eine Stosszunge, welche zugleich Auslöser ist, durch die der Hammer in die Höhe geschnellt wird. In Folge seiner Unabhängigkeit von der Taste verändert er seinen Anschlagepunkt nicht, sondern trifft die Saite immer genau an derselben Stelle, gleichviel ob stark oder schwach gespielt wird, während bei der deutschen Mechanik der Hammer bei starkem Anschlage sich etwas nach vorne schiebt, wodurch zwar beim Flügel, dessen Hämmer parallel mit den Saiten gehen, kein Nachtheil entsteht, für das Tafelpiano hingegen die deutsche Mechanik fast unbrauchbar wird, indem beim *Staccato* der Hammer häufig noch eine Saite des nächsthöheren Tones mitberührt, wodurch natürlich ein sehr hässlicher Missklang entsteht. Pianino's haben nur englische Mechanik. Erhard in Paris, von Abkunft ein Deutscher, liess der englischen Mechanik eine wesentliche Vervollkommnung zu Theil werden; seine sogenannte Repetitionsmechanik hat den Vortheil, dass der Hammer, nachdem Anschlag und Auslösung geschehen, nicht ganz herabfällt, sondern von einer zweiten Stosszunge aufgefangen wird, daher aufs neue zum Anschlage gelangen kann, wenn der Finger auch nur ein wenig die Taste in die Höhe gehen lässt und dann wieder niederdrückt. Allerdings hat diese Mechanik, ihres ungemein complicirten Baues wegen (jede Taste besteht aus 64 Theilen, Schafhäutl, S. 90), allgemeinere Verbreitung bisher noch nicht gefunden. Im Vergleich zur deutschen hat die englische Mechanik im allgemeinen Vorzüge für den Concertspieler, indem die präcisere Auslösung die Ausführung schwieriger Passagen begünstigt und auch nicht leicht plötzliche Störungen vorkommen können. Bei der deutschen Mechanik treten solche eher ein, ein übermässiger Kraftaufwand des Spielers kann wohl einmal einen Hammer aus

der Kapsel schnellen; doch lässt sie eine regelrechte künstlerische Spielart übrigens ebensogut zu wie die englische; ausserdem aber hat sie den Vorzug weit grösserer Dauerhaftigkeit und einer weit leichter herzustellenden Reparatur, während die englische Mechanik weniger dauerhaft und eine Ausbesserung erheblich kostspieliger ist. — Eine eigene Mechanik mit Hammeranschlag von oben statt von unten, wobei das Hammerwerk also nicht unter sondern über den Saiten liegt, hat man beim Flügel versucht. Der Hammer muss nach dem Anschlage durch eine Feder aufwärts gezogen werden, da er nothwendigerweise nicht von selbst in seine Ruhelage zurückzukehren vermag. Doch ist damit zu den Schwierigkeiten, welche eine vollkommen gute Spielart schon ohnehin der Mechanik zu lösen giebt, noch eine nicht unerhebliche hinzugekommen; deshalb hat diese Art Mechanik fast garkeine Anwendung gefunden, ungeachtet sie für den Klang vortheilhaft ist. Denn der von oben anschlagende Hammer schnellt die Saite gegen Steg und Resonanzboden, somit wirkt gleich die erste Schwingung kräftiger auf den Resonanzboden als bei dem die Saite vom Stege abschnellenden Anschlage von unten. Beim Pianino erfolgt der Anschlag gleichfalls gegen den Steg, ähnlich dem Anschlage von oben (da aber die Mechanik aufrecht steht, natürlich von vorne), und diesem Umstande mag der im Verhältniss zur Kürze der Saiten und Beschränktheit der resonirenden Theile starke Klang dieser Gattung des Pianoforte mit beizumessen sein. Da der Hammer auch beim Pianino nicht von selbst an seinen Ruheort zurückfällt, sondern zurückgezogen wird, ist auch ein ähnlich leichter und elastischer Tastengang wie beim Flügel nicht gut zu ermöglichen. — Von grosser Wichtigkeit für den Klang und die Dauerhaftigkeit desselben ist die Belederung oder Garnitur der Hammerköpfe. Wenn die Belederung zu dick und weich ist, so wird der Klang matt und dumpf, wenn zu hart, spitz und scharf. Neben dem, dass hierin also ein richtiges Verhältniss getroffen werden muss, ist zu beachten, dass alle Hammerköpfe vollkommen gleiche Elasticität haben, weil sonst eine gleichmässige Scala durchaus unmöglich ist. Ueber den Scheitel des Holzes, welches den Kern des Hammerkopfes bildet, werden zuerst eine oder mehrere Lagen weichen und wohlzubereiteten Leders gezogen, darüber ein ganz dicker und weicher, aus Baum- und Schafwolle gemischt verfertigter Filz, und über diesen Filz mitunter noch amerikanisches Hirschleder. Diese letzte Belederung findet man nicht immer, ungeachtet sie sowohl dem Klange Vortheile bietet, als auch den Filz verhindert, sogleich jede Feuchtigkeit anzuziehen, wozu er sehr geneigt ist und wodurch der Klang dumpf wird. — Pedale sind am Flügel und Pianino meist zwei, für die Dämpfung (Fortezug) und Verschiebung; am Tafelpiano nur eins, für die Dämpfung; die Verschiebung, wobei die Claviatur etwas zur Seite gerückt wird (in der Notirung mit *una corda* angezeigt), so dass die Hämmer nur an zwei statt an drei Saiten anschlagen, lässt sich beim Tafelpiano, seiner schrägliegenden Saiten wegen, nicht anbringen, und andere versuchte Mittel, die Verschiebung zu ersetzen (als Wollenläppchen, welche zwischen den Hammer und die Saite treten und den Anschlag dämpfen), sind unzulänglich. — Der Flügel wird in mehreren Grössen gebaut, als Concertflügel mit 3 Ellen Saitenlänge, und als Stutzflügel von etwa auf 3¼ Ellen verkürzter äusserer Gestalt; namentlich bei deutschem Mechanismus wird auch noch eine Mittelgrösse angewendet. Der Concertflügel ist die vollkommenste Art aller Clavier-Saiteninstrumente hinsichts der Stärke und Fülle des Klanges sowie des Gesangreichthums, soweit von letzterem beim Pianoforte überhaupt die Rede sein kann; beim Stutzflügel wird die Mensur der Contra- und Klein-Octavsaiten sehr verkürzt, deshalb lassen vollkommene Bässe sich schwer herausbringen. —— *B.* Der erste Keim zum Pianoforte und allen Clavier-Saiteninstrumenten überhaupt ist das Monochord, schon bei den Griechen und später im Abendlande zur Bestimmung der Tonverhältnisse dienend. Anfänglich war es nur mit einer Saite bezogen, welche, durch zwei feste Stege begrenzt, über einem Resonanzkasten hinlief; ein dritter, aber beweglicher Steg diente zur Bestimmung der gewünschten Tonhöhen, indem er über einem auf dem Sangboden verzeichneten Gradmesser hin- und hergeschoben werden konnte und die betreffenden klingenden Theile der Saite abgrenzte. Nach und nach brachte man zur Vermeidung der mühseligen Verschiebung des Steges eine Art Claviatur mit Stiften an, welche durch Niederdruck von Tasten sich erhoben und die Saite an Stelle des Steges an gewissen Punkten theilten. Hieraus entwickelte sich nach und nach das zur Zeit des Wirdung und Agricola (1511. 1528) schon ziemlich vollkommene Clavichord. Das

System des Anschlagens und Schnellens der Saiten mit Rabenkielen (s. Flügel) scheint vor Mitte des 16. Jahrh. erfunden zu sein; Zarlino verbesserte bereits 1558 die Temperatur des Flügels. Das um 1690 erfundene Pantaleon (s. daselbst), dessen Saiten, nach Art des Cymbals oder Hackbrettes, mittels frei mit der Hand geführter Hämmer, demnach beliebig stark und schwach angeschlagen werden konnten, mag die erste Anregung gegeben haben, Hämmer statt Tangenten mit einer Claviatur zu verbinden. Ein sehr erheblicher Vorzug, den man damit vor dem Kielflügel gewann, war die Möglichkeit dynamisch verschiedener Stärkegrade im Vortrage, verbunden mit der Bequemlichkeit des Tastenmechanismus. Der Paduaner Bartolomeo Christofali war der erste, durch den ein sinnreicher Hammermechanismus hergestellt wurde, der bereits übertraf, was erst nach ihm der Organist Schröter versucht und Silbermann ausgeführt, und die Grundlage aller noch heutzutage gebräuchlichen Claviermechanismen geblieben ist, wie Schafhäutl (Ber. über die Instr. auf der Münchner Industrieausst. 1854, S. 81) bemerkt. Beschrieben und durch eine Zeichnung erläutert ist Christofali's Erfindung in *Giornale dei letterati d'Italia* V. 1711 (vergl. auch *Critica Musica* von Mattheson II. 335). Sie hatte bereits doppelte Hebel, Auslösung und für jeden Ton einen freien Dämpfer. Fünf Jahre später, um 1716, soll ein Franzose Marius vor der Academie der Wissenschaften in Paris mit drei Modellen von Hammerclavieren aufgetreten sein, und erst 6 Jahre nach Christofali fasste der Organist Schröter zu Nordhausen die erste Idee zu einem Hammerclavier und legte 1721 dem Dresdner Hofe zwei noch sehr unvollkommene Modelle von Clavichorden, deren Saiten durch Hämmer angeschlagen wurden, vor. Erst nach ungefähr 25 Jahren, nachdem Hammerclaviere von bereits bedeutender Vollkommenheit in Italien gebräuchlich waren, wurde das von nun an Fortepiano genannte Instrument in Deutschland durch Silbermann einigermassen brauchbar gemacht; da Schröter zu arm war, um ein vollständiges Modell seines Hammerclavieres herstellen lassen zu können, nahm Silbermann wahrscheinlich um 1730 seinen Plan auf. Doch vermochte auch sein Fortepiano, ungeachtet der vorgenommenen Verbesserungen, den Flügel noch nicht zu verdrängen, bis ein Schüler Silbermann's, Joh. Andr. Stein zu Augsburg, im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts dem Instrumente einen Grad von Vollkommenheit verlieh, welcher wenig mehr zu wünschen übrig liess. Dass Lenker in Rudolstadt erst 1765 die Dämpfer erfunden habe, wie Fischoff (in seiner Gesch. des Clavierbaues 1853, S. 17) angiebt, muss wohl auf einem Irrthume beruhen, da die Dämpfung schon bei Christofali vorhanden war. Versuche zu Vervollkommnungen im Einzelnen sind zahlreiche gemacht worden; so baute Joh. Gottlob Wagner in Dresden 1774 tafelförmige Fortepiano's mit sechs, durch 3 Pedale regierten Veränderungen (*Clavecin royal*); Graf Brühl liess unter seiner Aufsicht 1774 ein Fortepiano mit blau angelaufenen Stahlsaiten bauen, welches durch seinen Flötenklang alles entzückt haben soll (Fischoff, S. 17). Bauer, Hofrath und Castellan des Prinzen von Preussen, erfand 1786 eine Verschiebung der Claviatur, mittels deren das Instrument einen, auch zwei Töne höher transponirt werden konnte; Streicher baute 1824 Fortepiano's in Flügelform mit Hammeranschlag von oben, und aufrechtstehende mit Octavkoppelung, vermöge deren die höhere Octav eines jeden angeschlagenen Tones mitklingt. Die ersten Pianoforte's in Deutschland wurden in Tafelform gebaut, die Flügelform fand erst später Anwendung; die ersten Pianino's, welche in den Handel kamen, lieferte wohl die Firma Pleyel und Kalkbrenner in Paris. Ursprünglich stellte man in England den ganzen Flügel, den Stimmstock nach oben gewendet, geradeauf (Cabinetflügel); da er aber für die niedrigen Zimmer der englischen Landhäuser zu hoch erschien, stutzte man ihn ab, woraus die *Cottages*, *Cottage-Piano's* entstanden; aus der noch weiteren Verkürzung des Corpus und der Saiten ging das Pianino (*Semi Cottage*, *Piccolo*) hervor. Grüneberger in Halle soll zuerst die Saiten nach der Diagonale des Instrumentes gezogen haben (*Piano droit*, in Frankreich *oblique*, in das *oblique grande* und das sogenannte *Cottage* eingetheilt).

Piano droit, *Pianino*, s. Pianoforte (Schluss des Art.).

Piano forte, abbrev. *pf*, Vortragsbez., die unmittelbar auf die schwach zu intonirende Note folgenden Töne sollen wiederum stark angeschlagen werden.

Pianoforte-Guitarre, Clavier-Guitarre, s. Guitarre.

Piccolo, klein; *Flauto*, *Violino piccolo*, kleine Flöte, Geige. Insbesondere Benennung der kleinen (Octav-) Flöte, Piccelflöte.

Piffaro. *a*) Bei den Italienern die alte Schalmey. — *b*) In der Orgel das gleichn. Rohrwerk, meist 8 und 4, selten 16 Fuss. — Sponsel (Orgelhistorie, S. 105) schildert eine andere *Piffaro* benannte Orgelstimme als ein sehr angenehmes Register von Principalmensur, nur durch die oberen Octaven gehend, aber auf jedem Tone mit zwei Pfeifen besetzt, die nicht ganz genau dieselbe Tonhöhe haben, daher eine tremulirende Schwebung des Tones hervorbringen.

Pileata, Gedackt (behutet) in der Orgel. — *major*, Gross- oder Grobgedackt 16-Fusston; — *minor*, Kleingedackt 4-Fusston; — *diapente*, gedackte Quint.

Pilotiden, die Abstracten in der Orgel. S. Orgel I D *b* 1 *a*.

Piquiren. Eine *Staccato*-Strichart bei den Geigeninstrumenten; eine Reihe stufenweis aufeinanderfolgender Töne wird auf einem Bogenstriche *Staccato* vorgetragen. Doch ist das *Staccato* kein ganz scharfes und spitzes Abstossen, sondern mehr ein etwas markirtes Absetzen der Töne, jeder Strich erfolgt mit einer kurzen und raschen Weiterführung des Bogens, so dass ein wirklich klangleerer Raum zwischen den einzelnen Noten nicht vorhanden, demnach diese Strichart eigentlich nichts anderes ist als die unter Abstossen *c* beschriebene in Anwendung auf schnelle stufenweise Tonfolgen. Sie wird auch ebenso, mit Bogen über runden Punkten, bezeichnet (Beisp. *a*). Vom Piquiren schnell laufender Passagen, welches viel Uebung erfordert, macht man übrigens nur im Solospiele Gebrauch; im Ripienspiele pflegt diese Strichart wesentlich nur auf Noten, die, auf gleicher Stufe liegend, in nicht zu schneller Bewegung erfolgen, angewendet zu werden (Beisp. *b*).



Più, mehr; Beiwort, in Verbindung mit Vortragsbezeichnungen eine Verstärkung oder Steigerung der durch dieselben ausgedrückten Vortragsart anzeigend, als: *Più Allegro*, geschwinder; kommt im Verlaufe des Tonstückes vor, wenn die Bewegung geschwinder; *Più Adagio*, *Andante*, wenn die Bewegung langsamer werden soll; *più crescendo* (abbrev. *più cresc.*), stärker anwachsend; *più forte* (*più f*), stärker; *più tosto*, geschwinder; *più mosso*, bewegter etc.

Pizzicato, gekneipt, geschnellt. Spielart *a*) aller Saiteninstrumente ohne Claviatur, deren Saiten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern stets mit den Fingern (resp. Plectrum oder Schlagringe) geschnellt oder gerissen werden, als Guitarre, Zither, Mandoline, Laute, Theorbe, Harfe etc. — *b*) der Bogeninstrumente in besonderen Fällen, wenn, zur Hervorbringung eines harfenartigen Effectes, nicht vom Bogenstriche, sondern von jenem Schnellen oder Reissen der Saiten mit dem Finger Gebrauch gemacht wird. Das Wort *pizzicato* oder dessen Abbrev. *pizz.* zeigt dann den Eintritt dieser Spielart an; die Stelle, von wo ab sie wiederum verlassen und mit dem Bogen gestrichen werden soll, wird mit *coll' arco* (abbrev. *arco*, *c. arc.*) angemerkt.

Placido, Vortragsbez., ruhig, freundlich, gefällig.

Plagalcadenz, Plagalschluss, die Halbschlussformel IV—I. S. Halbschluss 2.

Plagalisch, plagialisch (entlehnt, hergeleitet), heissen die Octavgattungen der Kirchentöne und Tonarten des 16. Jahrh., wenn ihr Ambitus nicht vom Grundtone zur Octav, sondern von der Unterquart zur Oberquint ausgeübt (die Octav nicht harmonisch sondern arithmetisch getheilt) wird. Das Nähere s. Tonart II B, III; Authentisch.

Plagiaulos, bei den Griechen, nach Marpurg (Krit. Einl. 216) eine krumme Pfeife oder Flöte; möglicherweise auch eine Querflöte.

Plagis Proti, *Deuteri*, *Triti*, *Tetrardi*, die Plagalen der vier alten authentischen Kirchentöne. S. Tonart II B.

Plainchant, französ. Benennung des Choralgesanges oder *Cantus planus*, *firmus* etc. S. Choral.

Plaisanterie, im vorigen Jahrhundert eine, wie der Name sagt, nur auf angenehme Unterhaltung und Vergnügung hinzielende Gattung Tonstücke für ein Soloinstrument, aus verschiedenen nicht gar breit angelegten und ausgeführten Sätzen von munterem angenehmem Character, mit Tanzmelodien untermischt, bestehend.

Platerspiel. Veraltetes Blasinstrument, eine Art Krummhorn, mit dem gewöhnlichen ganz übereinkommend und ebenfalls mit 6 Tonlöchern, nur durch eine unmittelbar unter dem Mundstücke befindliche schlauchartige Erweiterung von ihm sich unterscheidend. Abbildg. s. M. Agricola, *Mus. instr.* 1529, Bl. 11; 2te Ausg. 1545, Bl. 23 *b*.

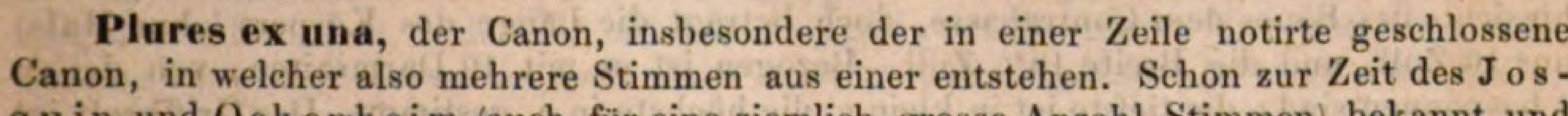
Plectrum, Schlagfeder, bei den Alten, das Stäbchen von Elfenbein, Horn oder Metall, womit der Citharaspieler die Saiten schnellt oder reisst; der auf die Spitze des Daumens der rechten Hand gestreifte Ring (Schlagring), womit die Sangsaiten der modernen Cither intonirt werden; ausserdem auch, allgemein genommen, ein Instrument, womit ein sonorer Körper überhaupt zum Klingen gebracht wird, und in diesem Sinne die Hämmerchen, womit die Saiten des Pantaleon oder Hackbrettes sowie die Holzstäbe der Strohfiedel geschlagen werden; ebenso das Stahlstäbchen, dessen man zur Klangerregung beim Triangel sich bedient. Einige begreifen auch sogar den Bogen der Saiteninstrumente mit darunter.

Plica. *a*) Eine im alten Mensuralgesange vorkommende Verzierung oder Manier im Gesange, über deren eigentliche Beschaffenheit man nicht recht ins Klare kommen kann, ungeachtet mehrere Schriftsteller jener Zeit sie erklären. Franco von Cöln (Gerbert, *Script.* III. 6) sagt: *Plica est nota divisionis ejusdem toni in gravem et acutum*, also ein Zeichen der Theilung desselben Tones in einen tieferen und höheren. Sie fand bei der *Longa*, *Brevis* und unter Umständen auch in Ligaturen der *Semibrevis* statt und wurde durch einen den Noten beigegebenen kleinen Haken oder Strich angezeigt. Ueber ihren Zweck sagt Marchettus (Gerbert III. 181), dass sie erfunden sei, *ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur, quod fuerit ad constituendam perfectiorem scilicet harmoniam*, um vermittelst derselben ähnliche Töne angenehmer und die Harmonie (den Gesang) vollkommener zu machen. Joannes de Muris (*ibid.* 202) erklärt: *Plica dicitur a plicando, et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem*; sie ist also Zusammenziehung eines höheren und tieferen Tones, aber nicht im Sinne der Ligatur, sondern aus Theilung eines und desselben Tones entstehend, demnach wahrscheinlich das, was auch *Gutturalis* genannt wurde, eine aus einer Hauptnote und einer Art Vorschlag (möglicherweise einem jodelnden Ueberschlagen der Stimme) bestehende Figur, die den Zweck hat, als Verzierung, lange Noten etwas mehr zu beleben und abwechselnder zu machen. Dass sie, wie Rousseau (*Dict.*, Art. Plique) sagt, eine *sorte de Ligature* und ein *signe de retardement ou de lenteur* gewesen sei, lässt sich aus keiner Erklärung der alten Schriftsteller herausfinden. Vergl. auch Forkel, Gesch. II. 402 f.; H. Bellermann, Mensuralnoten etc., S. 37. —— *b*) Bei Franco (Gerbert, *Script.* III. 7) kommt das Wort *Plica* ausserdem gleichbedeutend mit *Cauda*, der Schwanz oder Strich an der Note, vor.

Plochflöte, Plock- oder Blockflöte oder -pfeife, s. Flûte à bec.

Ploke, lat. *Nexus*, *Implicatio*, *Textura*; ital. *Nesso*. Eine Setzmanier der alten Griechen, aus abwechselnd stufen- und sprungweiser Aufeinanderfolge von Tönen bestehend. Sie war von dreifacher Art: *a*) *Nexus rectus*, die Fortschreitung erfolgt aufwärts (*a*); — *b*) *revertens* oder *anacamptos*, die Fortschreitung erfolgt abwärts (*b*); — *c*) *circumstans*, die Bewegung geht herauf und herunter, oder umgekehrt (*c*). Brossard (Lex., Art. Uso) führt die Figur auch durch stufenweis steigende und fallende Quarten und Quinten an (*d*).

a *b* *c* *d*



Plures ex una, der Canon, insbesondere der in einer Zeile notirte geschlossene Canon, in welcher also mehrere Stimmen aus einer entstehen. Schon zur Zeit des Josquin und Ockenheim (auch für eine ziemlich grosse Anzahl Stimmen) bekannt und im Gebrauche.

Pneumatischer Hebel, Pneumatische Maschine. Eine in neuester Zeit an grossen Orgeln angebrachte Vorrichtung (durch einen Luftstrom in Thätigkeit gesetzter Hebelmechanismus) zur Neutralisirung des starken Widerdruckes der Tasten und Erleichterung der Spielart bei vollem (gekoppeltem) Werke. Zu complicirt, um hier ohne

Zeichnung beschrieben werden zu können, s. Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst, Weimar 1855, Th. I. Abth. II. 542.

Pneumatische Orgel, *Organum pneumaticum*, Windorgel, s. Orgel.

Po, die vierte Silbe der Graun'schen Damenisation. S. Solmisation 3.

Pochette, *Poche*, *Poccetta*, Taschengeige. Eine ganz kleine Geige mit drei in Quinten gestimmten Saiten bezogen, und einem im Verhältnisse zum Corpus ziemlich langen Halse und Griffbrette, dergleichen die Tanzmeister in der Tasche zu tragen pflegten.

Poco, *un poco*, Beiwort, zu näherer Bestimmung verschiedener Kunstausdrücke dienend; z. B. *poco Andante, Allegro, Presto, Vivace* etc. — *Poco a poco*, Vortragsbez., nach und nach; *poco a poco crescendo*, nach und nach anwachsen; — *diminuendo*, schwächer werden; — *accelerando*, beschleunigen etc.

Point d'Orgue, der Orgelpunkt.

Polacca, *alla Polacca*, auf polnische Art, nach Art der Polonaise.

Polnischer Bock oder **Bock.** Die zweitgrösste Gattung der Sackpfeife, s. daselbst.

Polonaise, Polonoise. Polnischer Nationaltanz von feierlichem, gravitätischem Character und ungefähr zwischen *Andante* und *Allegro* die Mitte haltender Bewegung; jederzeit im Dreivierteltakt stehend und ohne Ausnahme auf dem Niederschlage anhebend. Wegen der unbestimmten Figur des Tanzes ist die Melodie an eine feste Taktzahl nicht gebunden; die beiden Theile, woraus sie besteht, und welche beide in der Haupttonart schliessen, können daher eine willkürliche Anzahl von Takten enthalten, wenn nur der Rhythmus geradzahlig bleibt und nach jedem zweiten Takt ein Einschnitt stattfindet. Eine Eigenthümlichkeit aber, wodurch die Polonaise von allen anderen Tonstücken sich unterscheidet, besteht darin, dass die Cäsuren ihrer Sätze und Theile nicht auf den guten sondern auf den schlechten Takttheil fallen. Nach dem Zeugnisse von Tonkünstlern, die in Polen sich aufgehalten haben, tragen die Polonaisen, wie man sie in Deutschland setzt, selten das Originalgepräge des polnischen Geschmackes. Den Ganzschluss bilden die Polen stets so, dass dem eigentlichen Schlussakkorde vier Sechszehntheile vorausgehen, von denen das letzte das *Semitonium modi* ist, welches vor den Schlusston vorgehalten wird (Beisp. *a*). Ferner enthält die ächte Polonaise niemals die in deutschen gleichnamigen Tonstücken gerade sehr häufige dactylische, aus zweien auf ein Achtel folgenden Sechszehntheilen bestehende Notenfigur (*b*); ebensowenig ist die Halbcadenz mit einem Viertelvorschlage (*c*) bei den Polen beliebt, sondern ihre Halbcadenzen sind immer auf die unter *d* angeführte und ähnliche Art gebildet.

a *b* *c* *d*



Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts war die Polonaise, sowohl als Tanz wie als selbständiges Instrumentalstück, in Deutschland sehr beliebt, dann ist sie eine Zeit lang in Vergessenheit gerathen, mit Anfang des Jahrhunderts aber wieder mehr und mehr in Aufnahme gekommen und dient gegenwärtig gemeinhin als Einleitungstanz grösserer gesellschaftlicher Tanzvergnügungen. Die Bezeichnung *alla polacca* kommt häufig bei Tonstücken vor, die, ohne eigentliche Polonaisen zu sein, doch den polnischen Geschmack nachahmen sollen.

Polychord. Ein Bogeninstrument, von Friedr. Hillmer zu Leipzig im Jahre 1799 erfunden. Einer Beschreibung, welche der Erfinder selbst im Bd. II der Allgem. Mus. Zeitg., St. 30, davon giebt, ist Nachstehendes entnommen. Das Instrument gleicht hinsichts des Baues dem Contrabasse, doch beträgt die Länge des Körpers (ohne Hals) nur 16 Zoll, und die Breite 10½ Zoll. Bezogen ist es mit 10 Darmsaiten, von denen 4 besponnen sind; die tiefste ist in klein *c*, die höchste in c_2 gestimmt. Das Griffbrett ist bei 4 Zoll Breite nur 11 Zoll lang, kann aber mittels eines bequemen Mechanismus verlängert und wieder verkürzt werden. Man braucht also, um das Instrument höher oder tiefer zu stimmen, nicht jede Saite einzeln anzuspannen oder nachzulassen, sondern eben nur den Hals zu verlängern oder zu verkürzen. »Die besonderen Vorzüge des Instrumentes bestehen darin, dass man mit grösster Leichtigkeit Läufe und Passagen in Sexten und Terzen, Octaven und Decimen auch im schnellsten Tempo machen kann; ganz

besonders gut nimmt es in arpeggirenden Sätzen sich aus, und selbst beim Arpeggio kann man vom Flageolet Gebrauch machen. Wegen der Vielheit der Saiten kann es auch als Harfe oder Guitarre gebraucht werden, und eignet sich dadurch noch besonders zur Begleitung des Gesanges. Der Ton ist voll und angenehm«.

Polykephalos (der vielköpfige), ein Nomos der alten Griechen, dessen Erfindung von Pindar der Minerva zugeschrieben wird, während er nach anderen Angaben vom älteren Olympus oder dessen Schüler Crates herstammte, und nicht der Minerva, sondern dem Apollo heilig war. Den Namen soll er nach Einigen von dem Zischen der vielen Schlangen auf dem Haupte der Medusa, welches er habe darstellen sollen, bekommen haben; Andere verstehen unter Kopf soviel wie Vorspiel; da der Gesang viele Strophen und ebensoviele Vorspiele gehabt, sei er ein vielköpfiger zu nennen. Das eine kann uns ziemlich so gleichgültig sein wie das andere.

Polymorphisch, vielgestaltig, nennt man solche contrapunktische Sätze, die vielfache Umkehrungen und Verwandlungen mit sich vornehmen lassen. Polymorphischer Contrapunkt, s. Doppelter Contrapunkt III C; — Canon, s. Canon C 4.

Polyphon, Polyphonie, heisst vielstimmig, Vielstimmigkeit, vielstimmige Schreibart. In alter Zeit wird das Wort Polyphonie überhaupt nur selten, und dann auch nur seinem ursprünglichen Begriffe nach, für mehr- und vielstimmige Setzart überhaupt zum Unterschiede von der einstimmigen (einfachen, homophonen) gebraucht. Joannes de Muris (*Tract. de M.*, Gerbert, *Script.* III. 239) handelt, nachdem er vom einfachen Gesange (*qui simplex dicitur, quia vel cantatur ab uno, vel a pluribus uno modo*) gesprochen hat, im Cap. XXIV von der Polyphonie und erklärt: *Polyphonia dicitur a πολυς, quod est pluralitas, et φωνος, quod est sonus, quia nihil aliud est, quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam.* Ferner sagt er, die Polyphonie werde eingetheilt in Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie, *id est, in cantum duplicem, triplicem, et quadruplicem*, also was wir zwei-, drei- und vierstimmigen Gesang nennen. Gegenwärtig verbinden wir mit Polyphonie einen etwas specielleren Begriff als den blosser Vielstimmigkeit überhaupt; wir nennen jeden auch noch so vielstimmigen Satz nur dann polyphon, wenn seine Stimmen im gemischten Contrapunkt geführt sind, jede derselben ihren selbständigen melodischen und rhythmischen Gang hat, als Hauptstimme (s. daselbst) anzusehen ist. Diesem Begriffe der Polyphonie setzen wir einen gleichfalls modificirten der Homophonie entgegen, unter welchem wir diejenige Setzart verstehen, welche im wesentlichen aus nur einer Hauptstimme und mehreren Begleitstimmen besteht. Die grössere oder geringere Mehrheit der Stimmen kommt bei beiden Setzarten nicht in Betracht; entspricht jede Stimme eines Satzes den an eine Hauptstimme zu stellenden Forderungen, so ist der Satz polyphon, gleichviel ob er nur zwei- oder sehr vielstimmig ist; hingegen ist ein Satz vieler Stimmen ungeachtet nur homophon, wenn er nur eine Hauptmelodie enthält und die übrigen Stimmen nur deren Begleitung bilden. Den alten Contrapunktisten wäre das Wort in Hinsicht auf die Selbständigkeit der Stimmen überflüssig gewesen, da eine solche bei ihnen von selbst sich verstand, daher kann es seine gegenwärtige Bedeutung erst bekommen haben, als die von uns Homophonie (s. daselbst) genannte Setzart aufkam, also mit Entstehung der Monodie gegen Ende des 16. Jahrh. Doch ist auch damals das Wort in diesem Sinne wohl noch nicht gebräuchlich gewesen, sondern scheint es erst in neuester Zeit, wahrscheinlich nicht viel vor Anfang dieses Jahrhunderts geworden zu sein. — Das Bedeutungsvolle der polyphonen Schreibart liegt darin, dass jede Stimme, an Tongang und Rhythmus von den übrigen sich unterscheidend, ihre völlig frei entwickelte Individualität und Selbständigkeit hat, zugleich aber einer Gemeinsamkeit sich unterordnet, indem sie mit den übrigen in vollkommener Harmonie die Durchbildung eines und desselben Gedankens verfolgt und mit ihnen in einen einheitlichen Zusammenklang aufgeht.

Pommer, Bommert, Bomhard, Bombard, *Bombardo, Bombyx.* Eine alte Holzblasinstrumentengattung, die Schalmeyenfamilie früherer Zeit, bis ins 17. Jahrh. hinein in voller Blüthe stehend und sehr verbreitet, im 18. Jahrh. noch genannt, und auch gegenwärtig wenigstens in zweien Abkömmlingen, Fagott und Oboe, noch fortlebend. Die Gattung der Pommern enthielt, wie alle anderen Blasinstrumentengattungen der älteren Zeit (als Dolcianen, Raketten, Sordunen etc.), mehrere an Grösse verschie-

dene Arten, die zusammen einen Akkord oder Stimmwerk ausmachten, so genannt, weil man damit alle Hauptstimmen eines Chores besetzen konnte. Das Corpus aller Arten Pommern war eine gebohrte gerade Röhre, nicht doppelt, wie bei den Dolcianen (Fagotten), sondern nur einfach, bei den grösseren Arten aus zwei zusammengezapften Theilen bestehend. Intonirt wurden sie mittels eines doppelten Rohrblattes, doch wurde dieses nicht unmittelbar zwischen die Lippen gefasst, wie bei unserer Oboe, sondern stak in einer darüber geschobenen Kapsel mit Mundloch, gerieth also von selbst in Schwingungen, indem es die in die Kapsel hineingeblasene Luft auffing. Von einer ähnlich feinen Intonation und genauen Bemessung der Klangstärkegrade, wie bei unseren heutigen Oboenarten, konnte demnach bei den Pommern keine Rede sein; man kann sich auch den Klang nicht anders als summend und schnurrend denken, worauf auch der Name (*Bombardo* von *bombare*, summen, schnurren; im Deutschen zu Pommer umgestaltet) deutlich genug hinweist. Bei den beiden grössten Arten war das Mundstück mit dem Rohre durch ein Fagott-*S* verbunden, welches sowohl zur Erleichterung der Intonation, als auch, da die Röhre sehr lang war, zur bequemeren Abreichung der Tonlöcher, erforderlich wurde. Die Anzahl der Tonlöcher belief sich auf sechs, und ausserdem waren Klappen (Schlösser, *Claves*, Schlüssel) vorhanden. Die Arten, deren Tonumfang und Abbildung Prätorius (*Syntagma* II) aufbehalten hat, sind folgende: —— 1) Grosser Bass- oder Gross Doppel-Quint-Pommer, *Bombardone*, mit 10 Fuss 8 Zoll langer Röhre, durch ein Fagott-*S* intonirt. Sein Ambitus erstreckt sich von Contra-*F* bis klein *f*; er hat 6 Tonlöcher und 4 Klappen, von letzteren zwei auf der vorderen Seite für die Finger und zwei auf der hinteren für die Daumen. —— 2) Der rechte (gewöhnliche) Bass, *Bombardo*, gleichfalls durch eine *S*-Röhre intonirt, mit einem Umfange von Gross *C* bis eingestrichen *c*, desgleichen mit 6 Tonlöchern und 4 Klappen. Er und der Gross Basspommer sind die ersten Stammväter der Fagotten oder Dolcianen mit doppelter Röhre. Die Unbequemlichkeit der übermässigen Länge des Rohres soll den Canonicus Afranio zu Ferrara bereits im Jahre 1539 veranlasst haben, dasselbe umzubrechen und gleichsam zu einem Bündel zusammenzulegen, woher der Name *Fagotto* (Bündel) sich herschreibt; *Dolciano*, *Dolce suono*, hiess dieses verbesserte Instrument, weil es angenehmer und sanfter klang als die schnurrenden Pommern, die demungeachtet aber noch lange im Gebrauch sich erhalten haben. —— 3) Der Tenorpommer, auch Bassetpommer genannt, weil man zur Noth auch einen Bass darauf blasen konnte, indem er in der Tiefe das grosse *G* hatte; in der Höhe erstreckte er sich bis g_1 und hatte ebenfalls 4 Klappen. —— 4) *Nicolo*, von gleicher Grösse mit dem Bassetpommer, aber nur mit einer einzigen Klappe. Sein Umfang erstreckt sich in der Höhe zwar auch bis g_1, in der Tiefe aber reicht er nur bis klein *c*. —— 5) Der Altpommer, *Bombardo piccolo*, ist fast von gleicher Grösse mit der Schalmey, hat aber eine Klappe und steht eine Quint tiefer als diese. Sein Ambitus reicht von *g* bis d_2. —— 6) Der Discantpommer, die Schalmey, *Piffaro*, *Hautbois*, hatte keine Klappe, nur 6 Tonlöcher, und einen Umfang von d_1 oder c_1 bis h_2 oder a_2. Es gab auch noch eine kleinere Art, die klein Discant Schalmey, klein *Exilent*. Von der Schalmey, die im eigenen Art. noch näher beschrieben ist, stammt unsere heutige Oboe ab; die erste Umwandlung ist wahrscheinlich ziemlich zu gleicher Zeit mit der des Basspommer in den Fagott vor sich gegangen, wennauch die Ausbildung des letzteren im Ganzen schnellere Fortschritte gemacht hat. — Das unter dem Namen *Bombardone* und *Bombardo* vorkommende 32- und 16-füssige offene Pedalrohrwerk der Orgel ist im gleichn. Art. erwähnt. Ausserdem kommen auch Pommer 8 Fuss und Gedackt-Pommer 4 Fuss vor.

Pomposo, Vortragsbez., prächtig; verlangt einen ernsthaften, volltönenden und markirten, dem *con gravità* ähnlichen Vortrag und Ausdruck.

Ponticello, der Steg an Geigeninstrumenten, s. Geige C. — In den Stimmen für Bogeninstrumente bedeutet das Wort *ponticello* oder *sul ponticello* (über dem Stege), dass der Bogen ganz nahe am Stege geführt werden soll, wodurch der Klang eine eigene Modification erhält, herb, rauh und dem einer scharf intonirten, zum Ueberblasen geneigten Orgelpfeife ähnlich wird. Doch wendet man diese Spielart nur auf die tiefen Saiten, und zwar nur bei kurzen, auch tremoloartig schnell aufeinanderfolgenden Noten an.

Pont neuf, in Paris, von den auf dem Pont neuf lagernden Bettlern gesungene,

auch selbst erfundene, sehr naturalistische kleine Gesänge und altväterische Refrains (Häuser, Lex.).

Portamento, *Portar la voce*, vorzugsweise dem Gesange angehörender, von da aber auch auf Instrumente herübergenommener Terminus, das Tragen der Stimme von einem Tone zum andern, ein Aneinanderhängen oder Schleifen der Töne, gleichviel ob in stufen- oder sprungweiser Fortschreitung, das *Legato*. Die Glottis bleibt bei dieser Vortragsart während des Ueberganges von einem Tone zum andern geöffnet, der Luftstrom wird nicht unterbrochen; beim *Staccato* hingegen findet zwischen den einzelnen Tönen momentane Schliessung der Glottis, daher Intermittirung des Luftstromes statt. »Die Stimme tragen heisst, mit beständigem, an Stärke zu- und abnehmendem Aushalten, ohne Aufhören und Absetzen, eine Note an die andere schleifen«, sagt Agricola (Anl. zur Singekunst nach Tosi, S. 220). Ein *Crescendo* oder *Diminuendo* braucht aber mit dem *Portamento* nicht immer nothwendig verbunden zu sein, es kann ebensogut auch mit vollkommen gleichmässiger Klangstärke ausgeführt werden.

Portativ, kleine tragbare Orgel; s. auch Positiv.

Port de voix, ein Vorschlag, Accent.

Portés-selles, *boute-selle*, s. Feldstücke I.

Posaune, *Trombona*, *Saqueboute*, lat. *Tibia ductilis*. Ein sehr verbreitetes Blasinstrument von Messing, etwas weiter als beim Horn mensurirte Röhre ohne Tonlöcher, am oberen Mündungsende bis etwas über die Mitte der Höhe des Instrumentes abwärts, am entgegengesetzten Mundstückende bis ungefähr auf drei Viertel der Grösse und nach der andern Seite hin aufwärts gebogen. —— *A.* Die Röhre hat zwei Hauptheile. 1) Das Hauptstück, an dessen aufwärtsgebogenem Ende das kesselförmig ausgetiefte Mundstück sich befindet, während das entgegengesetzte in einen weit ausladenden Schallbecher mündet. Das Mundstück ist ganz dem der Trompete und des Hornes ähnlich, hat nur, nach Verhältniss der Grösse der Tenor- oder Bassposaune, weiteren Kessel. Die doppelten Röhrenschenkel sind durch metallene Querstäbe verbunden, damit sie sich nicht verbiegen und aus der Lage weichen können. Der unterhalb des Mundstückes befindliche Doppelschenkel aber ist da, wo er die Biegung machen würde, abgeschnitten, so dass zwei offene Röhrenenden entstehen. An diese offenen Röhrenenden ist — 2) der Zug oder Auszug, auch die Stangen genannt, angeschoben; es ist eine ebenfalls zu einem Doppelschenkel zusammengebogene, durch einen Querstab verbundene Röhre, welche um so viel weiter mensurirt ist als die Röhre des Hauptstückes, dass sie luftdicht schliessend über die erwähnten offenen Enden des letzteren geschoben und an denselben, ähnlich den Auszügen eines Perspectivs, auf und ab bewegt werden kann, wodurch die Länge des Rohres sich beliebig verändern und, ungeachtet die Tonlöcher fehlen, eine vollständige chromatische Scala sich herausbringen lässt. Von den verschiedenen Grössen, in denen die Posaune gebaut wird, erfolgt weiter unten noch einiges Nähere; vorher ist die Wirksamkeit des Zuges etwas näher zu erklären. Eine in *B* stehende Posaune, deren Röhrenlänge 9 Fuss beträgt[1]), giebt, wenn ihr Zug vollständig geschlossen ist, folgende natürliche Tonreihe:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
B_1	B	f	b	d_1	f_1	$a\natural_1$–	b_1	c_2	d_2

Der zweite Ton dieser Reihe, *B*, ist der erste harmonische Oberton. Wird der Zug nach und nach in bestimmten, dem Posaunisten völlig geläufigen, Maassen herausgeschoben, so entstehen in der Tiefe durch sechs Züge nach einander die sechs Töne A $G\sharp$ G $F\sharp$ F E, und zwar sämmtlich als Töne einer ersten Oberreihe, da sie vom Tone *B*, als erstem Obertone, aus erzeugt sind. Indem nun die Töne der zweiten Oberreihe um eine Quint höher entstehen als die der ersten, erhält man mit denselben Zügen, aber als zweite Ueberblasung, auch die sechs zwischen *f* und *B* liegenden Halbtöne e $d\sharp$ d $c\sharp$ c H. Die nächstfolgenden Lücken obiger natürlichen Tonreihe, also zwischen *f*—*b*, *b*—*d* etc., werden durch sechs Züge schon mehr als hinlänglich ausgefüllt; da ja zwischen *f*—*b* nur 4, zwischen *b*—*d* nur noch 3 Halbtöne fehlen, lassen bei Anwendung aller Stellungen der Stangen manche Töne auf mehrfache Art sich herausbringen. So beginnen,

1) Wie auch bei der Tenor- und Bassposaune wirklich der Fall, nur dass letztere etwas weiter mensurirt ist.

wie man aus folgender Tabelle des Tonsystems einer Bassposaune in *B* (Zamminer, Die Musik etc., S. 320) ersieht, von *e* an mehrere Töne doppelt sich einzustellen, d_1 kommt dreimal, $g^{\sharp}_1$ auf vierfach verschiedene Weise zum Vorschein:

	2	3	4	5	6	7			
Geschlossene Stangen:	*B*	*f*	*b*	d_1	f_1	$g^{\sharp}_1$–			
Zug 1	*A*	*e*	*a*	$c^{\sharp}_1$	e_1	g_1–			
2	*G*♯	*d*♯	*g*♯	c_1	$d^{\sharp}_1$	$f^{\sharp}_1$–	$g^{\sharp}_1$		
3	*G*	*d*	*g*	*h*	d_1	f_1–	g_1		
4	*F*♯	*c*♯	*f*♯	*b*	$c^{\sharp}_1$	e_1–	$f^{\sharp}_1$	$g^{\sharp}_1$	
5	*F*	*c*	*f*	*a*	c_1	$d^{\sharp}_1$–	f_1	g_1	
6	*E*	*H*	*e*	*g*♯	*h*	d_1–	e_1	$f^{\sharp}_1$	$g^{\sharp}_1$
	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Man sieht, dass die Züge immer den Grundton des Instrumentes, mithin auch die harmonischen Oberreihen verändern, und dass die auf solche Art gewonnenen Töne zur chromatischen Scala sich zusammenfügen; der Bläser weiss, welchen Zug er in Verbindung mit der betreffenden Ueberblasung anzuwenden hat, um den geforderten Ton herauszubringen. Manche dabei erscheinenden unreinen Töne lassen sich durch die Art des Anblasens reguliren, wie z. B. die Töne der siebenten Ueberblasung alle zu tief sind und etwas getrieben werden müssen. Die Bassposaune hat, wie die Tabelle zeigt, sechs Züge (wenngleich man für gewöhnlich nur drei Hauptzüge annimmt, so liegen doch die anderen Halbtöne dazwischen); die Tenorposaune hingegen, deren mehr auf die Höhe gerichtete Tonreihe erst vom zweiten Obertone an vorzugsweise im Gebrauch ist, reicht mit vier Zügen aus, um die Lücke zwischen *b* und *f* zu füllen; die Altposaune, vom dritten Obertone verwendet, bedarf eigentlich nur drei, doch nimmt man nichtsdestoweniger für diese beiden Arten, ebenwie für die Bassposaune, sechs Züge an, theils um mehr Tiefe und theils um in den höheren Lagen mannigfaltigere Wiederholungen der Töne zu erhalten. —— *B.* Gebräuchlich sind gegenwärtig nur die eben genannten drei Arten der Posaune, die Bass-, Tenor- und Altposaune; sie zusammen machen einen sogenannten Chor aus, wie sie denn im grossen Orchester stets nur dreistimmig, weder vierstimmig noch eine einzelne Posaune allein, auftreten. — *a*) Die Bassposaune. Ihr Ambitus erstreckt sich von B_1 chromatisch bis e_1 und unter Umständen noch höher hinauf; im Orchester darf man ihr nicht gut schnellere Bewegung als Achtel im mässigen *Allegro* zumuthen, wenngleich einzelne Virtuosen noch schnellere Figuren und Passagen darauf sehr gut herausbringen. Lang ausgehaltene Töne darf man ihr nicht abverlangen, da sie zu viel Wind erfordern. Sie klingt mit der Notirung übereinkommend. — *b*) Die Tenorposaune, *Trombone di Tenore*, hat einen Umfang von *E* bis b_1 und noch darüber hinaus bis h_1, c_2, d_2 [2]). Ihre Beweglichkeit ist beiweitem grösser als die der Bassposaune, dabei ist sie weniger anstrengend zu blasen, tritt daher nicht selten (in Frankreich meistentheils) an die Stelle der Bassposaune, so dass also der dreistimmige Posaunenchor mit zwei Tenor- und einer Altposaune besetzt wird. Ihr Klang ist ebenfalls sonor und voll. Notirt wird sie stets im Tenorschlüssel, die Ausführung klingt mit der Notirung übereinkommend. — *c*) Die Altposaune, *Trombone d'Alto*; greller an Klang als die beiden grösseren Arten, erreicht sie in der Tiefe zwar auch Gross *B*, doch sind die untersten Töne schlecht. Ihre Höhe erstreckt sich bis e_2. Notirt wird sie immer im Altschlüssel und klingt ebenfalls wie geschrieben steht. — Der Klangcharacter der Posaune überhaupt ist höchst prächtig und von markiger Sonorität, dabei edel, würdevoll und feierlich, daher sie auch in der Kirchenmusik eine vor fast allen anderen Blasinstrumenten bevorzugte Stellung einnimmt. Fast ganz ausser Gebrauch ist — *d*) die Discantposaune, mit einem Umfange von klein *e*♭ bis g_2; ihr Klang ist schreiend und gellend ohne so hell zu sein als der der Trompete. Notirt wird sie im Discantschlüssel. In neuester Zeit hat man auch, an Stelle der Züge, das System der Ventile auf die Posaune angewendet; die — *e*) Ventilposaune, mit drei Ventilen und einem Ambitus von *C* bis c_2, hat jedoch keiner besondern Beliebtheit sich zu erfreuen; denn ihr Klang ist stumpf, gedeckt und dabei etwas hart, weitaus der Frische und Kraft des

2) Nach Berlioz besitzt sie noch ein tiefes Contraregister, nämlich die Töne B_1 A_1 $A^{\flat}_1$ und G_1, die er Pedaltöne nennt. Die zwischen Contra *B* und Gross *E* liegenden Töne H_1 *C* *C*♯ *D* und *D*♯ fehlen.

wirklichen Posaunenklanges entbehrend, daher sie nur in Militärmusiken, niemals aber im Concertorchester angetroffen wird. —— *C*) Die Posaune ist von uraltem Herkommen und in ihrer ersten Gestalt und Erscheinung mit der Trompete einerlei; eine lange gerade Röhre von Metallblech, etwa auf 2 Fuss der Länge einen halben Zoll weit mensurirt, von da an gegen die Mündung zu sich erweiternd und endlich in einen breiten Schallbecher ausladend. Allmälig, als man der Kunst Metallröhren in allerhand Windungen zu bringen mächtig wurde, bog man die Röhre der Trompete und Posaune mehrfach zusammen, um die Länge der Instrumente zu vermindern und sie bequemer spielbar zu machen. Dass man bereits zu Anfang des 16. Jahrh. und wahrscheinlich schon früher auf das Biegen der Metallröhren sich verstanden hat, beweisen die in Seb. Wirdung's *Musica* 1511 abgebildeten, in drei parallelen Armen hin- und hergebogenen Trompetenarten (Feldtrommet, Thürmerhorn, Clareta oder Clarino). Die »Busaun« aber muss, nach der Abbildung, welche der eben genannte Schriftsteller davon giebt, zu schliessen, damals noch sehr unentwickelt gewesen sein, weshalb auf die Angabe, dass sie um 1520 von Hans Meuschel zu Nürnberg bereits in grosser Vollkommenheit und zum Solovortrage vorzüglich sich eignend, gebaut worden sei, kaum ein besonderer Werth zu legen ist. Aber schon gegen Ende desselben Jahrhunderts fertigte der berühmte Pfeifenmacher Schnitzer zu Nürnberg Trompeten mit kunstreichen Windungen, und die Posaunen, welche Prätorius 1619 (*Syntagma mus.* II.) abbildet, lassen dem Aussehen nach nichts zu wünschen übrig, sondern scheinen von sehr schöner Arbeit zu sein, woraus man auf einen bedeutenden Fortschritt im Bau der Blechinstrumente seit Wirdung's Zeit schliessen muss. Ohne Zweifel war die Posaune das vollkommenste unter allen Blasinstrumenten zu Anfang des 17. Jahrh., besonders hinsichts der Tonreinheit, welche der Spieler mittels der Züge mehr in der Gewalt hatte als an Instrumenten mit Tonlöchern. Wie denn Prätorius (a. a. O. S. 32) auch sagt: »Es ist aber sonderlich dieses *Instrumentum musicum* (Posaun) vor andern blasenden Instrumenten vberall, in allerley *Consorten* vnd *Concerten* wol zu gebrauchen, Sintemal es nach allerley *Tonen*, vmb etwas höher vnd niedriger, nicht allein durch auffsteckung vnd abnehmung des Krum-Bügel (*Cromette*) vnd anderen auffsteckelss Stücken, (*Polette* genand) sondern auch mit dem Mund vnd Winde, ohne auffsteckung der Krum-Bogen, allein durch den Ansatz vnd Mundtstück, von einem geübten vnd erfahrnen Künstler, nach seinem gefallen, *per tonos et semitonia* gezwungen vnd gebraucht werden kan: Welches sich auf anderen *Instrumenten*, deren Löcher mit den Fingern geregiret werden müssen, nicht thun lesset«. Aus dieser Stelle geht auch zugleich hervor, dass man die Krummbügel und Setzstücke, welche man gemeinhin als eine Erfindung des 18. Jahrh. angeführt findet, zu Prätorius' Zeit schon gekannt und in Gebrauch gehabt hat, wie man aus seinen Abbildungen der Quart-Posaune (*Sciagr.* Tafel VIII) auch ganz deutlich ersehen kann. Gegenwärtig wendet man bei der Posaune keine Krummbogen an. Prätorius beschreibt vier Arten Posaunen: *a*) Alt- oder Discant-Posaun, *Trombino*, *Trombetta piccola*, mit einem dem unserer Altposaune ähnlichen Umfange von *B* bis d_2; besser durch die nächstfolgende Gattung, einen geübten und des guten Ansatzes mächtigen Bläser angenommen, zu ersetzen. — *b*) Gemeine rechte Posaun, *Tuba minor*, *Trombetta*, *Trombone piccolo*, unsere Tenorposaune, mit einem Ambitus von *E* bis g_1, a_1 und darüber. »Wie denn etliche (als unter andern der berümbte Meister zu München, Phileno) durch vielfeltige Vbung auff diesem Instrument so weit kommen sind, dass sie vnten das *D*, vnd oben im *Discant* das c_2 d_2 e_2 ohne sonderbare beschwerung vnd *Commotion* anstimmen. Sonsten hab ich noch einen zu Dressden, den Erhardum Borussum gehöret; derselbe hat diss *Instrument* also gezwungen, dass er darauff fast die Höhe eines Zincken, Als nemblich, das oberste *g sol re ut* (g_2); Auch die tieffe einer Quart-Posaun, als das A_1 mit so geschwinden *Coloraturen* vnd *saltibus*, gleich auff der *Viol de Bastarda*, oder auff eim *Cornet*, zu wege bringen können«. — *c*) Quart-Posaun, *Tuba major*, *Trombon grando*, *Trombone majore*, von denen einige eine Quart, andere eine Quint tiefer sind als die voranstehende Art, die gemeine Posaun. Wer auf dieser recht zu Hause, kann auch auf der Quartposaune leicht sich zurechtfinden. Doch kommt die Quartposaune von verschiedener Grösse vor, daher denn auch die Züge nicht bei allen gleich sind. Ihr Umfang erstreckte sich von A_1 (G_1) bis c_1 und darüber (etwa bis g_1). — *d*) Octav-Posaun, *Tuba maxima*, *Trombone doppio*, *Trombone all' Ottava bassa*; vor Prätorius' Zeit sehr

selten. Er kannte zwei Arten; die eine hatte keine Krummbügel, war aber noch einmal so lang als die gemeine Posaune, mit der sie hinsichts der Züge übereinkam, nur dass sie eine Octav tiefer klang, E_1 als tiefsten natürlichen Ton hatte (mit gutem Ansatze konnte sie auch noch D_1 und sogar C_1 abreichen). Am Querstabe ihrer Stangen war, wie auch bei unserer Bassposaune, eine verlängerte Handhabe angebracht, um die weiten Züge für die tiefsten Töne ablangen zu können. Sie ist 1615 von einem Kunstpfeifer, Hans Schreiber, gefertigt worden. Die andere Art war kleiner, hatte aber weitere Mensur und Krummbogen, wodurch die nämliche Tiefe hervorgebracht wurde, und ist »in etlichen Capellen vor Jahren allbereit im Gebrauch gewesen«.

Posaune, *Trombone,* in der Orgel. Prachtvolles Pedalrohrwerk von ungemeiner Sonorität und dröhnender Klangstärke, das kräftigste Fundament des vollen Werkes. Man baut sie von 16 und 32 Fuss (letztere heisst auch Contraposaune) oder eigentlich Fusston; denn die wirkliche Grösse der nach oben trichterförmig stark sich erweiternden Schallbecher beträgt nur etwa $^3/_4$ der Fusstongrösse, also 12 und 24 Fuss, die Tiefe des Tones wird durch eigene Construction des Mundstückes bewirkt. Die Zungen sind stark und erfordern viel Wind, namentlich bei der 32 Fuss Contraposaune, die daher insgemein auf eine eigene Windlade gesetzt wird. In neuerer Zeit verdrängen die durchschlagenden Zungen auch bei der Posaune mehr und mehr die aufschlagenden, indem sie bei ziemlich gleicher Kraft weniger rasseln; allerdings haben sie nicht die volle Sonorität der letzteren und sind sanfter an Intonation. Uebrigens findet man die Posaune auch von 8 Fuss, doch ist sie in dieser Grösse eigentlich nichts anderes als eine etwas weiter mensurirte Trompete von stärkerem Klange; ihren wirklichen Character hat sie nur als 16- und 32-füssige Stimme.

Positiv, *Organo piccolo,* eine kleine Orgel, deren man in Privathäusern findet, vom Portativ, wie schon der Name sagt, nur dadurch verschieden, dass es an seiner Stelle stehen bleibt, während das letztere fortgetragen werden kann. Sein Principal pflegt (wenn überhaupt vorhanden, was nicht allemal der Fall) nicht grösser als 2 Fuss zu sein, doch haben die grösseren Arten, neben anderem kleineren Pfeifenwerke, wenigstens eine gedeckte 8-füssige Stimme, zuweilen (aber nur sehr selten) auch ein Pedal, welches jedoch nicht selbständig sondern nur an das Manual angehängt ist. Entweder sind zwei Bälge oder ein Doppelbalg vorhanden, die entweder unter dem Pfeifenwerke oder an der hintern Seite ausserhalb des Instrumentes liegen, in letzterem Falle also, wie auch stets, wenn das Positiv ein Pedal hat, von einer zweiten Person, sonst aber vom Spieler selbst mit den Füssen regiert werden. Wird, wie meistentheils, nur ein Balg angebracht, so muss dieser gedoppelt, ein sogenannter Widerbläser sein, damit der Zufluss des Windes in der Lade nicht unterbrochen werde. Solch ein Widerbläser ist nichts anderes als ein Faltenbalg, dessen untere Platte zugleich die obere Platte des eigentlichen Schöpfbalges ausmacht. Diese, also beide Bälge von einander scheidende Platte liegt fest, während die untere Platte des unteren und die obere Platte des oberen Balges beweglich sind. Hat man den Balgclavis niedergetreten und losgelassen, so sinkt die Unterplatte durch ihre eigene Schwere nieder und der untere Balg schöpft Luft, die er, bei aufs Neue erfolgendem Niedertreten des Clavis, durch ein in der Mittelplatte befindliches Ventil in den oberen Balg abgiebt, aus welchem, durch das Niedersinken seiner mit Gewichten beschwerten Oberplatte, der Wind durch den Canal in die Lade getrieben wird. Der obere Balg ist also gleichsam nur eine Vorrathskammer für den Wind, dessen Abgang unaufhörlich von dem unteren Schöpfbalge ersetzt werden muss. Im übrigen ist die innere Einrichtung der grösseren Positive ebenso beschaffen wie die der Orgel; die kleineren Arten hingegen weichen vom Orgelmechanismus darin ab, dass sie weder Abstracten noch Wellen und Wellenbrett nöthig haben, denn ihre Windlade, deren vorderer Theil unter der Tastatur sich befindet, ist gerade so lang wie diese breit. Die Cancellen sind nicht weiter von einander entfernt als die Tangenten, so dass jede Cancelle von ihrer gerade darüber liegenden Taste mittels eines sogenannten Stössers geöffnet wird. Diese Stösser sind entweder Stückchen Drath oder schwache Holzstäbchen, in beiden Fällen oben mit einem kleinen Knöpfchen versehen. Sie stehen gerade unter den Tasten in Löchern, die in den Rahmen der Windlade gebohrt sind, und ruhen auf den Ventilen; ihr Knopf aber reicht bis unter die Taste, durch deren Niederdruck das Ventil geöffnet

wird[1]). — In älteren grösseren Orgeln pflegt gewöhnlich ein Theil vom Hauptwerke abgesondert und, gleichsam ein Werk für sich bildend, im Rücken des spielenden Organisten aufgestellt zu sein. Dieser Theil der Orgel führt ebenfalls den Namen Positiv (Rückpositiv, Ruckwerk) und kann für sich allein oder in Verbindung mit den anderen Werken gebraucht werden; die unterste Claviatur im Manual gehört ihm an. Näheres Orgel I D. In neuen Orgeln bringt man den ganzen Prospect in eine Flucht, baut kein Rückpositiv mehr, weil es der Aufstellung des Chores bei Kirchenmusiken sehr hinderlich ist.

Posten heissen die Formeln und Blasmanieren, woraus die Feldstücke zusammengesetzt sind. S. Feldstücke.

Posthorn. Ein dem Waldhorne ähnliches aber beiweitem kleineres Hörnchen, nicht zu musikalischen Zwecken brauchbar, sondern nur den Postillonen zum Signalgeben dienend. Es lassen sich auch kleine Stückchen darauf blasen.

Postludium, ein Nachspiel, s. daselbst.

Potpourri, ein aus allerhand, namentlich »bekannten und beliebten« Melodien zusammengeflicktes Tonstück, ein Quodlibet. Insbesondere die komischen Potpourri's sind sehr zu empfehlen.

Praeambulum, *Praeludium*, ein Vorspiel, s. Praeludium.

Praecentor, in Stiftskirchen und Klöstern der das Vorsingen im Chore verrichtende Domherr oder Pater, der Vorsänger, in Klöstern auch *Armarius* genannt.

Praefation (*Praefatio*, *Illatio*, *Immolatio*, *Contestatio*). Ein Gebet in der katholischen Messe, welches vor der Wandlung gesprochen wird, um die Aufmerksamkeit der Gemeinde auf die heilige Handlung zu concentriren; dem Inhalte nach feierliche Aufforderung zum Danke und Lobe Gottes, mit dem *Trisagion* (dreimal heilig) schliessend. Wann und von wem dieses zu den ältesten in der Messe gehörende Gebet eingeführt worden, ist nicht bekannt. In der römischen Kirche giebt es 9 Präfationen, mit denen beim täglichen Messopfer gewechselt werden soll (*In natali Domini; in Apparitione; in Pascha; in Ascensione; in Pentecoste; de Ss. Trinitate; de S. Cruce* und *de jejunio quadragesimali;* ausserdem noch eine später hinzugekommene (Urban II. zugeschrieben) für die Feste der H. Maria). Hinsichts des Gesangvortrages unterscheidet man drei Arten: *ferialis*, *dominicalis* und *solemnis*. Die *ferialis* kommt mit dem *Accentus* des Collectengesanges überein, durch melodische Ausbildung derselben entstanden die anderen beiden Arten für die Sonn- und Festtage. Eines melodischen Gesanges bediente man sich bei der Präfation nur an hohen Festtagen.

Praefectus chori, der Stellvertreter des Cantors oder Sängermeisters in den Singechören mancher Schulen, gewöhnlich ein musikverständiger älterer Schüler. Er hat den Chor bei solchen Gelegenheiten, bei denen der Cantor selbst nicht gegenwärtig ist, zu dirigiren, wie denn z. B. die allsonnabendlichen Motettenvorträge *a cappella* des Thomaschores zu Leipzig von einem solchen Chorpräfecten geleitet werden.

Praeludium, Vorspiel. *a*) Allgemein genommen, ein Einleitungssatz zu einem grösseren Tonwerke, einer Feierlichkeit oder sonstigen Action, ebenwie *Intrada*, *Ouverture* etc. — *b*) Insbesondere das bei Eröffnung des Gottesdienstes dem Choralgesange der Gemeinde vorangehende Tonstück, welches auf die nachfolgende Feierlichkeit vorbereiten soll und vom Organisten entweder frei aus der Phantasie gegeben, oder nach Noten vorgetragen wird. Solche Präludien können sehr verschiedene Gestalt haben, stets aber müssen sie nicht nur hinsichts des Stiles im allgemeinen der Würde und Bedeutsamkeit der gottesdienstlichen Handlungen entsprechen, sondern auch speciell dem Character und Inhalte des nachfolgenden Chorales angemessen sein. Entweder liefert der Choral, dem das Präludium vorangeht, selbst das Material dazu, seine Melodie wird in kunstvoller Weise contrapunktisch verarbeitet, fugirt etc. (Choralvorspiel, s. Fi-

1) Ein merkwürdiges Kunstwerk von Positiv beschreibt Prätorius, *Synt.* II. 80. Es enthielt im Umfange von *F* bis a_2 35 Claves, und hatte nur eine Stimme, Offenprincipal 2 Fuss. Aber „zu solchen eintzigen Pfeiffen sind drey Register, 1. zum rechten Thon der untersten Pfeiffen, das 2. zur Quint, das 3. zur Octav drüber, vnd kan ein jedes Register vor sich selbsten alleine vnd absonderlich; hernacher auch zwo, vnd dann alle drey Register zugleich gezogen vnd gebraucht werden, dass also in einerlei Pfeiffen vff einem *Clave* zween vnd auch drey *discreti soni*, vnd vnterschiedene Laut, als nemblich neben dem rechten *Tono*, die Quint vnd Octav resoniret vnd sich hören lest. Wie nun solches zugeht, lass ich einen verständigen Orgelmacher darvon *judiciren*" etc.

gurirter Choral); oder das Thema ist frei gewählt (auch wohl so eingerichtet, dass es mit der Choralmelodie sich zusammenbringen lässt) und wird dann länger oder kürzer durchgeführt. — Ebenwie aber *c*) das grössere Choralvorspiel nicht so ausschliesslich an seine Stelle im Gottesdienste gebunden ist, sondern, durch seinen allgemeinen Kunstwerth selbständig, auch als Tonsatz für sich zum Vortrage dient; so erscheint auch das nicht in directen Beziehungen zum Chorale stehende, sondern aus anderen Themen gearbeitete Präludium sehr häufig von seiner ursprünglichen Bestimmung als Einleitungssatz ganz abgelöst und wird als selbständiges Tonwerk im Concert verwendet. Gewöhnlich steht es nicht allein, sondern hat noch einen zweiten Satz, der gemeinhin eine Fuge zu sein pflegt, nach sich folgen; doch kann man es nicht etwa nur als blosse Einleitung dazu ansehen, denn es ist oft ausgedehnter und breiter angelegt und durchgeführt als die Fuge selbst. Das von Seb. Bach in den herrlichsten Monumenten hingestellte Präludium und Fuge (auch Toccata oder Fantasie und Fuge) ist als eigene Formgattung zu betrachten; ersteres, das Präludium, pflegt in einem freieren Contrapunkt mit Nachahmungen etc. gearbeitet zu sein. Doch lassen sich Merkmale, welche es von der Toccata und Fantasie unterscheiden, unter Umständen schwer oder garnicht auffinden; denn für alle drei Gattungen kann man aus Bach's Werken Beispiele sowohl für durchaus ungebundenen fantasieartigen Stil, als auch für feste geschlossene Form beibringen, und wennauch gebrochene Figuren, schnelle und oft an beide Hände ineinandergreifend vertheilte Läufe ein besonderes Kennzeichen der Toccata sind, so mangeln sie ihr doch nichtsdestoweniger ebenso häufig als sie im Präludium und der Fantasie auftreten. — Auch die moderne Salonclaviermusik pflegt hier und da einsätzige Stücke Präludien zu taufen, damit sie, da ihnen der Character gemeinhin fehlt, doch wenigstens nicht ohne Titel in der Welt sich herumstossen.

Präludiren, ein Vorspiel machen, besonders aus dem Stegreife, weniger ein componirtes Präludium vortragen. Also alle Arten namentlich improvisirter Einleitungen, die der Organist dem Gemeindegesange, oder auch ein Virtuose mitunter seinem Concertvortrage vorausgehen lässt. Wie denn letzteres übrigens nicht selten mehr zum Vergnügen des Präludirenden als des Publicums geschieht, und wohin auch die freien Fantasien gehören, womit manche wohlgeschulte Orchester etwa vor einer grossen Symphonie, Ouvertüre etc. die Ohren der Zuhörer anzufrischen lieben, indem der eine Musiker in D dur, der andere vielleicht in E♭ moll und ein dritter in einer dritten Tonart »präludirt«, was denn eine schöne Gesammtwirkung macht. — Ueber das kunstgemässe Präludium s. den gleichn. Art., ferner Fantasie, Improvisiren.

Prallender Doppelschlag, s. Doppelschlag *c*, Beisp. 4 *b*.

Prall-Triller. Eine auf schnellem trillerartigem Abwechseln einer Hauptnote mit einer Nebennote beruhende Spielmanier, deren Zeichen in der Notirung 𝆖 ist. Der gewöhnliche Triller (für den dasselbe Zeichen 𝆖 übrigens ebenfalls vorkommt) erscheint bekanntlich in zwei Arten: entweder geht seine Nebennote auf der nächsthöheren Stufe der Hauptnote voran (Beisp. *a*), oder folgt auf sie, nachschlagend (*c*). Hieraus sind zwei Arten Pralltriller entstanden: eine mit vorangehender Nebennote, aus den vier ersten Noten der ersten Art des gewöhnlichen Trillers bestehend (*b*); eine zweite, mit nachschlagender Nebennote, aus der zweiten Art des gewöhnlichen Trillers hervorgegangen (*d*). Diese letztere ist (wie auch der Triller mit nachschlagender Nebennote) in heutiger Zeit die gebräuchliche und wird auch Schneller genannt. Ausserdem kommt noch eine dritte Art Pralltriller vor, bei welcher die Nebennote auf der nächsttieferen Stufe entweder nur einmal nachschlägt (sein Zeichen ist 𝆖, Beisp. *e*), oder zweimal mit der Hauptnote wechselt (Zeichen und Ausführung unter *f*). Soll die Nebennote chromatisch verändert werden, so setzt man das betreffende ♯, ♭ oder ♮ dem Trillerzeichen bei, z. B. *g*.



Sämmtliche Arten des Pralltrillers müssen, wie der Name andeutet, mit mehr Schärfe und Geschwindigkeit als der gewöhnliche Triller ausgeführt werden.

Prästant, s. Principal.

Precipitando, Vortragsbez., eilend, vorwärtstreibend.

Preghiera, ein componirtes Gebet; in der modernen Oper, mit *Cornet à pistons*, Violinen mit Sordinen etc. sehr begehrter Modeartikel.

Pressiren, im Tempo sich übernehmen, forteilen.

Prestissimo, Vortragsbez., am schnellsten, so schnell als möglich.

Presto, Vortragsbez., geschwind, schnell; unter den fünf Haupteintheilungen der Tempobewegung (*Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto*) die geschwindeste Gattung. Der möglichst höchste Grad der Schnelligkeit wird durch *prestissimo, presto assai, molto presto* angezeigt. Es kommt auf den Character des Tonstückes an, ob das *Presto* einen nur flüchtigen leichten und dabei durchaus abgerundeten Vortrag, oder eine schärfere und markirtere Accentuation fordert.

Presto assai, *molto, vivace*, Vortragsbez., sehr schnell.

Prima, primo, die und der erste. *Violino primo*, erste Violine; *Viola prima*, erste Viola. In Stimmen abbrev. in Imo, I., also *Violino* Imo, *Soprano* Imo.

Prima Donna, die erste Sängerin, *Primo Uomo*, der erste Sänger bei der Oper, denen die ersten Partien zustehen. *Primo Tenore*, der erste Tenor, Heldentenor.

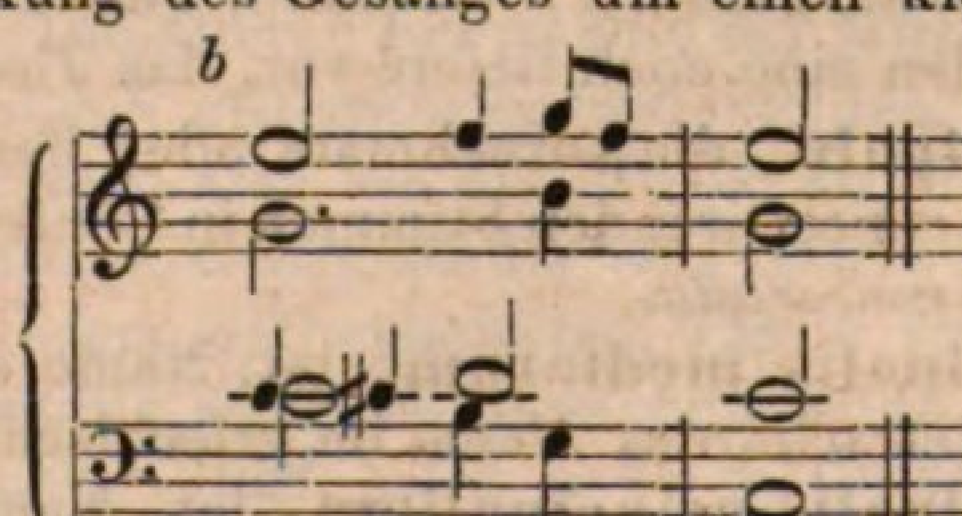
Prima vista, beim ersten Anblicke. *Prima vista* singen oder spielen, gleichbedeutend mit vom Blatte singen oder spielen, treffen, heisst eine Stimme oder ein Tonstück sofort vortragen, ohne es vorher geübt oder probirt zu haben.

Prima volta (abbrev. *v.* Ima, *v.* I. oder Ima). Die erste Wendung, nämlich die letzten Takte vor einem Wiederholungszeichen, welche bei Repetition des Theiles gebraucht, beim Uebergange in den folgenden Theil aber fortgelassen werden, indem an ihre Stelle eine andere und besser in den folgenden Theil überleitende Clausel (die *seconda volta*) gesetzt zu werden pflegt. S. Sonate I *a d*; Wiederholungszeichen.

Prima (*sc. chorda*) **toni**, die erste Stufe der Tonart, *Tonica*.

Prime. Ein aus zwei auf derselben Stufe liegenden Tönen zusammengesetztes Intervall, welches in der musikalischen Praxis in zwei verschiedenen Grössen verwendet wird, nämlich als vollkommene und übermässige Prime. — 1) Die vollkommene oder reine Prime, der Einklang (*unisonus, aequisonus, Homophonus*, als z. B. a_1—a_1; *C—C*), enthält zwei Töne von gleicher Tongrösse, wird aber, ungeachtet sie nicht eigentlich Tonzwischenraum ist, doch zu den Intervallen gezählt, worüber der Art. Einklang zu vergl. — 2) Die übermässige Prime ist der sogenannte kleine halbe Ton auf gleicher Stufe, *C C♯*, im reinen Verhältniss 25 : 24, in der Praxis jedoch etwas grösser ausgeübt. Sie entsteht in der fortschreitenden Melodie durch Erhöhung einer Stufe um einen halben Ton unmittelbar nach seinem Anschlage (Beisp. *a*). Es wird von ihr nur ausschliesslich melodischer Gebrauch gemacht, als akkordeigenes Intervall kommt sie nicht vor, sondern, wennauch in der Harmonie, doch nur im Durchgange und, wie alle durchgehenden Dissonanzen, nur auf Arsis, nicht auf Thesis. Als zusammenklingendes Verhältniss entsteht sie, wenn eine Stimme mit ihrer nächsttieferen im Einklange zusammentrifft und nach geschehenem Anschlage zur Ausschmückung des Gesanges um einen kleinen halben Ton aufwärts steigt (Beisp. *b*).





Primicerius, in den alten Cantoraten und Sängerschulen der Cantor oder *Prior scholae Cantorum*. Desgl. in Cathedralen und Stiftskirchen der *Succentor* oder *Cantor*.

Primo uomo, der Hauptsänger in der Oper.

Principal, *Praestant*, *Primaria* (*sc. regula*) in der Orgel. Die tiefste[1]) offene

1) Die tiefste, insofern keine tieferen, wennauch verschiedene dem Principal an Tiefe gleichkommende offene Flötenstimmen in demselben Clavier enthalten sein dürfen, die Grösse des offenen Flötenpfeifenwerkes also nach der des Principales bemessen wird. Gedackte hingegen dürfen an Fusston grösser sein.

Flötenstimme eines Clavieres. Er muss von reinem englischen Zinn, sehr sorgfältig und dauerhaft, mit starken Pfeifenwänden gearbeitet sein, und wird, da man ihn im Prospect der Orgel (Prospectpfeifen) aufstellt, fein polirt. Stärke und Güte des Materials verursachen, dass die Principale, neben reinem und sonorem Klange, auch mehr Standhaftigkeit in der Stimmung haben als das andere Pfeifenwerk, daher man bei Stimmung der Orgel die Principale zuerst rein intonirt und dann die anderen Register danach regulirt. Die Pfeifenkörper sind cylindrisch oder, wenn sie, wie bei den ganz grossen Principalen für die tiefsten Töne zu geschehen pflegt, von Holz gearbeitet werden, prismatisch, in beiden Fällen oben und unten durchaus gleichweit. Wegen ihrer weiten Mensur fordern sie starken Luftzufluss, daher ihre Intonation kräftig und voll, aber zugleich rund, weich und gewöhnlich etwas lispelnd ist. Das ein- für allemal für die Pfeifenkörper der Principale angenommene Verhältniss der Weite zur Länge heisst Principalmensur (s. Mensur). Im Manual kommt der Principal zu 16 (Grossprincipal), 8 (Aequalprincipal) und 4 Fuss (Klein- oder Octavprincipal) vor, und man ist gewohnt nach der Fusstongrösse desselben die Grösse des ganzen Orgelwerkes zu bezeichnen, es ein 16-füssiges (Ganzwerk) zu nennen, wenn im Hauptmanual ein Principal von 16 Fuss, ein 8-füssiges (Halbwerk), wenn ebenda ein Principal von 8 Fuss disponirt ist. Hat die Orgel drei Manualclaviere, so steht im Hauptwerke gewöhnlich ein 16-, im Rückpositiv ein 8- und im Oberwerke ein 4-füssiger Principal. Von 32 Fuss (Gross Subprincipal-Bass) kommt er nur im Pedal vor; die tiefsten Pfeifen sind dann (wie häufig schon beim 16 Fuss-Principal) oft gedeckt und stehen im Innern der Orgel auf Bänken. Die Octavregister gehören ebenfalls zu den Principalen; so hat z. B. Principal 8 Fuss Octav 4 und 2 Fuss bei sich. — Obige Namen dieser Orgelstimme erklären sich aus Voranstehendem bereits von selbst, insofern die Principale die Grundlage der ganzen Orgel, worauf die Disposition des übrigen Pfeifenwerkes beruht, ausmachen, ähnlich wie im Orchester das Streichquartett. Daher auch die alte Benennung *Primaria regula* oder *Primaria*, die man in lateinischen Orgeldispositionen findet. Und ziemlich das nämliche bedeutet der in alter Zeit gebräuchliche Ausdruck *Praestant* (vorne an stehend); man bezeichnete damit die vorne an im Prospect stehenden Stimmen, die bereits in den Orgeln des 15. Jahrh. ihre eigenen Schleifen hatten, und gesonderte Register für sich, die allein gebraucht werden konnten, ausmachten, während alles übrige aus Octaven und Quinten bestehende Pfeifenwerk nicht in einzeln zu gebrauchende Stimmen geschieden, sondern auf einer Schleife disponirt war, daher nach Art unserer Mixtur stets zusammen ansprach, und weil es im hinteren Theil der Orgel stand, zum Unterschiede vom Prästanten der Hintersatz (Nachsatz, Nasat) genannt wurde. S. Orgel III. In Frankreich nennt man noch gegenwärtig die Octav 4 Fuss Prästant, weil sie zur Stimmungsregulirung der anderen Register am besten geeignet ist; auch heisst derselbe Principal 4 Fuss, Choralprästant, als zur Melodieführung im Choral wohl brauchbar.

Principal, Principalblasen; Terminus der gelernten Hof- und Feldtrompeter für eine besondere vom *Clarino* verschiedene Art des Tractaments der Trompete. Wie das *Clarino* vorzugsweise in den hohen Tönen sich bewegte, so hielt der Principal die Mittellage ein, wurde ausserdem mit schmetterndem Klange und mit Zungenschlägen untermischt ausgeführt. Gemeinhin war er die tiefste Stimme des Trompetenchores, doch kam zuweilen eine noch tiefere vor, das *Touquet, Toccato*, s. daselbst.

Principale, die vornehmste oder hervorragendste Stimme eines Tonstückes, die Solo- oder concertirenden Stimmen in Concerten und Doppelconcerten; z. B. *Violino principale* statt *concertato*.

Principalis mediarum, lat. Name des Tones *Hypate meson* (unser *e*), als erste Saite des Tetrachordes *Meson* im griechischen Tonsystem.

Principalis principalium, lat. Name des Tones *Hypate hypaton* (unser *H*), als erste Saite des ersten (untersten) Tetrachordes *Hypaton* im griechischen Tonsystem.

Principalium extenta, lat. Name des Tones *Lichanos hypaton* (unser *d*), der dritten Saite des ersten (untersten) Tetrachordes *Hypaton* im griechischen Tonsystem.

Principalmensur, s. Principal; Mensur 2.

Proasma, griechisch, ein Vorspiel, Ritornel.

Proaulion, bei den Griechen, ein Vorspiel auf der Flöte.

Probe. Eine der öffentlichen Aufführung eines Tonwerkes voraufgehende Privat-

übung der Mitwirkenden, in welcher alles zum vollkommenen Vortrage des Werkes im Einzelnen und Ganzen Gehörende studirt wird. Bei grösseren Vocalmusiken mit Orchester pflegt insgemein der Chor, nachdem er seine Studien für sich allein gemacht hat, in den ersten Proben mit dem Streichquartett allein (ohne Blasinstrumente) geübt zu werden, daher man diese Proben Quartettproben nennt. Die Soloproben gehören den ein- und mehrstimmigen Solo- und Ensemblesätzen an, die Chorproben dem Vocalchore wie die Orchesterproben dem vollen Orchester. Die letzte Probe vor der Aufführung, in der das ganze Werk mit allem was an Chören, Soli, Ensemblesätzen, Instrumentalstücken etc. dazu gehört, noch einmal vollständig durchgenommen wird, heisst Haupt- oder Generalprobe. Diese Hauptprobe sowohl als auch die Soloproben und die gemeinsamen Uebungen des Chores und Orchesters leitet der Capellmeister selbst, während die Abhaltung der Chorproben (an Theatern wenigstens) dem Musik- oder Chordirector, der einzelnen Instrumentalproben, dem Director der Instrumentalmusik oder Concertmeister obliegt.

Professor der Musik. Ein akademischer Titel, den an Hochschulen und anderen öffentlichen höheren Lehranstalten Deutschlands und des Auslandes, wirklich angestellte Lehrer der Tonkunst und Tonwissenschaft führen. Aeltere Lehrstühle der Musik befanden sich in Deutschland an den Universitäten zu Tübingen, woselbst Matthias (nach Gerber, Erasmus) Aulberus bereits anfangs des 16. Jahrh als öffentlicher Lehrer der Musik angestellt gewesen ist; Greifswalde, wohin Jacob Runge um 1547 auf Melanchton's Empfehlung als Professor der Musik berufen worden; zu Altorf haben M. Georg Schwartzkopf und M. Georg Sigel (letzterer auch Professor der Theologie, um 1578) den Lehrstuhl der Musik innegehabt; zu Goldberg in Schlesien, M. Johann Clajus, 1556; zu Göttingen am Gymnasium, Joachim Meier, bis 1717; am Pädagogium zu Stettin werden bis 1684 neun Professoren der Musik aufgeführt, von denen der erste, Vitus Garleben, im Jahre 1597 gestorben ist. Ausserdem ist noch eine Professur der Musik zu Königsberg zu erwähnen. Ausserhalb Deutschland bestanden solche zu Salamanca: Franciscus Salinas, geb. 1512 oder 13 (*De musica libri septem, Salam.* 1577); Basel: Joh. Jac. Wolleben (Wollebius), geb. 1613; Bologna: Lorenzo Penna, geb. 1640; Brescia: Franchinus Gafurius (Gafor), anfangs des 16. Jahrh. (berühmter Theoretiker, *Theoria mus.* 1496; *Practica mus.* 1502; *De harm. instr. mus.* 1518). In England wurde die musikalische Professur am Gresham'schen Collegium zu London sogleich bei Begründung des Institutes im Jahre 1596 eingeführt; der erste dieselbe bekleidende war der zu Oxford graduirte Doctor der Musik John Bull. Zu Oxford selbst soll bereits im 9. Jahrh. bei Stiftung der dortigen Hochschule, ein öffentlicher Lehrer der Musik angestellt worden sein, und man hat dort wie auch auf der Universität Cambridge bereits lange vor Entstehung des Gresham'schen Collegium Doctoren und Baccalaureen der Musik creirt. Als Stifter der eigentlichen Professur zu Oxford aber wird William Heyther[1]) (oder Heather), der um 1627 starb, genannt, und als erster Professor Richard Nicholson, erwählt im Jahre 1626. Zu Cambridge ist Thomas Tudway (geb. 1656, um 1681 Baccalaureus der Musik) im Jahre 1705 Professor der Tonkunst gewesen. Alle drei Professuren, zu Oxford, Cambridge und am Gresham'schen Collegium, blühen gegenwärtig noch; von Früchten aber erfährt man nichts. Die älteren Lehrstühle der Musik an deutschen Universitäten sind eingegangen, die wenigen gegenwärtig bestehenden, zu Berlin, Bonn und Wien, von neuer Einrichtung. Bis jetzt aber ist die Musik an Hochschulen mehr nur geduldet als gepflegt, und dünkelhaftes Gelehrtenthum vom Handwerk sträubt sich gegen eine Anerkennung derselben (von ihrem mathematischen Theile vielleicht abgesehen) als Wissenschaft, ungeachtet gegenwärtig kaum mehr nachgewiesen zu werden braucht, dass sie mit vollem Rechte beanspruchen darf, allen anderen Universitätswissenschaften als gleichbedeutend zur Seite gestellt zu werden. — Sonst pflegen auch Lehrer an Conservatorien den Titel »Professor« zu führen, wie wir denn auch an »Professoren« des Pianoforte, der Geige etc. nicht gerade Mangel leiden.

1) Er vermachte der Universität 16 £ jährlicher Einkünfte nebst verschiedenen musikalischen Instrumenten, gedruckten und ungedruckten Büchern, mit der Bedingung, dass einem Professor der practischen Musik jährlich 13 £ ausgezahlt werden sollten, wofür er an gewissen Tagen zu lehren und jene Bücher und Instrumente in Ordnung zu halten hätte. Die übrigen 3 £ sollte ein Professor der theoretischen Musik bekommen. Oelrichs, Akad. Würden, S. 31.

Programmmusik, s. Tonmalerei.

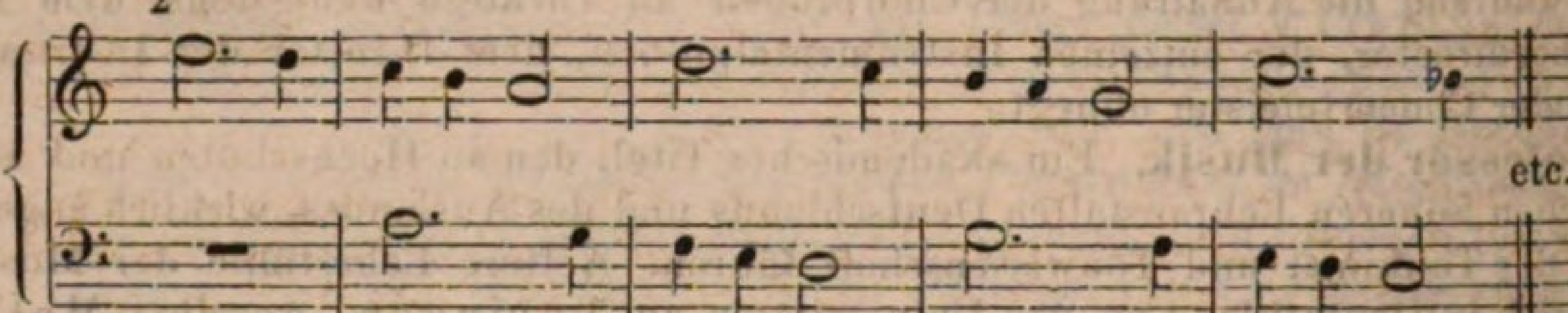
Progression, Rückung. *a)* Melodische. Eine stufenweis auf- oder abwärts fortschreitende Versetzung einer kurzen melodischen Figur in einer und derselben Stimme, Beisp. 1.

1 Haydn.



Sie kommt auch in der Nachahmung vor; die in der einen Stimme stufenweis fortschreitende Versetzung wird von der Risposta imitirt, Beisp. 2.

2



b) Harmonische, auch harmonische Sequenz genannt, das Fortrücken der Harmonie durch ähnliche leitereigene und modulirende Akkorde über stufenweis, durch ganze und halbe Töne, auf- oder abwärts steigendem Basse, Beisp. 3.

3



Zu weit getrieben, wird die Sache langweilig, man darf nur mässigen Gebrauch davon machen.

Progressionsschweller. Eine vom Abt Vogler erfundene Einrichtung an der Orgel, welche darin bestand, dass in einer mathematischen Folge harmonischer Antheile bald Register zugesetzt, bald weggenommen werden können, wodurch eine Art *crescendo* und *decrescendo* sich herausbringen lässt.

Projectio, s. Ekbole.

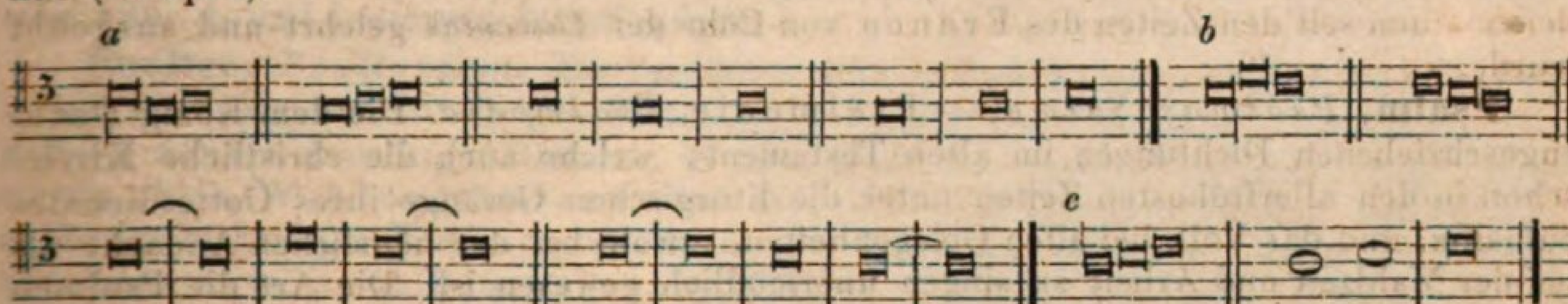
Prolatio. *a)* In der Mensuralmusik auf die Mensur der *Semibrevis* bezüglich, s. Mensuralnotenschrift I A *b*. — *b)* Die Verlängerung einer Note durch den Punkt.

Prope media, lat. Name des Tones *Paramesos h*, der ersten Saite des vierten Tetrachordes *Paramese*. S. Tetrachord etc. I C, Beisp. 3.

Proportio, Verhältniss der Intervalle, welches aus ihrer Vergleichung nach einerlei Maass sich ergiebt. Will man die Proportion zweier Töne bestimmen, so geschieht dies entweder nach der Anzahl der Saitentheile, welche den Tönen im Verhältnisse zum Ganzen zukommen; oder nach Verhältniss der Schwingungszahlen dieser Saitentheile, welche man bekanntermassen erhält, indem man die Saitenlängen umkehrt. Giebt man das Verhältniss der Quint nach der Saitenlänge an, so heisst es 2 : 3, der Quint kommen 2 Theile der ganzen, 3 Theile enthaltenden Saite ihres Grundtones zu; stellt man es nach den Schwingungszahlen dar, so erscheint es umgekehrt, als 3 : 2, d. h. die Quint macht 3 Schwingungen, während der Grundton in gleicher Zeiteinheit deren 2 zurücklegt. — **Proportio dupla**, ein grösseres Verhältniss enthält ein kleineres zweimal, 4 : 2, 6 : 3. — **multiplex**, die grössere Zahl enthält die kleinere mehr als einmal ohne Rest: 2 : 1 (*dupla*), 3 : 1 (*tripla*), 4 : 1 (*quadrupla*). — **superparticularis**, die grössere Zahl enthält die kleinere einigemale und noch einen Theil derselben, als 5 : 2 (*dupla sesquialtera*), 10 : 3 (*tripla sesquitertia*). — **superpartiens**, die grössere Zahl enthält die kleinere einigemale und noch einige Theile derselben, z. B. 8 : 3 (*dupla superbipartiens tertias*), 12 : 5 (*dupla superbipartiens quintas*). — **sesquialtera**, die grössere Zahl enthält die kleinere einmal und noch die Hälfte derselben, 3 : 2, 6 : 4. — **superparticularis**, ein übertheiliges; — **superpartiens**, ein übertheilendes Verhältniss, s. Verhältniss der Intervalle. — **Proportionatus Tactus** (*Proportioni* bei den Italienern), der dreitheilige Takt, *qui tres semibreves, ut in Tripla, aut tres minimas, ut in prolatione perfecta comprae-hendit* (Lossius, *Erot.* Cap. X).

Proposta. Die anhebende Stimme in der Imitation und dem Canon, die von einer anderen (der *Risposta*) nachgeahmt wird. Auch der Führer in der Fuge. S. Nachahmung, Canon, Fuge. — In einem Echo (s. daselbst 2) der erste Chor, Gengenbach, *Mus. nov.* 1626, S. 148; desgleichen auch in gewöhnlichen Antiphonien und Wechselgesängen.

Proprietas. In der Ligaturentheorie der Mensuralmusik die der *Initialis* (Anfangsnote einer Ligatur) zukommende Wertheigenschaft. Es giebt in Betreff der *Proprietas* drei Arten Ligaturanfänge: *cum*, *sine*, und *cum opposita proprietate*. *Cum propr.* sind alle Initialen der aus *Breves* bestehenden Ligaturen des *Cantus planus*, bei denen Aenderung der Zeitdauer nicht statthaben konnte, da die Choralnoten überhaupt nur einerlei Zeitdauer hatten. Demgemäss ist auch die *Initialis* in den mensurirten Ligaturen dann *cum proprietate*, wenn sie wirklich *Brevis* gilt, also entweder einen Strich links herunterwärts; oder bei aufwärtssteigender erster *Media* keinen Strich hat (Beisp. *a*). *Sine proprietate* ist sie, wenn sie den Zeitwerth der *Longa* bekommen soll, also rechts einen abwärtsgehenden Strich hat, imgleichen wenn sie keinen Strich hat und in die erste *Media* abwärtssteigt (Beisp. *b*). *Cum opposita proprietate*, d. h. auf die den Ligaturanfängen *sine proprietate* entgegengesetzte Art von der ursprünglichen *proprietas* des Tonzeichens der *Brevis* abweichend, ist sie endlich, wenn sie *Semibrevis* gilt, einen Strich links aufwärts hat (Beisp. *c*).



Ligaturen *sine* und *cum opposita proprietate* können nicht in der Choral-, nur in der Mensuralmusik vorkommen, weil nur diese verschiedene Notenwerthe hat. Vergl. Mensuralnotenschrift II; ferner H. Bellermann, Mensuralnoten etc., Berlin 1858, S. 11, woselbst die theils unklaren, theils nicht zutreffenden Erklärungen, welche andere Schriftsteller (Forkel, Walther) von dem Worte *proprietas* geben, verdeutlicht und berichtigt sind.

Prosa, Sequenz, eine Art kirchlicher Hymnen. S. Sequenz, Hymnus.

Proslambanomenos, *Adsumta*, *Adquisita* (*sc. chorda*), der hinzugenommene Ton, nämlich der tiefste Ton des griechischen Tonsystems, etwa unserem *A* entsprechend; so genannt, weil er eigentlich garnicht in das Tonsystem verflochten, auch vom Tetrachordsysteme ausgeschlossen, und nur angenommen war, um dem Tone *Mese* (unserem *a*), welcher in dem Tone *Nete hyperbolaeon* seine höhere Octav hatte, auch eine tiefere Octav zu geben, und den Tonumfang auf zwei volle Octaven zu vervollständigen. S. Tetrachord I C, Beisp. 3. Wahrscheinlich nahm man später noch den unter dem *A* befindlichen Ton *G* an, der bei den Schriftstellern des Mittelalters den Namen *Γ* (*Gamma graecum*) führte, und benannte ihn *Epi-* oder *Hyper-Proslambanomenos*. — Auch noch in späterer Zeit bezeichnete man solchen Ton, der den natürlichen und gewöhnlichen Ambitus eines Instrumentes oder einer Singstimme, gleichviel ob in der Tiefe oder Höhe, überschritt, als *Proslambanomenos*. So z. B. an Clavieren den ihren ehemals gebräuchlichen Grenzpunkt F_1 in der Tiefe noch überschreitenden Ton E_1; an Blasinstrumenten die das c_3 in der Höhe übersteigenden Töne.

Prosodie. Die Lehre von der Quantität (Länge und Kürze) der Sprachsilben und ihrer Ordnung und Verbindung zu metrischen Füssen (Versfüssen, Klangfüssen) und Versen in der Dichtkunst. Weil in der Melodie die langen Silben auf accentuirte Takttheile, die kurzen auf accentlose fallen müssen, sind dem Vocalcomponisten Kenntnisse von der Silbenquantität der Sprache, mit der er zu thun hat, nothwendig.

Prosodion, bei den alten Griechen *a*) ein von einem Instrument begleiteter Gesang. *b*) Gottesdienstliche Gesänge, dem Apollo und der Diana geweiht, welche angestimmt wurden, sobald die Procession den Bildsäulen der Gottheiten sich näherte; auch wenn das Opfer zum Altare geführt wurde.

Prospectpfeifen, Gesichtspfeifen. Die in der dem Schiffe der Kirche zuge-

wandten Vorderfronte (Prospect) der Orgel, dem Beschauenden sichtbar aufgestellten, gemeinhin in zwei flache Felder und drei vorspringende halbrunde Thürme geordneten und die Hauptpartien des gesammten Orgelprospectes ausmachenden Pfeifen. In älteren Orgeln ist ein Theil derselben häufig stumm, nur der Ausschmückung und Symmetrie wegen vorhanden; der andere klingende Theil erhält seinen Windzufluss durch blecherne, von der Windlade zu ihnen hingeführte Röhren, die Conducten. Gegenwärtig sind die stummen Prospectpfeifen als unnöthige Metallverschwendung, abgekommen, man setzt nur klingende hinein, der Abt Vogler verwarf in seinem Simplificationssystem (s. daselbst) die Prospectpfeifen, stumme wie klingende, überhaupt. Gewöhnlich pflegt der grösste Principal des Hauptmanuals in den Prospect disponirt zu sein, die neue Nicolaiorgel zu Leipzig (von Ladegast in Weissenfels erbaut) hat sogar einen prachtvollen Pedalprincipal 32 Fuss von feinem Zinn (von E_2 an) im Prospect. Da diese sichtbaren Pfeifen eine Hauptzierde der ganzen Orgelfaçade sind, werden sie stets von Zinn oder wenigstens von feinerem Metall gearbeitet und sorgfältig polirt.

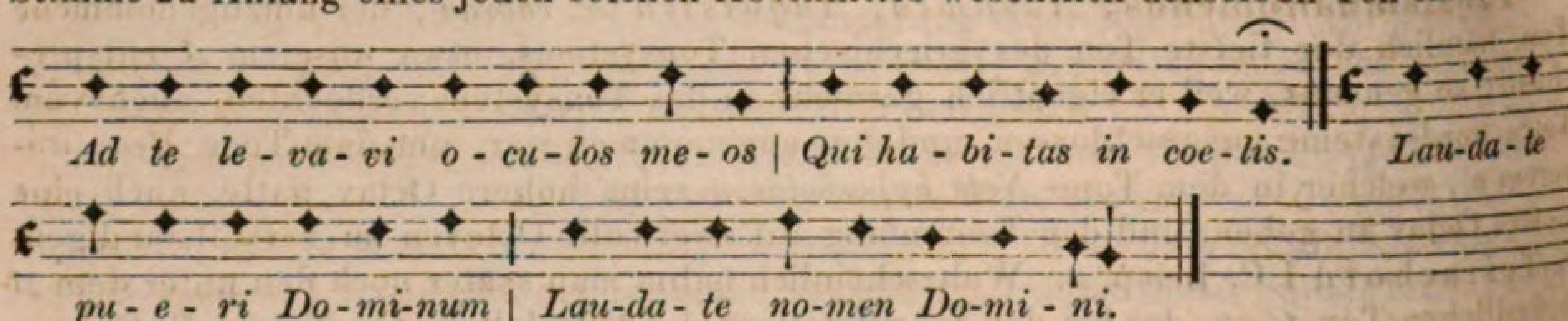
Prosthesis, s. Tempus vacuum.

Proteus, s. Cembalo onnicordo.

Protus (*Tonus*), Name des ersten Kirchentones *D* dorisch, *d e⁀f g a h⁀c d*. S. Tonart II.

Psallettes, *Maitrises*, die alten Singschulen oder Cantorate in Frankreich, in denen schon seit den Zeiten des Franco von Cöln der *Discantus* gelehrt und ausgeübt wurde.

Psalm, *Psalmus*, *Salmo*; — Psalmodie, *Psalmodia*. Die dem König David zugeschriebenen Dichtungen im alten Testament, welche auch die christliche Kirche schon in den allerfrühesten Zeiten unter die liturgischen Gesänge ihres Gottesdienstes aufnahm, und das Volk bei allen Gelegenheiten, sowohl bei der häuslichen Andacht als bei der Mahlzeit und Arbeit zu singen unermüdlich gewesen ist. Die Art die Psalmen vorzutragen heisst Psalmodiren, Psalmodie; sie hält die Mitte zwischen Rede und Gesang, jede Psalmmelodie ist aber in eine bestimmte Tonart, für die sie bezeichnet ist, geordnet, wenngleich sie im wesentlichen auf einem und demselben Tone verharrt und nur mit kurzen melodischen Bewegungen untermischt ist. In ihrer rhythmischen Gliederung schliesst sie dem Versbau der Dichtung sich an, indem sie die Abschnitte, in welche die Psalmenverse zerfallen und deren gewöhnlich zwei von ziemlich ähnlicher Länge zu sein pflegen, durch eine melodische Biegung auf- oder abwärts markirt, während die Stimme zu Anfang eines jeden solchen Abschnittes wesentlich denselben Ton einhält:



Dem Psalm ging eine Antiphon voraus oder war auch mit ihm verflochten (s. Antiphona) und stand mit ihm in demselben Tone; den Schluss machte die angehängte kleine Doxologie *Gloria patri* etc., auf deren Schlussformel *Seculorum amen* (oder deren Vocale *Euouae*) die Stimme dann mehr zum wirklichen Gesange sich erhob, auch ein Neuma ausführte. Ueber die melodischen Formeln der Tropen mit ihren Differenzen ist unter Tropus gesprochen. Man trug die Psalmen auf viererlei Arten vor; entweder wurden sie nur von einer Stimme allein gesungen; oder von der ganzen Gemeinde im Chore; oder von der in zwei Chöre getheilten ganzen Versammlung antiphonenartig abwechselnd; oder endlich von einer Stimme, wozu der ganze Chor am Schlusse einfiel. Für besondere Andachtsübungen (z. B. in der Matutin und Vesper) wie auch beim Abendmahle, bei Begräbnissen, ebenso für gewisse Feiertage, dienten bestimmte Psalmen. Auch werden die kleineren und grösseren *Cantica* (s. daselbst) zum Psalmengesange gerechnet; das *Magnificat* und *Benedictus* wie auch der Psalm *Venite Exultemus Domino* hatten über alle acht Kirchentöne verschiedene Melodien; der Psalm *In exitu Israel* hingegen hatte seinen eigenen Ton, der sonst nicht gebraucht wurde, *Tonus peregrinus* genannt, wahrscheinlich weil er dem eigentlichen Tonartensystem nicht einverleibt war, als

Fremdling zu ihm stand. — In der protestantischen Kirche hat sich die Psalmodie noch bis auf heutigen Tag im Collectengesange des Priesters am Altare erhalten. Auch in der Kunstmusik hat sie Verwendung gefunden, vorzugsweise als Recitativ in den älteren Passionen (zuweilen auch vierstimmig gesetzt in den Volkschören), und selbst Heinrich Schütz hat sich ihrer in seinem letzten grossen Werke, den Passionen nach den vier Evangelisten, noch bedient, unerachtet er selbst (in den Sieben Worten) vordem das ariose Recitativ bereits auf eine hohe Stufe der Entwickelung gebracht hat. — Ueber den Ausdruck Psalmodiren mit dem Falsobordone s. Falso bordone.

Psalmmelodicon. Ein vom Schuhmacher Weinrich zu Heiligenstadt in Thüringen 1828 erfundenes Blasinstrument mit 25 Klappen und 8 Tonlöchern. 1832 wurde es von Ernst Leop. Schmidt daselbst verbessert und in Apollo-Lyra umgetauft. Die Leipziger Mus. Zeitg. 1833, Nr. 5 meldet Wunderdinge von diesem Instrumente, welche aber durch das spurlose Verschwinden desselben in einem etwas zweifelhaften Lichte erscheinen. Es ist von Holz in Form einer Lyra gearbeitet, 12,5 Zoll hoch, 7,5 Zoll breit, oben in der Mitte ist das Mundstück angebracht. Der Tonumfang geht von F—f_3 chromatisch. An der Vorderseite sind 16 Klappen und 6 Tonlöcher, an der Hinterseite 18 und an den Randseiten 8 Klappen für die Daumen und kleinen Finger, in Summa also 42 Klappen. Der Klang soll wie Horn, Oboe, Clarinette, Fagott und Violine sein und man kann 4- und 6-stimmig darauf spielen.

Psalter, *Psalterium.* Ein veraltetes sehr einfaches harfenartiges Saiteninstrument, hinsichts der deltaartigen Form ähnlich dem hebräischen Nebel, ohne Resonanzkörper, nur ein dreieckiger Rahmen, in dem die Saiten, etwa 10 an Zahl, ausgespannt waren. Seb. Wirdung hat es zu seiner Zeit (1511) nur dreieckig gekannt, es soll aber auch von viereckiger Form vorgekommen sein. Er glaubt, dass das Virginal daraus hervorgegangen sei, vergl. Prätorius, *Synt.* II. 76. — ***Psalterium Persianum***, der bei den Persern gegenwärtig noch gebräuchliche dreieckige Psalter. — ***Psalteriae, Sambucistriae***, die Psalter- und Sambucaspielerinnen bei Gastmälern und Festen der Römer.

Pulpeten, Windsäckchen am Windkasten in der Orgel, s. Orgel I C *k*.

Punctus *additionis, — divisionis, — perfectionis, — alterationis*, das Zeichen √ (*punctus caudatus*), s. Mensuralnotenschrift I F *a b c d*. — *prolationis*, ebendaselbst I B *b*.

Punkt, *Punctus, Punctum, Punto, Point.* 1) In der modernen Musik. *a*) Zeichen der Vermehrung des Notenwerthes. Ein hinter den Kopf einer Note geschriebener Punkt erhöht den Werth derselben um die Hälfte ihres Betrages; demnach kommt eine Ganze Note mit einem Punkte dreien Halben, eine Halbe mit einem Punkte dreien Vierteln, überhaupt jede höhere Notengattung dreien ihrer nächstgeringeren gleich. Beisp. 1 *a* ist demnach gleich 1 *b*. — Zwei Punkte hinter den Kopf einer Note gesetzt, erhöhen ihren Werth um drei Viertheile ihres eigentlichen Betrages; der erste Punkt um die Hälfte, der zweite um die Hälfte des ersten oder um ein Viertheil der Note. Eine halbe Note mit einem Doppelpunkt kommt daher sieben Achteln, ein Viertel mit einem Doppelpunkt sieben Sechszehntheilen, jede grössere Notengattung sieben ihrer zweit kleineren Gattung gleich, Beisp. 1 *c d*. Für Pausen hat der Punkt ganz die nämliche Bedeutung wie für Noten.



Punktirte Noten nennt man alle durch den Punkt verlängerte Noten; insbesondere aber längere Notenreihen, deren erste, dritte, fünfte etc. einen Punkt haben, dessen Geltung der zweiten, vierten, sechsten etc. abgezogen wird, Beisp. 2 *a*. Die Noten werden aneinandergeschleift, die punktirten durch die volle Zeitdauer ihres Punktes hindurch ausgehalten, es sei denn, dass sie als *Staccato* bezeichnet sind, 2 *b*, in welchem Falle dann der Punkt wie eine Pause behandelt wird, 2 *c*. Es kommen auch punktirte Notenreihen vor, in denen der Punkt nicht auf der 1. und 3. sondern auf der 2. und 4. Note steht, also die ihm zukommende Dauer im voraus von der vorangehenden Note hinweggenommen wird, Beisp. 3 *a*. Der Accent rückt dabei auf die punktirte Note, die ihr vorangehende wird vorschlagartig behandelt. — Ferner wird die Dauer des Punktes im Vortrage nicht immer ganz streng gemessen; es giebt Fälle, in denen er, mehrerer Rundheit der Ausführung wegen, etwas über seinen wirklichen Werth bekommt, was dann der folgenden Kürze entzogen wird, wie besonders in Notenfiguren, worin auf eine punktirte zwei leicht und geschwind durchgehende folgen, 3 *b*. Aehnlich in punktirten Notenreihen von mässiger Bewegung in Sätzen von ernsthaftem erhabenem Character (*Grave*), doch nicht mit der Absicht den Vortrag leichter, sondern gerade im Gegentheil, durch die mehre jeder ersten Note eines Paares verliehene Dauer markirter zu machen, 3 *c*.



b) Zeichen des gestossenen (*Staccato*-) Vortrages, nicht neben sondern über oder unter den Noten stehend; in zweierlei Gestalt gebräuchlich: als runder Punkt (•) ein mehr tragendes Abheben; und als keilförmig zugespitzter (❜) ein scharfes Abstossen der Noten anzeigend. S. Abstossen. —— *c*) Als Wiederholungszeichen, neben die das Ende eines melodischen Theiles anzeigenden senkrecht das Liniensystem durchschneidenden Striche, in mehrere Zwischenräume gesetzt. S. Wiederholungszeichen. —— 2) In der alten Musik. *a*) In den Neumen. *Punctum*, der einfache Punkt, eine kurze Note geltend, gewöhnlich nur in Verbindung mit anderen Tonzeichen gebraucht. *Bipunctum*, Doppelpunkt, zwei Punkte auf- oder absteigend, gelten zwei kurze Noten. *Tripunctum*, drei kürzere Noten (aufwärtssteigend auch *Gradicus*; ein Dreieck bildend, *Trigon* genannt). Schubiger, Sängerschule St. Gallens, S. 8. — *b*) Als Tonzeichen in der Zeit vor Guido, nur auf die Linien, nicht in die Zwischenräume gesetzt. Ein Beispiel aus einem Hymnenbuch, angeblich um Mitte des 10. Jahrh., s. Kircher, *Musurgia* V. I. L. V. Cap. II. Die Punkte sind auf acht Linien geschrieben, ohne Schlüssel; zur Bezeichnung der Tonhöhe dienen die an den Kopf des Systems gesetzten Buchstaben *α β γ δ ε ζ Η Θ*. — *c*) In der Mensuralmusik: *Punctus prolationis*, s. Mensuralnotenschrift I B *b*. — *Punctus additionis*, — *divisionis*, — *perfectionis*, — *alterationis*, ein Punkt mit einem kurzen Strich rechts aufwärts √, daher auch *punctus caudatus*, s. Mensuralnotenschrift I F *a b c d*.

Pyknon (das Dichte), die dicht neben einander liegenden Halb- und Viertelstöne im chromatischen und enharmonischen Klanggeschlecht der Griechen. S. Tetrachord II 3.

Pyrrhichius, metrischer Fuss, aus zwei Kürzen bestehend, s. Metrum II *a*. — Ein mit Gesang verbundener sehr alter Tanz der griechischen Jünglinge.

Pythagorische Buchstaben. Die aus den Buchstaben des Alphabets gebildeten Tonzeichen der Griechen, deren Erfindung zwar wahrscheinlich dem Terpander angehört; doch soll Pythagoras sie vervollkommnet haben, weshalb er denn von einigen auch als Erfinder angesehen worden ist.

Pythagorische Lyra, *Octachordum Pythagorae*, s. daselbst.

Pythagorisches Comma, s. Comma I.

Pythagorisches Limma, s. Limma III.

Pythische Spiele, griechische Wettkämpfe, dem Apollo zu Ehren, anfänglich alle neun, später alle fünf Jahre zu Delphi anfangs des Frühlings gehalten. In der ältesten Zeit fanden nur Wettstreite in der Dicht- und Tonkunst, später auch in gymnastischen Uebungen statt. Das den Sieg des Apollo über den Drachen Python feiernde Lied, womit die Dichter und Musiker stritten, hatte fünf Theile: *Anakrusis*, *Ampeira*, *Katakeleusinos*, *Iambi*, *Dactyli* und *Syringes*; im ersten rüstet sich Apollo zum Kampfe, im zweiten fordert er den Python heraus, im dritten begann der Streit, im vierten siegte Apollo und im fünften tanzte er ein Siegeslied.

Q.

Quadrille, bekannter gesellschaftlicher Tanz. Die Melodie steht im $^2/_4$ Takt, enthält zwei Reprisen von 8 Takten, hat muntern Character und lebhaftes Tempo.

Quadruple Croche, franz., *Quatricroma*, ital., Benennung der Vierundsechszigtheilnote.

Quanon, einerlei mit *Canun*, s. daselbst.

Quarta toni, die vierte Stufe einer Tonart, die Unterdominant.

Quart, *Diatessaron*, ein Intervall, welches vier Stufen umfasst und in drei verschiedenen Gattungen erscheint, vollkommen (rein), übermässig und vermindert. —— *a*) Die vollkommene oder reine Quart, *c f*, *g c*, besteht aus zwei ganzen Tönen und einem grossen halben Tone; in der Reihe der mitklingenden Töne entsteht sie unmittelbar nach der Quint, durch diese (als Duodecime) mit der Doppeloctav gebildet, demnach als umgekehrte Quint, im Verhältniss 4:3. Das gleiche Verhältniss muss für die reine Quart sich herausstellen, wenn man die Octav arithmetisch oder harmonisch theilt; bei arithmetischer Theilung erscheint die Quart gegen den Grundton, die Quint als ihre Umkehrung gegen die Octav $\frac{4 : 3 : 2}{C : F : c}$; bei harmonischer Theilung hingegen erscheint sie gegen die Octav, als Umkehrung der Quint $\frac{4 : 3 : 2}{12 : 8 : 6}$. Daher sagt man:

$$4 \,|\, 3 : 2 \,|\, 4 : 3 \,|\, 2$$
$$C : G \smile G : c$$

die Octav werde durch die Quart arithmetisch und durch die Quint harmonisch getheilt. Indem nun aber die Quint als vollkommene Consonanz anerkannt ist, und Consonanzen in der Umkehrung wiederum Consonanzen ergeben sollen, hat die Theorie in alter Zeit die Quart ebenfalls als Consonanz angesehen (s. Consonanz). Die neuere Praxis aber behandelt sie einentheils zwar ebenfalls als Consonanz, anderentheils, und zwar in den meisten Fällen, jedoch als Dissonanz, indem sie ihr in letzterem Falle einen beliebig freien sprungweisen Fortschritt nicht gestattet, sondern sie den für Dissonanzen geltenden Regeln der Bindung und Auflösung unterwirft. Daher die Quart auch *Consonantia mixta* oder unvollkommene Consonanz genannt wird. Wie man früher viel über die Fälle, in denen die Quart Dissonanz ist, gestritten hat, so sind auch gegenwärtig noch nicht alle Tonlehrer darüber einig, ob, namentlich im dissonirenden Quartsextakkord, jederzeit das obere oder nicht auch unter Umständen das untere Glied der Quart als das dissonante anzusehen sei. Betrachten wir verschiedene Fälle etwas näher. Als Dissonanz zu behandeln ist die Quart jederzeit im zweistimmigen Satze; doch kommt ihre Wirkung nicht der einer eigentlichen Dissonanz gleich, deshalb ist dieser Ausdruck eigentlich zu stark um jene Mittelstellung zwischen Con- und Dissonanz zu bezeichnen, welche die Quart in solchen Fällen, in denen wir sie Dissonanz nennen, einnimmt. Die Quart kann sowohl am unteren als am oberen Gliede gebunden und aufgelöst werden; am häufigsten ist sie am oberen Gliede gebunden, als Vorhalt vor der Terz, abwärts in diese resolvirend, Beisp. 1 *a*. Unter 1 *b* ist sie ebenfalls am oberen Gliede gebunden, resolvirt aber aufwärts in die Quint; unter *c*, *d*, *e*, *f* ist das untere Glied vorbereitet und geht (unter *c*) abwärts, während das obere zugleich eine Stufe aufwärts tritt, wodurch eine Sext entsteht; unter *d* geht das untere Glied aufwärts, und unter *e* abwärts in die reine, unter *f* in die verminderte Quint.



Im mehrstimmigen Satze ist die Quart Dissonanz, wenn die arithmetische Theilung der Octav ihr zu Grunde liegt (*Quarta fundamentalis*), d. h. wenn sie als das untere, die Quint als das obere Intervall der Octav sich ergiebt: *C⌢F c*, also das untere Glied der Quart Basston des Akkordes ist, wie im Quartsextakkord, wenngleich nicht jeder Quartsextakkord als dissonirend anzusehen ist. Consonanz ist die Quart (unvollkommene, *mixta*, aber doch noch vollkommenere als die Terz) jederzeit, wenn sie aus harmonischer Theilung der Octav entsteht, d. h. wenn die Quint unten auf dem Grundton, die Quart darüber gegen die Octav hin liegt, oder mit anderen Worten, wenn sie Bestandtheil eines Grund- oder Sextakkordes ist, mithin von den oberen oder mittleren, nicht aber von den beiden unteren Stimmen gebildet wird, also *C E G⌢c* oder *E G⌢c e*, nicht *G⌢c e g*. Betrachten wir aber die Quart im Quartsextakkord etwas näher, von der vorhin bemerkt wurde, dass sie nicht in allen Fällen dissonirend sei. Dissonanz ist sie überhaupt nur im tonischen Quartsextakkord, der in der Schlusscadenz auf gutem Takttheile und auf dem Dominantbass statt des eigentlich erwarteten Dominantdreiklanges, als eine Aufhaltung desselben, auftritt. Die Ursache ihres dissonanten Wesens unter diesen Umständen liegt darin, dass das Gehör den Basston *G* des Quartsextakkordes *G c e g* als einen Grundton auffasst; mit der Vorstellung eines Grundtones ist aber die Empfindung einer Quint verbunden, auch wenn diese nicht wirklich erscheint. Zu dieser in der Empfindung liegenden Quint bildet die wirklich angeschlagene Quart ein dissonantes Secundenverhältniss (*G c d*) und Befriedigung wird dem Gehöre erst zu Theil, wenn die Quart abwärts in die Terz sich auflöst. Die Sext ist in diesem Falle eigentlich auch Dissonanz, als Vorhalt vor der Quint (*G c⌢e g — G H⌢d g*). Wird die Quart von Mittelstimmen oder den beiden Oberstimmen eines Akkordes gebildet, ist also ihr unteres Glied nicht Basston, so kann von Empfindung einer Quint dieses Basstones, gegen welche die Quart dissoniren würde, keine Rede sein, mithin ist sie consonirend; und ebensogut ist sie in durchgehenden Quartsextakkorden consonirend, wie in Beisp. 2 *a*; denn der Quartsextakkord auf *d* ist kein tonischer Quartsextakkord auf der Thesis, sondern nur ein durchgehender auf der Arsis. — Versuchen wir die ganze Sache an Beisp. 2 *b* noch etwas deutlicher zu machen:



Der Septimenakkord *α* erregt die Erwartung eines tonischen Grundakkordes als Folge; dieser tritt in den Oberstimmen auch ein, doch auf der Arsis des Taktes, und wenngleich im Basse statt der erwarteten Tonika die Dominant festgehalten wird, folglich mit dem Alt eine Quart entsteht und der Akkord ein Quartsextakkord ist, so dissonirt die Quart darum noch keineswegs. Denn durch die Erwartung des tonischen Dreiklanges *C* ist jene Empfindung einer mitklingenden Quint von *G*, also *d*, von vorne herein ausgeschlossen; wir haben den tonischen Akkord nur nicht in seiner erwarteten beruhigenden Vollständigkeit als Grundakkord, da sein eigentliches Fundament, die Tonika, nicht im Basse sondern in einer Mittelstimme liegt, der Dominantton *G* fortdauert, indem die

Cadenz etwas angehalten werden soll. — Anderes Bewandniss aber hat es mit dem nächstfolgenden Quartsextakkorde *γ*, auf der Thesis des zweiten Taktes. Hier ist die Quart in der That Dissonanz, denn wir erwarten nicht den tonischen sondern den Dominantdreiklang, der Basston *G* macht als Grundton sich geltend, das Gehör empfindet die Quint und auch die Terz dieses Grundtones voraus, empfängt statt deren aber die zu diesen beiden Intervallen in dissonanten Secundenverhältnissen stehende Sext und Quart, die es nun nicht anders denn als Vorhalte fasst, durch deren Auflösung das Tongefühl erst befriedigt wird. Die dissonante Eigenschaft der Quart in diesem Falle wird noch deutlicher, wenn man, wie unter Beisp. 2 *c*, die Quint wirklich hinzutreten lässt, woraus der gewöhnliche Quartvorhalt vor der Terz entsteht. Im Akkorde Beisp. 2 *b γ* dissonirt die Quart also entschieden; im Akkorde *β* hingegen consonirt sie, wenngleich sie ebenfalls tonische Quart im Quartsextakkorde ist, und allgemein ausgedrückt kann man sagen, dass auch die tonische Quart im Quartsextakkorde Consonanz ist, wenn sie über liegendem Basse durch stufenweises Auf- oder Abwärtsschreiten einer Mittel- oder der Oberstimme auf der Arsis entsteht, auf der nächsten Thesis Dissonanz wird und auf deren Arsis sich auflöst (Beisp. 2 *d*), eine Wendung, die als angehaltene Schlusscadenz schon in älterer Zeit häufig und als Ursprung des später ausgebildeten Orgelpunktes anzusehen ist. Aber auch von der dissonanten Quart des Quartsextakkordes behaupten manche Tonlehrer, dass nicht immer das obere Glied der Quart selbst, sondern in manchen Fällen das untere Glied als die Dissonanz oder derjenige Ton anzusehen sei, durch dessen Fortschreitung das unvollkommene Verhältniss des Quartsextakkordes in ein vollkommenes verwandelt werden könne. So kann z. B. der tonische Quartsextakkord *G c e* nach *A c e*, *A c f* oder *F c a* fortschreiten; doch sind diese Auflösungen (wenn sie nicht moduliren, z. B. *G c e* — *G♯ h e*, oder — *F♯ c a*, — *G c♯ a*) im Grunde auch nichts weiter als Verzögerungen des Dominantakkordes und der regulären Auflösung des Quartsextakkordes in denselben. — Quartenfolgen duldet der zweistimmige Satz selbstverständlich nicht; im drei- und mehrstimmigen sind sie gestattet, wenn die Quarten von der Ober- und Mittelstimme gebildet werden, also Consonanzen sind, und die Unterstimme in Untersexten mit der Oberstimme geht, die Fortschreitung also eine Folge von Sextakkorden ist; hingegen verbieten sich Parallelen von Quarten in der Unter- und Mittelstimme von selbst, weil sie (mit oben hinzugefügter Sexte vom Bass aus) eine Folge von Quartsextakkorden wären. Die consonirende, der Auflösung nicht bedürfende Quart heisst zum Unterschiede von der dissonirenden, *Quarta non fundamentalis*. — In der Gesangmelodie lässt man endlich im allgemeinen zwei Quartensprünge, als unsangbar, nicht gerne auf einander folgen, wenngleich es nicht an einzelnen Beispielen fehlt, dass eben zwei solche Quartenschritte, z. B. *G c f*, unter Umständen sogar sehr ausdrucksvoll sein können. —— *b*) Die übermässige Quart (*Quarta abundans*, *major*, *superflua*) ist ein von uns als dissonirend, von den Alten häufig als unvollkommen consonirend angesehenes Intervall, in vier Stufen drei ganze Töne enthaltend (daher Tritonus genannt), z. B. *f h*, im Verhältnisse von 45 : 32. In der Harmonie erscheint sie gewöhnlich als Umkehrung der verminderten Quint, am untern Ende dissonirend, demnach gebunden und regulär abwärts aufgelöst (Beisp. 3 *a*). Zwischen zwei Mittelstimmen oder einer Ober- und Mittelstimme kommt sie häufig mit den Rechten einer unvollkommenen Consonanz vor, und braucht dann weder gebunden noch aufgelöst zu werden (3 *b*). Ferner kann auch, als Vorhalt vor der Terz, ihr oberes Glied dissoniren (3 *c*).

3 *a* *b* *c*



Als Melodiesprung wird die übermässige Quart, gleich allen anderen übermässigen Intervallen, von den Regeln des strengen Contrapunktes nicht gelitten; über den durch Folge zweier grossen Terzen entstehenden Tritonus (das *mi contra fa*) s. Fortschreitung der Intervalle B IV, und Querstand. —— *c*) Die verminderte Quart (*Quarta deficiens*, *minor*) besteht aus einem ganzen und zwei grossen halben Tönen *g♯ c*, im Verhältniss 32 : 25. Bei ihrem harmonischen Gebrauche ist entweder das obere Ende gebunden und resolvirt abwärts (Beisp. 4 *a*), oder das untere Ende ist gebunden und tritt nach

dem Anschlage der verminderten Quart eine Stufe aufwärts (Beisp. 4 *b*). In Begleitung der kleinen Sext kommt sie oft als Aufhaltung des verminderten Dreiklanges VII⁻ in Moll vor (Beisp. 4 *c*).

4 *a* *b* *c*



Quart de mesure, eine Viertelpause; — *de Soupir*, eine Sechszehntheilpause.

Quartenzirkel, s. Zirkel.

Quartett, *Quartetto*, ein Tonstück und speciell ein Singstück für vier obligate Stimmen, entweder allein oder mit Begleitung. Ueber das Wesen der mehrstimmigen Solosätze überhaupt ist unter Duett und Duo das Allgemeine, soweit es hier sich geben lässt, gesagt. Auch obligat-vierstimmige Instrumentalsätze pflegt man Quartett, oder besser noch zur Unterscheidung von Gesangsätzen Quatuor zu nennen. Ueber Wesen und Form des in neuester Zeit hochentwickelten Streichquartetts s. d. gleichn. Art.

Quartett-Probe, s. Probe.

Quartfagott, eine Gattung des Fagottes, die um eine Quart tiefer steht als der gewöhnliche Orchesterfagott. Er dient gewöhnlich nur in der Harmoniemusik an Stelle des Contrabasses. S. Fagott.

Quartflöte, s. Flöte.

Quartgeige, s. Violino piccolo.

Quartposaune, s. Posaune C *c*.

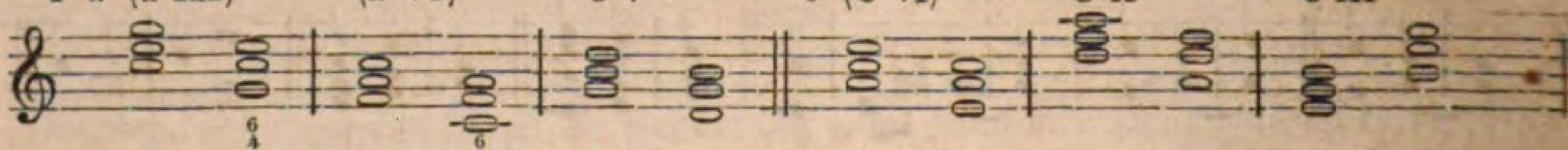
Quartquint-Akkord, eine sehr häufige Vorhaltsakkordbildung, welche durch Aufhaltung der Terz durch die Quart entsteht. S. Vorhalt 15.

Quartseptimen-Akkord, wie auch der

Quartseptnonen-Akkord, eine Vorhaltsakkordbildung, in welcher die Terz durch die Quart aufgehalten wird und die Septime oder Septime und None gebunden liegen oder frei eintreten. S. Vorhalt 16.

Quartsext-Akkord. Die zweite Umkehrung des Dreiklanges, welche entsteht, wenn man die Quint in den Bass legt, wodurch Grundton und Terz des Grundakkordes als Quart und Sext des hiervon Quartsextakkord genannten Umkehrungsakkordes erscheinen: *c e g* — *G c e*. Je nach der verschiedenen Grösse der Dreiklangsintervalle entstehen folgende Arten des Quartsextakkordes: — 1) Mit reiner Quart und grosser Sext, als Umkehrung des grossen Dreiklanges I, IV und V in Dur, und III und VI in Moll (Beisp. 1 *a*). Es treten aber innerhalb derselben Tonart die Akkorde IV in Dur und III und VI in Moll fast garnicht, und der Akkord V in Dur nur hin und wieder im Durchgange in der Quartsextumkehrung auf. — 2) Mit reiner Quart und kleiner Sext, Umkehrung des kleinen Dreiklanges I, in seltenen Fällen auch des IV und V in Moll, und des II, III und VI in Dur (Beisp. 1 *b*). — 3) Mit übermässiger Quart und grosser Sext, Umkehrung des verminderten Dreiklanges VII⁻ in Dur und VII⁻, II⁻ und der sechsten erhöhten Tonstufe in Moll (Beisp. 1 *c*). — 4) Mit verminderter Quart und kleiner Sext; kommt nur als Vorhalt vor der Sext des Sextakkordes auf der grossen Septime der Molltonart vor (Beisp. 1 *d*).

C I / 1 *a* (a III) — C IV / (a VI) — C V — a I / *b* (C VI) — a IV / C II — a V / C III



C VII⁻ / *c* a II⁻ — a VII⁻ — a VI⁻ — *d*



In beiden Quartsextakkorden unter 1 und 2, mit grosser und kleiner Sext, ist die Quart Umkehrung der reinen Quint des Dreiklanges. Ueber das bald consonante bald dissonante Wesen dieser reinen Quart im tonischen Dreiklange vergl. Quart *a*. Beim vierstimmigen Gebrauche dieses Akkordes in der Schlusscadenz, wird gewöhnlich der Basston verdoppelt, Quart und Sext treten auf der Arsis desjenigen Taktes, auf dessen Thesis sie erschienen sind, eine Stufe abwärts (Beisp. 2 *a*); oder die Quart geht abwärts, während die Sext in die Dominantseptime aufwärts steigt (Beisp. 2 *b*); oder die Quart bleibt beim Herabsteigen der Sext in die Quint liegen, als Vorhalt vor der Terz mit dieser Quint eine Secundendissonanz bildend (Beisp. 2 *c*, sogenannter Quintquartakkord). Innerhalb einer Tonart kommt fast nur der tonische Dreiklang als Quartsextakkord vor, und auch dann meist in Bezug auf eine Cadenz. Der Dreiklang V erscheint hie und da als durchgehender Quartsextakkord, kann aber meist durch den Sextakkord des VII⁻, oder durch den Quintsext- oder Terzquartakkord des Dominantseptimenakkordes ersetzt werden (Beisp. 2 *d*); die anderen Dreiklänge können in manchen Tonverbindungen bei stufenweis fortschreitendem Basse als Quartsextakkorde erscheinen, doch ohne eigentlich reelle Geltung als solche zu haben; das Gehör fasst die Quartsextakkorde Beisp. 2 *e f* mehr als durch Fortschreitung des Basses entstehende Secundakkorde denn als eigentliche Quartsextakkorde auf (Beisp. 2 *g*). Gebunden werden muss die reine Quart im strengen Stile jederzeit, gleichviel ob sie dem tonischen oder einem durchgehenden Quartsextakkorde angehört; ihr Eintritt ohne Bindung ist eine Freiheit, welche der Instrumentalsatz allerdings sehr oft sich gestattet, z. B. wenn in der Cadenz der Sextakkord des II (Beisp. 2 *h*) an Stelle des Quintsextakkordes des II_7 oder des Dreiklanges IV auftritt (2 *i*). Ebenso in Moll.



Im vorhin unter 3 (Beisp. 1 *c*) aufgeführten Quartsextakkorde mit übermässiger Quart und grosser Sext, Umkehrung des verminderten Dreiklanges, ist der Basston, als ursprünglich oberes Glied einer verminderten Quint, Dissonanz, braucht aber nicht allemal vorbereitet zu werden, da eben der Character der übermässigen Quart und verminderten Quint von nicht so entschieden dissonanter Art ist (s. Quart *b*). Das obere Glied der übermässigen Quart geht aufwärts, und zwar meist eine halbe Stufe in die Octav der Tonika (Beisp. 3 *a*); bei Modulation aber auch eine ganze Stufe (Beisp. 3 *b*); wenn der Quartsextakkord Umkehrung des verminderten Dreiklanges auf der erhöhten 6. Stufe in Moll ist, so schreitet seine übermässige Quart einen ganzen Ton, in den Leitton der Tonart fort, denn sie ist nichts anderes als die im melodischen Interesse, zur bequemeren Erreichung der grossen Septime der Tonart, erhöhte sechste Tonstufe (Beisp. 3 *c*); im Grunde aber ist die übermässige Quart hier nichts als Durchgangsnote von *e* nach *g*♯, und der dadurch entstehende Zusammenklang garnicht als ein Quartsextakkord von selbständiger Geltung, sondern nur als zufällige Akkordbildung anzusehen. Im allgemeinen ist der Gebrauch des Quartsextakkordes des verminderten Dreiklanges (wie ja auch der des Quartsextakkordes überhaupt) beiweitem eingeschränkter als der seiner ersten Umkehrung, des Sextakkordes; meistentheils verdankt er seine Entstehung auch nur durchgehenden Noten, wie in Beisp. 3 *c*; auch mit Beisp. 3 *a* hat es ein gleiches Bewandniss,

Sopran und Tenor bilden im Durchgange ein zufälliges Quart- und Sextverhältniss zum liegenden Basse. Im vierstimmigen Satze hat er meist die Secund bei sich, verwandelt sich also in den (wenn er mit reeller Akkordgeltung auftritt, vom Gehöre ohnedies ihm substituirten) Secundakkord des V_7, in Dur und Moll in den tonischen Dreiklang regulär sich auflösend (Beisp. 3 *d*); oder er erscheint in Gesellschaft der grossen Terz, als Terzquartakkord des II_7^- in Moll, in den Dominant- oder tonischen Quartsextakkord resolvirend (Beisp. 3 *e*). — Ueber die Bezifferung des Quartsextakkordes s. **Generalbass** B und C 3.



Quasi, fast, beinahe wie; z. B. *Andante quasi Allegretto*, ein dem *Allegretto* sich näherndes *Andante; quasi Adagio*, beinahe *Adagio; quasi una Fantasia*, phantasieartig.

Quasi syncope. Eine von der wirklichen Syncope nur dadurch sich unterscheidende Figur, dass das auf Thesis stehende Glied derselben nicht an das auf der vorangehenden Arsis befindliche wirklich gebunden, also mit demselben ohne Unterbrechung fortklingend erhalten, sondern von neuem angeschlagen wird.

Quatricinium. Ein vierstimmiger Satz; insgemein ein kleines, aus kurzen Theilen bestehendes Tonstück für Hörner, oder Trompeten, oder zwei Hörner und zwei Trompeten zusammen. Es pflegt so eingerichtet zu sein, dass je zwei und zwei Stimmen gewissermassen zusammengehören und mit einander concertiren. Auch für drei Trompeten (zwei Clarini und ein Principal) nebst einem Paare Pauken wird es gesetzt, wie z. B. der sogenannte **Aufzug**. In Ermangelung der Pauken werden ihre beiden Töne auf einer vierten Trompete (*Toccato, Touquet*) geblasen.

Quatricroma, ital.; *Quadruple croche*, franz.; die Vierundsechszigtheilnote und -Pause.

Quatuor. Ein Instrumentalstück für vier Solo- oder Hauptstimmen, der Form nach eine Gattung der Sonate (s. daselbst). Ueber die Setzart für mehrere Hauptstimmen ist in den Art. **Duett**, **Hauptstimme**, **Contrapunkt** etc. Näheres gesagt; vom Quatuor speciell handelt der der Hauptart dieser Gattung von Tonstücken, dem **Streichquartett**, speciell gewidmete Artikel.

Querflöte, *Flauto traverso*, *Flûte traversière*, s. **Flöte**. — In der Orgel (auch *traversa, fiffaro, flûte allemande*) ein sehr gewöhnliches offenes sowohl als gedecktes Flötenregister, gewöhnlich von 8, aber auch von 16, 4 und 2 Fuss im Manual und Pedal. Das Corpus, von Holz oder von Metall gearbeitet, ist sehr eng mensurirt, mit niedrigem Aufschnitte, daher Ueberblasung in die Octav erfolgt. **Prätorius** spricht auch (*Syntagma* II. 138) von einer 12 (10²/₃) Fuss langen gedeckten, daher in die Quint übersetzenden Querflöte, giebt aber der octavirenden offenen den Vorzug.

Querpfeife, *Fiffaro*, *Fifre*, ehedem auch **Schweizerpfeife**, **Feldpfeife**. Eine kleine Art Querflöte, deren man nur in der Infanteriemusik unter Begleitung von Trommeln sich bedient. Sie ist von oben bis unten gleichweit gebohrt, hat nur sechs Tonlöcher für die Finger und keine Klappen. Man gebraucht sie in verschiedenen Dimensionen, doch erstreckt sich ihr Ambitus insgemein von d_2 bis d_4, von Semitonien sind aber in beiden Octaven nur $c^\sharp$ $g^\sharp$ und $d^\sharp$ vorhanden, die übrigen fehlen. Notirt wird sie um eine Octav tiefer. **Prätorius** (*Syntagma* II. 22) führt zwei Grössen Schweizerpfeifen an, die er von der Querflöte oder Querpfeife in etwas unterscheidet, indem jene ihre absonderlichen Griffe habe, die mit der Querflöte nicht ganz übereinkommen.

Querstand, Unharmonischer Querstand, *Relatio non harmonica*, *Fausse relation*. Eine Fortschreitung zweier Stimmen, deren Tongang verschiedenen Tonarten angehört. Das heisst: eine auf dem nächstfolgenden Taktschlage geforderte chromatische Veränderung eines in der einen Stimme enthaltenen Tones, wird nicht von derselben Stimme, sondern von der andern Stimme vollzogen, so dass also der natürliche

Ton und seine einer andern Tonart angehörende chromatische Veränderung sich quer gegenüberstehen. So in Beisp. 1 *a* die Töne *F* und *F♯*, *H* und *B*; *F♯* gehört G dur, *F* hingegen C dur oder C moll an, *H* ist in *C*, *B* hingegen in *F* leitereigen. Das Gehör erfasst in der ersten Folge den Schritt *F♯ A* in der Unterstimme als G dur, den Schritt *A F* in der Oberstimme als C oder F dur; es hat das *F♯* noch in der Empfindung, während die Oberstimme mit dem *F* eine ausweichende Modulation vollzieht, daher die Benennung *Relatio non harmonica*, unharmonisches Verhältniss. Gegen die Folge der Zusammenklänge an sich ist dabei nichts einzuwenden, sie ist durchaus richtig, wenn die chromatische Modulation des fraglichen Tones durch dieselbe Stimme vollzogen wird, der Tonartenwechsel also in gleicher Stimme vorsichgeht (Beisp. 1 *b*).



In vielen Fällen, die sich durch eine allgemeine Regel nicht bestimmen lassen, ist der Querstand übelklingend, in anderen hingegen als unschädlich von den besten Tonsetzern geduldet. Die Alten vermieden ihn im zweistimmigen Satze durchaus, im mehrstimmigen nur in den äusseren Stimmen, während sie ihn in den mittleren zuliessen. Vergl. Brossard, *Dict.* Art. Relatione, und was Mattheson, Vollk. Capellm., S. 288—96 darüber sagt, wie er denn auch an anderer Stelle (I. Orchester, 112) erklärt: »Weil es in vollstimmigen Sätzen so *rigorose* nicht erfordert werden mag, so wird ein grosses hierin der *Discretion* des Setzers oder Componisten nachgesehen«. Jederzeit zu gestatten ist er u. a. *a*) wenn derselbe Ton in beiden Stimmen vorhanden ist, und seine Veränderung von der einen vollzogen wird, während die andere in ein anderes Intervall fortschreitet (2 *a*); — *b*) wenn er durch blosse Wechselnoten entsteht (2 *b*); — *c*) wenn ihm eine Unterdrückung eines Akkordes oder Zusammenziehung einer Tonfolge zu Grunde liegt (Beisp. 2 *c*, entstanden durch Auslassung des mit + bezeichneten *C* unter Beisp. 2 *d*); — *d*) wenn der modulirende Akkord kräftig und entschieden eintritt und den vorangehenden aus dem Gedächtniss verdrängt; so verwischen in Beisp. 2 *e* der mit dem modulirenden Intervalle sprungweis eintretende Bass und die stufenweis fortschreitende Oberstimme den voraufgehenden C dur Akkord, der Querstand wird zwar gehört aber nicht übel empfunden, da ohnedies die Akkorde in ganz nahen Beziehungen zu einander stehen.



Ferner rechnet man unter die unharmonischen Verhältnisse auch den Fall, wenn zwei fortschreitende Stimmen eine übermässige Quart oder verminderte Quint bilden (Martini, *Sagg. fondam.* I. 21). Jene entsteht durch zwei stufenweis fortschreitende grosse Terzen, diese durch die Umkehrung derselben, durch kleine Sexten (Beisp. 3 *a*). Die Alten nannten diese Verhältnisse das *mi contra fa*, verpönten es durch den Spruch: *Mi contra fa est diabolus in musica.* Denn der Ton *f* hiess als oberes Glied des diatonischen Halbtones *e f*, *Fa*; der Ton *h* hingegen hiess als unteres Glied des diatonischen Halbtones *h c*, *Mi*, demnach stehen in dieser Fortschreitung *Mi* und *Fa* einander gegenüber, und die Klanghärte beruht auf einem Harmoniesprunge, die Terzen *f a* und *g h* repräsentiren die beiden mit einander nicht vermittelten Akkorde *F A C* und *G H D*. Springen zwei grosse Terzen oder kleine Sexten um eine grosse Terz aufwärts, so entstehen ähnliche, eine übermässige Quint und verminderte Quart enthaltende unharmonische Relationen (Beisp. 3 *b*).



Es ist aber mit diesen Fortschreitungen sowohl grosser Terzen als kleiner Sexten nicht so genau zu nehmen, wie denn unsere besten Harmoniker der neueren Zeit das *mi contra fa* häufig nicht weiter beachten und Fortschreitungen wie unter Beisp. 3 *c* und 3 *d*, worin vier grosse Terzen aufeinanderfolgen, zu den keineswegs ungewöhnlichen gehören; sie immer ängstlich vermeiden zu wollen, hiesse sich einen Zwang auferlegen, der um so unnöthiger sich erweist, da sie in der That auch für ein gutes Gehör durchaus nicht die Härte äussern, welche die älteren Tonsetzer darin zu finden glaubten.

Queue. *a*) Der Saitenhalter an Bogeninstrumenten. — *b*) Der Strich oder Schwanz (*cauda, coda*) an den Noten; *ascendante*, heraufwärts-, *descendante*, *pendante*, herunterwärtsgehend.

Quindecima, *Quintadecima*, der funfzehnte Ton von einem angenommenen Grundtone, die Doppeloctav.

Quindez, in der Orgel, soviel wie *Quintadecima*; soll als eine kleine Quint $1\frac{1}{3}$ Fuss vorkommen, ist aber für gewöhnlich eine Doppel- oder Superoctav, also Octav 2 und 1 Fuss gegen Principal 8 und 4 Fuss.

Quinquartus minusculae, *Quinquatria minora*, das Fest der Pfeifen-Weihe, am 1. oder 13. Juni von den römischen Pfeifern gefeiert, an welchem Tage sie in besonderm Festgewande in der Stadt herumzogen und darauf im Tempel der Minerva sich versammelten.

Quinquennalia, Spiele der Römer, alle fünf Jahre gehalten, mit denen auch Musik verbunden war. Kaiser Augustus hatte sie besonders in Flor gebracht.

Quint, ein Intervall, welches fünf Stufen umfasst und in drei Gattungen erscheint: vollkommen (rein), vermindert, und übermässig. —— *a*) Die vollkommene oder reine Quint besteht aus drei ganzen und einem grossen halben Ton, *f c*, *c g* etc. Bei der Erzeugung der Töne durch Saitentheilung entsteht sie als dritter Ton, unmittelbar nach der Octav, an zwei Drittheilen der Saite des Grundtones, sonach ist ihr Schwingungsverhältniss 3 : 2. Dass sie das *Medium harmonicum* der Octav ist, diese durch die Quint harmonisch getheilt wird, ist im Art. Quart bemerkt. Nächst der Octav ist sie vollkommenste Consonanz, und verträgt daher weniger Abweichung von ihrer Reinheit als die unvollkommenen Consonanzen; daher weicht auch im gleichschwebend temperirten Tonsystem die Quint unter allen temperirten Intervallen[1]) am wenigsten von der ursprünglichen Reinheit ab. Näheres hierüber s. Temperatur. In der Harmonie ist die reine Quint von grosser Bedeutung; zuerst ist sie wesentlicher Bestandtheil des Dreiklanges, dessen Beschaffenheit als consonirender oder dissonirender Akkord von der Beschaffenheit der Quint abhängig ist. Nur in den beiden in der Natur des Tones begründeten vollkommenen Dreiklängen, dem Dur- und Molldreiklange, ist die Quint eine reine, alle anderen Dreiklangsbildungen werden durch die Natur ihrer verminderten oder übermässigen Quint als dissonirende oder unvollkommene Dreiklänge bestimmt. Zweitens gründet sich die Verwandtschaft der Tonarten unseres modernen Tonsystemes auf das Quintverhältniss, indem die Ober- und Unterquint der Tonart (*F* — *c* — *g*) Grundton zweier zur Haupttonart im nächsten Verwandtschaftsgrade stehenden Tonarten sind, deren erste, die Oberdominanttonart, auf der Quint der Haupttonart beginnt, und deren zweite, die Unterdominanttonart, auf der Unterquint anhebend, die Tonika des Haupttones zur Quint hat. Die drei Dreiklänge, der Tonika, Ober- und Unterquint, *F A C E G H D*, sind der Inbegriff dessen, was wir Tonart nennen; der tonische Dreiklang allein bringt die Tonart noch nicht zu hinlänglichem Ausdruck, die beiden Akkorde der Ober- und Unterquint sind hierzu ebenfalls erforderlich. In nächster Beziehung zur Tonika aber, also in noch näherer als die Unterquint, steht die Oberquint, ihr Akkord

1) Also die Octav ausgenommen, welche nicht temperirt werden darf, weil sie keine Abweichung von der natürlichen Reinheit verträgt.

kommt nicht nur am häufigsten als Hauptakkord der Tonart vor, sondern ist auch, den Leitton als Terz enthaltend, allein geeignet, in Verbindung mit dem tonischen Dreiklange den vollkommenen Ganzschluss zu machen. Deshalb hat man ihr den Namen Dominant, als herrschender Saite der Tonart, beigelegt. Die Unterquint (Unterdominant genannt) steht, als eigentliche Quart der Tonart, der Tonika nicht so völlig nahe, ihr Akkord kommt nicht so häufig vor, und die Modulation pflegt mehr nach der Dominant- als Unterdominantseite sich zu neigen. — Von der Fortschreitung der reinen Quint und der bekannten Regel, dass zwei reine Quinten in gleichen Stimmen und paralleler Bewegung mit einander nicht fortschreiten dürfen, ist unter Fortschreitung der Intervalle B I *α* ausführlich gehandelt. —— *b*) Die verminderte Quint, *Quinta deficiens, falsa* (falsche Quint), *diminuta, deficiente scarsa*, besteht aus zwei ganzen und zwei grossen halben Tönen, *h f, f♯ c*, im reinen Verhältniss 64 : 45. Als Quint eines Dreiklanges erscheint sie nur im verminderten Dreiklange, und zwar am häufigsten in dessen Sextakkord als kleine Terz des Basstones. In diesem Falle braucht sie, ihres wennauch dissonirenden oder wie Einige wollen zwischen Consonanz und Dissonanz schwebenden, so doch jederzeit leichtfasslichen Verhältnisses wegen, nicht vorbereitet zu werden, auch erfolgt ihre Auflösung, namentlich in Mittelstimmen, häufig aufwärts in die Quint des Dreiklanges, statt abwärts, *d d f h* — *c e g* c_1; desgleichen auch in der Oberstimme etwa in folgender Modulation: *d h* f_1 — *e b* g_1. Ebenso kann sie im nächsten Akkorde liegen bleiben und dann auf- oder abwärts gehen: *H D F, A D F — A C♯ G* (*A C♯ E*). Im Quintsextakkorde z. B. *H g* d_1 f_1 ist ihr oberes Glied die Septime des Akkordes, sowohl gegen den Bass als auch gegen den Grundton des Akkordes (*g*) dissonirend, demnach in strenger Schreibart der Vorbereitung und Auflösung um eine Stufe abwärts benöthigt, während sie in freier Schreibart sehr häufig nicht nur frei eintritt, sondern auch abweichend aufgelöst wird. Es folgen noch einige Akkordfortschreitungen, in denen die verminderte Quint zwar regulär abwärts geht, durch den Bassgang aber andere Verhältnisse entstehen als die, in welche sie gewöhnlich sich aufzulösen pflegt. 1) In die Sext, Beisp. 1 *a* (sehr gewöhnlich) und *b*; der Bass fällt eine grosse oder kleine Terz. — 2) In die Octav (1 *c*); der Bass steigt eine Quart. — 3) In die übermässige Quart (1 *d*); der Bass fällt eine Secund, indem sein eigentlicher Auflösungston *c* übergangen wird. — 4) In eine verminderte Quint als Wechselnote (1 *e*). — 5) In die Septime (1 *f*, statt wie unter 1 *g*). Auflösung aufwärts (1 *h*).



c) Die übermässige Quint (*Quinta abundans, superflua, maggiore*), z. B. *c g♯*, umfasst vier ganze Töne, nämlich zwei grosse und zwei kleine, oder zwei grosse Terzen; ihr reines Verhältniss ist 25 : 16. Als Akkordton kommt sie nur im III⁺ der Molltonart vor, und ist auch hier nur eine Folge des erhöhten Leittones und nur als auf melodischem Wege entstandenes Intervall anzusehen. Ihre Auflösung erfolgt, der Natur übermässiger Intervalle gemäss, eine halbe Stufe aufwärts. Das Nähere s. Dreiklang.

Quint, falsche, eine früher gebräuchliche, doch, weil unbezeichnend, abgekommene Benennung der verminderten Quint.

Quint, in der Orgel; eine offene Flötenstimme von Principalmensur, um eine reine (nicht temperirte) Quint höher gestimmt als die Principale und das übrige Pfeifenwerk. Darum dienen die Quinten nur als Füllstimmen, und müssen von anderen sie übertönenden Registern gedeckt werden, damit sie nicht hervorstechen, sondern nur Fülle geben. Man findet Quinten zu $10\frac{2}{3}$, $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$ und $1\frac{1}{3}$ Fuss; die grosse $10\frac{2}{3}$ Fuss ist nur in ganz grossen Orgeln brauchbar, indem sie sehr starke Stimmen zur Deckung fordert. Die Grösse der Quintstimmen richtet sich stets nach dem Principal; hat dieser 8 Fuss, so kommen seiner Quint $5\frac{1}{3}$ Fuss zu, Principal 4 Fuss hat die Quint $2\frac{2}{3}$ Fuss bei sich. — Neben den offenen Quinten giebt es auch gedeckte, Nasat oder Nasatquint; Rohrquint, mit einem Röhrchen im Hute nach Rohrflötenart; Spitzquint, der Spitzflöte an Form ähnlich im Gegensatze zur gleichweiten Cylinderquint. Ueber die Rauschquint s. den gleichn. Art. Die häufige Bezeichnung der Quint als 12, 6, 3, $1\frac{1}{2}$ Fuss ist falsch.

Quintabsatz, der Halbschluss auf der Quint im Verlaufe eines Tonstückes oder einer Periode. Näheres s. Halbschluss I.

Quintaten (*quintam tenens*), Quintatön, *Quinta ad una*, Hohlschelle, eine sehr gewöhnliche und nützliche Flötenstimme der Orgel, von Metall gearbeitet und gedeckt. Enge Mensur, schmaler Aufschnitt und stärkerer Luftzufluss bewirken, dass diese Stimme mit dem Grundtone zugleich die erste Ueberblasung gedeckter Pfeifen, also die Duodecime, deutlich hören lässt. Man findet sie am häufigsten zu 16- und 8-Fusston im Manual und Pedal, in letzterem (zu 16-Fusston) auch unter dem Namen Quintatönsubbass.

Quinta toni, oder **modi**, die fünfte Stufe der Tonart, die Oberdominant.

Quinta vox, s. Vagans.

Quinte (Quintsaite, *Chanterelle*), die e_2-Saite auf der Violine. Der Name stammt daher, dass diese Saite, von der Tiefe nach der Höhe gerechnet, die fünfte leere Saite auf den jetzt gebräuchlichen Bogeninstrumenten überhaupt (mit Ausnahme des Contrabasses) ist. Denn auf dem Violoncello und der Viola heisst die *d*-Saite Tertie (*tertia chorda*), die *a*-Saite Quarte, und daraus ergiebt sich für die auf diesen beiden Instrumenten noch nicht vorkommende *e*-Saite der Violine die Benennung Quinte.

Quinten, falsche Quinten, die verbotenen Parallelen zweier reinen Quinten in gleichen Stimmen. S. Fortschreitung der Intervalle B I *a*.

Quintenmodulation, s. Septimenakkord und Ausweichung.

Quintenzirkel, s. Zirkel und Temperatur.

Quinterne, *Chiterna*, ein veraltetes unter die Gattungen der Laute oder eigentlich der Cither gehörendes Saiteninstrument. Es hatte 4 doppelchörige Darmsaiten, die, gleich der ältesten Laute, in *c f a d*$_1$ gestimmt waren und mit den Fingern gerissen wurden. Einige hatten 5 Chorsaiten und an einer bei Prätorius abgebildeten Quinterne sieht man 11 Wirbel, demnach zuweilen wohl noch eine einzelne Gesangsaite dabei gewesen sein mag. Das Corpus glich aber dem einer Guitarre, war ganz platt ohne Wölbung, hatte aber kaum höhere Zargen als die Violine. »Vnnd brauchens in Italia die *Ziarlatani* vnd *Salt' in banco* (das sind bey vns fast wie die *Comoedianten* vnnd Possenreisser) nur zum schrumpen; darein sie *Vilanellen* vnd andere närrische Lumpenlieder singen. Es können aber nichts desto weniger auch andere feine anmuthige *Cantiunculae* vnd liebliche Lieder von einem guten Senger vnd *Musico Vocali* darein musicirt werden«. Prätorius, *Syntagma* II. 53.

Quintett, *Quintetto*, ein Tonstück für fünf obligate Stimmen, woran ausserdem noch begleitende Stimmen betheiligt sein können; so beim Vocal- oder Instrumentalquintett begleitendes Orchester. Eigentlich wendet man den Ausdruck Quintett nur auf Vocalsätze an, und nennt Instrumentalsätze dieser Gattung Quintuor; doch pflegt der Sprachgebrauch hierin nicht so genau zu unterscheiden. Im übrigen ist nur auf die Art. Duett, Duo, Streichquartett, Sonate, Polyphonie etc. zu verweisen.

Quintfagott, s. Dolcian und Fagott.

Quintfuge, Benennung der gewöhnlichen Fuge, in welcher der Gefährte dem Führer in der Quint antwortet. S. Fuge A *b*.

Quintole, eine Notenfigur, welche durch Auflösung einer Note in fünf unter sich gleiche Theile entsteht. Geschrieben wird sie mit Noten derjenigen niederen Gattung, von welchen die aufgelöste Note in geradzahliger Theilung vier enthält, eine z. B. durch Auflösung einer Viertelnote entstandene Quintole also mit Sechszehntheilnoten. Weil unsere Tonzeichen aber geradzahlige Theilung voraussetzen lassen, schreibt man die Zahl 5, mit oder ohne Bogen, über die Quintole, um sie als eine fünf- statt viertheilige Gliederung zu kennzeichnen (Beisp. *a*):



Sie hat nur einen Accent auf dem ersten Gliede, keinen zweiten niederer Ordnung und ist durchaus rund, nicht etwa wie unter *b* vorzutragen. Ausserdem kommt sie nur in kleineren Notengattungen, je nach dem Tempo etwa vom Achtel oder Sechszehntheil abwärts vor; in grösseren würde sie als fünftheilige Taktgliederung, wovon man in der Musik keinen allgemeingeltenden Gebrauch macht, sich geltend machen wollen.

Quintparallelen, verbotene (falsche Quinten), s. Fortschreitung der Intervalle B I *a*.

Quintquart-Akkord, eine Vorhaltsakkordbildung, s. Vorhalt 16.

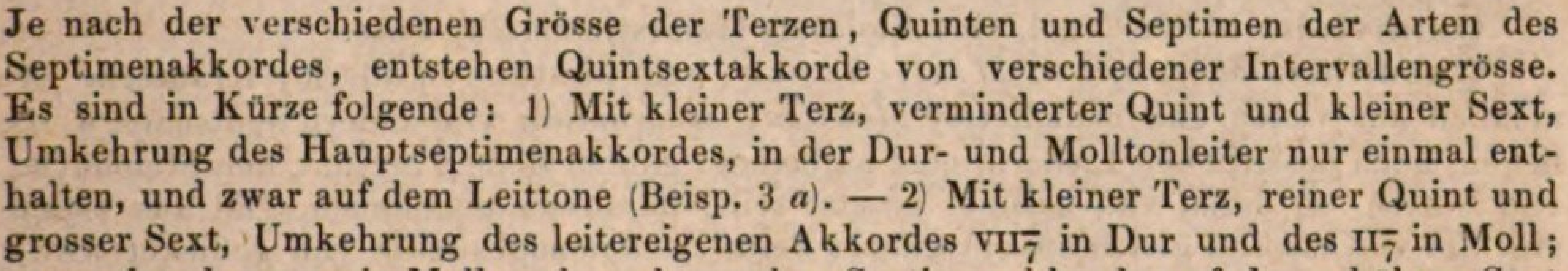
Quintsext-Akkord oder Terzquintsext-Akkord, ist die erste Umkehrung des Septimenakkordes, welche aus der Versetzung der Terz des letzteren in die Grundstimme entsteht. In dieser Umkehrung erscheint die Septime des Grundakkordes als Quint, die Quint als Terz, und der Grundton als Sext; doch behalten, wie in den Umkehrungsakkorden im allgemeinen so auch hier, die umgekehrten Intervalle ihr ursprüngliches Wesen; die Septime behält ihren Character als Septime, die Terz den ihrigen als Terz, wenngleich sie im Quintsextakkorde als Quint und Basston erscheinen (Beisp. 1 *a*).



Die Quint im Quintsextakkorde ist, als eigentliche Septime, Dissonanz, entweder gegen die Sext (ihren Grundton, Beisp. 1 *b*), oder auch zugleich gegen den Basston, im Falle sie, als kleine Septime, mit diesem eine verminderte Quint bildet (1 *c*). Daher muss sie in strenger Schreibart, wenn sie irgend einem Nebenseptimenakkorde angehört, jederzeit gebunden und eine halbe oder ganze Stufe abwärts aufgelöst werden (Beisp. 2 *a*). Gehört sie dem Dominant- oder Hauptseptimenakkorde an (d. h. ist sie selbst klein, die Terz des Akkordes gross und die Quint rein), so wird sie auch gebunden (Beisp. 2 *b*), kann aber auch frei eintreten, wenn ihr Grundton (die Sext des Quintsextakkordes) gebunden ist (Beisp. 2 *c*), oder wenigstens mit ihr in Gegenbewegung eintritt (2 *d*).



Je nach der verschiedenen Grösse der Terzen, Quinten und Septimen der Arten des Septimenakkordes, entstehen Quintsextakkorde von verschiedener Intervallengrösse. Es sind in Kürze folgende: 1) Mit kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Sext, Umkehrung des Hauptseptimenakkordes, in der Dur- und Molltonleiter nur einmal enthalten, und zwar auf dem Leittone (Beisp. 3 *a*). — 2) Mit kleiner Terz, reiner Quint und grosser Sext, Umkehrung des leitereigenen Akkordes $\text{VII}_{\bar{7}}$ in Dur und des $\text{II}_{\bar{7}}$ in Moll; ausserdem kann er in Moll auch noch aus dem Septimenakkorde auf der erhöhten Sext entstehen (Beisp. 3 *b*, *c*). — 3) Mit grosser Terz, reiner Quint und grosser Sext, als Umkehrung des VI_7, II_7 und III_7 in Dur, und des I_7, IV_7 und kleinen V_7 in Moll (Beisp. 3 *d*). — 4) Mit kleiner Terz, reiner Quint und kleiner Sext, als Umkehrung des I_7 und IV_7 in Dur, und des III_7 und VI_7 in Moll (Beisp. 3 *e*). — 5) Mit kleiner Terz, verminderter Quint und grosser Sext, als Umkehrung des $\text{VII}_{\bar{7}}$ in Moll (Beisp. 3 *f*). — 6) Mit grosser Terz, übermässiger Quint und grosser Sext, als Umkehrung des I in Moll mit grosser Septime (Beisp. 3 *g*). — 7) Mit grosser Terz, reiner Quint und kleiner Sext, als Umkehrung des III_7^+ in Moll (Beisp. 3 *h*). — 8) Mit grosser Terz, reiner Quint und übermässiger Sext, als Umkehrung des Akkordes der 4. alterirten Stufe in Moll mit verminderter Terz, Quint und Septime, der sogenannte übermässige Quintsextakkord (Beisp. 3 *i*). — 9) Mit verminderter Terz und Quint und kleiner Sext, als Umkehrung des Akkordes der 2. Stufe in Moll mit (alterirter) grosser Terz, verminderter Quint und kleiner Septime (Beisp. 3 *k*).





Von den unregelmässigen Auflösungen der Septime ist unter Septime und Septimenakkord gehandelt. —— Der unter 7 (Beisp. 3 *h*) aufgeführte übermässige Dreiklang III^+ in Moll hat meist statt der grossen Septime die kleine bei sich, und erscheint dann als Septimenakkord der V in Dur mit alterirter Quint, in der ersten Umkehrung also als Quintsextakkord mit grosser Terz, verminderter Quint und kleiner Sext, *h dis f g*, in den tonischen Dreiklang sich auflösend; und zwar liegt die Terz *dis* am besten in der Melodie, oder wenigstens nicht unmittelbar neben der verminderten Quint, indem der Akkord sonst unverständlich wird. — Ferner ist unter 8 (Beisp. 3 *i*) der Quintsextakkord mit grosser Terz, reiner Quint und übermässiger Sext aufgeführt, der übermässige Quintsextakkord genannt. Beim Gebrauch dieses Akkordes, der regulär in den V der Tonart sich auflöst, müssen jedoch entweder die Terz und Quint (woraus ein Quartsextakkord sich bildet) oder die Quint allein aufgehalten werden, indem sonst Quintparallelen entstehen (Beisp. 4 *a*). Oder man verwandelt die Quint in die übermässige Quart (Beisp. 4 *b*), alsdann erscheint der Akkord als übermässiger Terzquartakkord. Er kann übrigens auch in Dur vorkommen, als Quintsextakkord auf der 4. Tonstufe mit melodisch erhöhter Sext, in den Sext- oder Quartsextakkord des tonischen Dreiklanges sich auflösend (Beisp. 4 *c*). — Der unter 9 (Beisp. 3 *k*) genannte Quintsextakkord *dis f a h* ist ebenso selten wie die zweite Umkehrung seines Grundakkordes, der eben erwähnte übermässige Terzquartakkord häufig.



Quintsystem, reines, s. Temperatur.

Quintviola, in der Orgel, eine Viola als Quintstimme 2⅔ Fuss.

Quodlibet, *Messanza, Misticanza*, »ein Mixtur von allerley Kräutern. Do nemlich aus vielen vnd mancherley *Motetten*, *Madrigalien* vnd andern deutschen weltlichen, auch possirlichen Liedern, eine halbe oder gantze Zeile *Text* mit den Melodeyen vnd Notten, so darzu vnd darüber gesetzt sein, herausser genommen, vnd aus vielen stücklin vnd fläcklin gleichsam ein ganzer Peltz zusammengesticket vnd geflicket wird« (Prätorius, *Syntagma* III. 18). Einige hatten in jeder Stimme einen besondern vollständigen Text, in anderen war der Text verstümmelt und zerrissen, und in einer dritten Art sangen alle Stimmen den nämlichen Text, aber ebenfalls corrumpirt und abgerissen. Da die einzelnen Theile und Texte nicht zu einander passten, sondern offenbare Widersprüche enthielten, war Gelegenheit zu allerhand komischen Wendungen und lächerlichen Wortspielen Veranlassung gegeben[1]). Heutigen Tages kommt das Quodlibet auch in der Instrumentalmusik vor, als Flickwerk aus allerhand bekannten Opern- und anderen Melodien, die so aneinandergereiht sind, dass ihre Abwechselung allerhand komische Contraste und Effecte hervorbringt.

1) Schon die alten Niederländer waren Meister in solchen Quodlibets. „Anfänge von Volksliedern und ihren Singweisen, Brocken ihres Inhalts, Stimmen aus den mannigfachsten Lebenskreisen tönen hier durch einander, scheinbar in wilder Willkür und doch nicht ohne Geschick, selbst grosse Kunst in der musikalischen Behandlung; Stimmen des Ritters und des Bauern, des Landknechts und Bettelmönchs, des liebenden Paares und zuchtlosen Werbers, des Landläufers und Gaudiebes, der possenhaften Martinsgesänge wie der scharfen Spottlieder, werden, kaum angeklungen, durch andere wieder verdrängt. Musste das Ganze nicht erscheinen als Abspiegelung des durcheinander wirrenden Menschengetriebes, über dem eine höhere Hand walte, durch die alles Sehnen und Ringen, alle Auswüchse und Thorheiten des Lebens zuletzt (im harmonischen Zusammenklange) ihre befriedigende Lösung erhielten?“ (Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonk. II. 282). Dem Clement Jannequin, einem Schüler des Josquin, war der Pariser Marktspectakel ein willkommener musikalischer Stoff für ein Tonstück dieser Art; einen vierstimmigen Satz, *les cris de Paris*, wob er zusammen aus den angenehmen Modulationen der Ausrufe, womit die Fisch- und Gemüseweiber, sowie andere Strassenverkäufer ihre Waare anzubieten pflegten.

R.

Rabanna. Eine indische Art Pauke, aus einem niederen ovalen Corpus bestehend; wird von den Weibern zur Begleitung des Gesanges und Tanzes mit der blossen Hand geschlagen.

Rackett (auch Rankett). *a*) Ein veraltetes Holzblasinstrument mit ganz kurzem rundem Corpus, aber innerhalb desselben neunfach zusammengelegter Röhre, daher es, seiner äusseren Kleinheit ungeachtet, dem grössten Pommer und Doppelfagott an Tiefe gleichkam. Manche Racketten, deren Corpus (ohne Mundstück) nur etwa 15 Zoll Länge hatte, gingen noch um eine kleine Terz oder sogar Quart tiefer, also bis zum *D* und *C* der sechszehnfüssigen Octav. Das Instrument hatte zwar viele Tonlöcher (keine Klappen), doch dienten davon nicht mehr als eilf zur Bestimmung der Tonhöhen, indem sie theils mit den Fingern, theils mit den Ballen der Hände gedeckt wurden. Ueberblasungen gab das Rackett fast garnicht her, weshalb auch sein Tonumfang sehr gering und gemeinhin auf die Anzahl der Tonlöcher, also auf 11 Töne, beschränkt blieb; wenigstens scheint ganz besonders akurate Arbeit der Röhre und bedeutende Geschicklichkeit des Bläsers erforderlich gewesen zu sein, um noch einige Töne mehr herauszubringen. Ueberdies muss es ziemlich schwer angesprochen und viel Wind erfordert haben. Intonirt wurde es mittels des Schalmeyenmundstückes, also eines doppelten Rohrblattes, über welches eine Kapsel oder Büchse mit Mundloch geschoben war, so dass der Bläser das Rohr nicht direct mit den Lippen fasste, sondern die Luft in die Kapsel bliess, wodurch es von selbst in Schwingungen gerieth. Man hatte fünf Grössen Racketten: Gross-Bass, zwei Arten, von C_1 und D_1 bis Gross *F*, *G* und *A*; Bass, von F_1 bis klein *c*; Tenor und Alt, von Gross *C* bis klein *g*; Cantus, von Gross *G* bis eingestrichen *d*. »Am Resonantz seynd sie gar stille, fast wie man durch einen Kam bläset, vnd haben, wann ein solch gantz *Accort* oder Stimmwerck zusammen gebracht wird, keine sonderliche *gratiam*. Wann aber *Violn de* Gamba darzu gebraucht, oder eine allein nebenst andern Blasenden oder Besayteten Instrumenten zu einer *Simphony* [eine Art Spinett] vnd *Clavicymbel* etc. von eim guten Meister geblasen wird, ist es ein lieblich *Instrument*, sonderlich im Bass anmühtig vnd wol zu hören«. Prätorius, *Syntagma* II. 39 f. Anfangs des vorigen Jahrhunderts wurde das Rackett von dem Erfinder der Clarinette und Verbesserer der Oboe, Joh. Christ. Denner, mehr vervollkommnet und unter dem Namen Stock- oder Rackettenfagott verfertigt. Aber auch in dieser mehr entwickelten Gestalt hat es gegen den damals schon beiweitem brauchbareren Fagott nicht aufkommen können und scheint nicht lange sich gehalten zu haben. —— *b*) In der Orgel ist Rackett oder Rankett ein gedecktes Rohrwerk von sehr angenehmer und stiller Intonation im 16- und 8-Fusston, mit kleinem (für beide Tongrössen etwa nur 9 Zoll hohem) Schallbecher, welcher, ähnlich den Sordunen in der Orgel, inwendig noch ein verborgenes Corpus hatte. Gleich seinem Vorbilde hinsichts der Klangart, dem oben beschriebenen Blasinstrumente, veraltet.

Rackett-Fagott, Stockfagott, s. Rackett.

Räthselcanon. *Canon aenigmaticus*; eine geschlossene Notirungsart des Canons, bei welcher alle den Vortrag betreffenden Angaben fortgelassen werden und das Errathen derselben dem Ausführenden überlassen bleibt. Näheres Canon A *f g*.

Rallentando, *Ritardando*, *Rilasciando*, Vortragsbez., anhaltend, nachlassend, verzögernd, auf das Tempo bezüglich.

Rankett, s. Rackett.

Ranz des vaches, Kuhreigen, s. daselbst.

Rappel, s. Ringelpauke.

Rastral (*rastrum*, Harke), das bekannte mit fünf Schnäbeln versehene, aus Messingblech gearbeitete Instrument, dessen man zum Ziehen der Liniensysteme für die Notenschrift sich bedient.

Ratio (Verhältniss), Zahlengrösse und Verhältniss der Intervalle. Rationalrechnung, die Berechnung und Vergleichung der Zahlengrössen und Verhältnisse der Intervalle, die Canonik. *Ratio dupla*, *multiplex*, *superbipartiens* etc., s. Verhältniss der Intervalle.

Rauscher. Eine Setzmanier, welche darin besteht, dass zwei verschiedene Töne mehreremale nach einander, entweder erst der eine und dann der andere, oder beide mit einander abwechselnd, schnell wiederholt werden, z. B.



Rauschpfeif, Rauschquint, Rauschwerk, Rauschflöte, Ruszpipe. In alten Orgeln eine gemischte Flötenstimme (Principalmensur), entweder aus Quint $2^2/_3$ und Octav 2 Fuss oder aus Octav 2 und Quint $1^1/_3$ Fuss. Kommt auch mehr als zweifach und von grösserem Fussmaasse vor und soll in dieser Qualität auch im Pedal sich finden.

Re, in der alten Guidonischen Solmisation die auf die zweite Stufe aller Hexachorde fallende Silbe. Demnach wurden z. B. im I., II. und III. Hexachorde, deren Grundtöne *Γ*, *C* und *F* sind, die Töne *A*, *D* und *G* als zweite Stufen mit der Silbe *Re* benannt. Das Nähere s. Solmisation. In der modernen Solmisation, worin, da sie auf das Octavsystem eingerichtet ist, keine Mutation mehr stattzufinden braucht, bezeichnet die Silbe *Re* stets den Ton *D* durch alle Octaven.

Rebec, *Rebab*, *Rebeb*, *Erbeb.* Ein sehr altes, bei den Arabern und Türken, an der Nordküste von Afrika und auch auf Java gebräuchliches zwei- und dreisaitiges Bogeninstrument mit langem Halse und einem kleinen runden Resonanzkörper aus Cocosschale, auf der oberen Fläche mit Thierhaut, die von einer kleinen Schallöffnung durchbrochen ist, bespannt. Von diesem sehr einfachen Instrument, welches die Araber mit nach Europa brachten, wo man seiner bereits im 9. oder 10. Jahrh. sich bedient hat, stammen unsere Streichinstrumente, in erster Reihe die Violine und Viola ab. Aus dem 11. Jahrh. finden sich schon Abbildungen von Bogeninstrumenten, und das auf einer von La Borde (*Essai* I. 305) nach Pariser Handschriftvignetten aus dem 13. Jahrh. gegebenen Zeichnung von einer Person gespielte Rebec hat schon unseren Streichinstrumenten ähnliche Umrisse. Die von Mart. Agricola (*Musica instrum.*, Ausg. von 1545) abgebildete »klein Geigen« zeigt den Uebergang vom Rebec zur Violine; sie hat noch drei Saiten, aber bereits einen Steg (welcher bei der neunsaitigen, mit Bünden auf dem Griffbrette versehenen Grossen Geigen Seb. Wirdung's 1511 noch fehlt), auch einen ordentlichen Saitenhalter, die Schnecke ist ebenfalls schon vorhanden und die Bünde sind weggeblieben; die Form des Resonanzkörpers ist einfach länglich oval, ohne Einbiegungen an den Seiten. Die Decke besteht aus zwei Abtheilungen, von denen die hinten unter dem Stege befindliche tiefer liegt, doch wohl, weil sonst die Kanten des Corpus den Bogen verhindert hätten, die äusseren Saiten anzuspielen, ohne die mittlere mit zu berühren, oder der Steg für die Resonanz zu hoch geworden wäre. Freilich kann diese auch so nur äusserst mangelhaft gewesen sein.

Rebeccino, Discantgeig, *Violetta picciola*, die Violine.

Recitativo, Recitativ. Eine zwischen Declamation und wirklichem Gesange die Mitte haltende, der dramatischen Musik angehörende Ausdrucksform. Aller Gesang ist nichts anderes, oder sollte wenigstens nichts anderes sein, als Erguss des von einer Empfindung überströmenden Herzens in Tönen, wobei die articulirten Sprachlaute diejenige leidenschaftliche Modification des Tones und Tonfalles, die wir den Singeton nennen, annehmen. Ist nun die Empfindung stetig und andauernd, in einen festen Zustand übergegangen, so erscheint auch der Gesang als vollkommen entwickelte Melodie in bestimmter und mannigfaltig gegliederter Form, im dramatischen Gesange als Arie, welche den Höhepunkt eines ganzen inneren Gefühlsereignisses bildet. Dieser Zustand aber, welcher seinen Ausdruck in der Arie (oder wenn er weniger fest und andauernd ist, auch in einer kleineren melodischen Form, Arioso, Cavatine, Ariette) findet, tritt doch nur in seltenen Fällen plötzlich ein, sondern wird in den meisten Fällen vorbereitet, die Empfindungen erwachen und bemeistern sich mehr oder weniger schnell unseres Herzens, entweder continuirlich anwachsend, oder stossweise unterbrochen und auf- und niedertauchend sich entwickelnd. Des wirklich ausgebildeten und fest geformten Gesanges kann diese werdende Empfindung noch nicht als Ausdruck sich bedienen, dazu ist sie, wennauch möglicherweise noch so leidenschaftlich stark erregt, so doch noch zu wenig bestimmt und beschlossen; sie schafft sich daher eine Ausdrucksweise, welche zwischen leidenschaft-

licher Sprache oder Declamation und wirklichem Gesange die Mitte hält und, da sie keine andere Form hat als die der Sprache, auch allen momentanen Bewegungen der durch letztere sich kundgebenden Empfindung zu folgen geeignet ist, eben das Recitativ. Von der gewöhnlichen Declamation unterscheidet es sich 1) dadurch, dass der nur articulirte Sprechton bis zu einem gewissen Grade in den Singeton übergeht, und namentlich in Momenten höherer Erregtheit, sowie an den Satzeinschnitten wirklich melodischen Tonfall annimmt; — 2) durch eine der harmonischen Unterstützung fähige Ordnung der Töne; ihm liegt eine Tonart zu Grunde, welche je nach Befinden länger andauert oder durch Modulation häufiger wechselt. Vom eigentlichen Gesange hingegen unterscheidet es sich durch folgende Merkmale: 1) es ist an keine bestimmte und gleichartige Taktbewegung gebunden. Nur auf solchen Wörtern und Silben, die auch in der Sprachdeclamation hervorstechend betont werden, verweilt auch der Sänger beim Vortrage des Recitativs etwas andauernder; die übrigen werden kurz abgefertigt, wobei auf die genaue Geltung der Notengattungen, mit denen sie notirt sind, keine besondere Rücksicht genommen wird. Das Recitativ im Oratorium und in der Cantate wird allerdings immer eine wenigstens etwas gemessenere, wennauch keineswegs taktmässige Haltung haben; in der Oper hingegen erscheint es unerträglich steif und hart, wenn der Sänger, wie man nicht selten hören kann, Note für Note mit würdevollem Pathos herausquält. Die Einkleidung in den Takt geschieht nur, damit dem Sänger theils die sinngemässe Satzgliederung und Interpunction deutlicher verständlich werde, theils diejenigen Silben, welche im Vortrage mehr Nachdruck als die übrigen erhalten sollen, ihrer richtigen Betonung als Thesis und Arsis nach, bequem anschaulich gemacht werden können. Die Italiener und Deutschen setzen das Recitativ stets im Viervierteltakt, und theilen die Noten so ein, dass dem Metrum des Textes sein Recht widerfährt; die Franzosen hingegen vermischen mehrere Taktarten mit einander, wodurch ihr Recitativ schwer zu fassen und zu begleiten wird; — 2) es hat keine rhythmisch symmetrischen Theile, nur die Einschnitte des Textes werden beobachtet, ohne alle Rücksicht auf Ebenmaass der melodischen Glieder und Sätze; wie denn auch Pausen nur auf die Redeinterpunctionen fallen, nicht aber einen im Zusammenhange gesprochenen Satz unterbrechen sollen; — 3) es ist rein syllabisch, hat nicht mehr Töne als Silben; Ligaturen und Silbendehnungen gehören nur für den ausgebildeten Gesang und sind vom Recitativ ganz ausgeschlossen. Endlich hat es — 4) keine Haupttonart, auf welche seine Modulation sich bezieht; denn indem es grösseren Sätzen, die oft in ganz verschiedenen Tonarten stehen, als Vermittelung dient, schliesst es häufig in einer Tonart, die von der, worin es anhebt, ganz entfernt ist. Ausserdem bedient man sich im Verlaufe, namentlich leidenschaftlich sehr bewegter Recitative, häufig einer rasch fortschreitenden Modulation, wie sie in solcher Weise in ausgebildeten Gesangformen nicht vorkommt. Doch sollen Veränderungen der Harmonie immer nur auf accentuirten Taktgliedern, also auf dem ersten oder dritten Viertel, vorsichgehen. Die Endschlüsse der Singstimme sind gerne weiblich, doch gilt dies keineswegs als Regel, sonst würde Händel nicht sogar meistentheils männlich schliessen. Der weibliche Schluss hat auf accentuirtem Taktgliede die Tonika, worauf die Dominant auf dem nächsten accentlosen herunterwärts nachschlägt; der männliche wird in der Regel mit dem Dominantton, nicht selten aber auch mit der Tonika auf gutem Takttheile gemacht. Wenn die Stimme geendigt hat, folgt die Begleitung mit dem gewöhnlichen, aus der Folge des tonischen Dreiklanges auf den Dominant- oder Dominantseptimenakkord bestehenden Ganzschlusse. — Man unterscheidet zwei, hinsichts der Begleitung von einander abweichende Arten des Recitativs. I. Das *Secco* oder einfache Recitativ. Nur der Harmoniewechsel wird durch den Anschlag einfacher Akkorde markirt; entweder giebt der Contrabass den Grundton und die Akkorde werden auf dem Cembalo nach dem Generalbasse dazu gegriffen —, eine Zusammensetzung von Instrumenten, die früher, als man Clavichorde und Kielflügel im Gebrauche hatte, eine bessere Klangwirkung gemacht haben mag, als mit unserm modernen Pianoforte; daher lässt man jetzt, wenn man mit Clavier begleiten will, den Contrabass besser weg. Oder die Akkorde werden von einem Contrabasse und mehreren Violoncelli ausgeführt, aber nur etwas breit angestrichen, nicht bis zum nächsten Akkordwechsel fortklingend ausgehalten. Halten die Violoncelli recht gut zusammen, so ist diese Begleitungsart, namentlich in der Kirche,

jener auf dem Flügel durchaus vorzuziehen. Man macht aber nicht in der Oper, nur im Oratorium und in der Kirchenmusik Gebrauch davon. — II. Das *Accompagnato*, *Accompagnement*, begleitete Recitativ. Es werden entweder *a*) nur die Akkorde, während der Sänger recitirt, vom vierstimmigen Streichquartett ausgehalten, wobei denn auch wohl die eine oder andere Stimme beim Akkordwechsel irgend einen melodisch etwas mehr bewegten Uebergang macht; oder — *b*) die Instrumente führen, neben dem, dass sie die Akkorde während der Recitation ebenfalls aushalten, in den Redeeinschnitten kurze characteristische Zwischenspiele aus, welche den Empfindungsausdruck verstärken und vervollständigen und taktmässig vorgetragen werden. Der Sänger behält seinen einfachen Recitativstil bei, nicht selten aber, wenn die Gefühlsbewegung steigt, erhebt sich auch die Singstimme zum wirklichen Gesange, geht ins *Arioso* über. In denjenigen Stellen eines solchen *Accompagnato*, in welchen keine besondere leidenschaftliche Erregtheit sich kundgiebt, wird die Recitation auch nur von ruhig ausgehaltenen Akkorden getragen. Namentlich zum Ausdrucke sehr bewegter Stimmungen, die aber zu abgerissen und heftig sind, um in einer abgeschlossenen Form sich geben zu können, und dem fliessenden Wesen des Gesanges widerstreben, ist das *Accompagnato* vorzüglich geeignet; es lassen sich gerade die stärksten Leidenschaften, Zorn, Verzweiflung, Schmerz, auch sehr lebhafte freudige Gefühle vortrefflich darin ausdrücken. — Treten nun im Recitativ Partien auf, in denen die Stimmung lyrisch wird und in demselben Affecte einige Zeit andauert, so mischt sich mehr und mehr wirklicher Gesang hinein, es beginnt dem *Arioso* sich zu nähern, man nennt es — III. arioses Recitativ. Doch herrscht die Recitation noch mehr vor als im Arioso selbst, welches bereits vollkommener und auch in den Takt eingekleideter Gesang ist, nur noch keine feste Form hat. — Die Behandlung des Recitativs, so einfach sie auch erscheinen mag, ist manchen Schwierigkeiten unterworfen, namentlich ist ein guter Modulationsgang, und insbesondere wenn er häufig ausweicht, nicht leicht anzuordnen. Und dass vor allen Dingen eine strenge Beobachtung der Gesetze einer richtigen und ausdrucksvollen Declamation gefordert wird, liegt in der Art dieser Ausdrucksform. Unterricht im Recitativstile geben Riepel, Harmon. Silbenmaass, 1776; Joh. Ad. Scheibe, Abhandl. üb. d. Rec., Bibl. der sch. Künste u. fr. Wissensch. Bd. 11 u. 12; Marpurg, Krit. Briefe, Br. 97—117. — Die Recitation in ihren ersten Keimen ist die älteste musikalische Ausdrucksweise; aller Gesang der alten vorchristlichen Culturvölker kann nichts als Recitation gewesen und über die Grenzen einer sehr einfachen Art derselben niemals hinausgelangt sein; denn zur Entfaltung selbständiger Melodie fehlten der Musik noch alle Kräfte, sie blieb an die Rede und rhythmischen Körperbewegungen gebunden. Auch in der christlichen Zeit befreite sich der Ton ebenfalls nur sehr langsam vom Worte, und die auf die Psalmen angewandte Vortragsart, die in unserem heutigen kirchlichen Collectentone noch fortlebende Psalmodie, eine sehr einfache Art Recitation, bot jedenfalls den ersten Anhalt für den um 1600 auftauchenden selbständigen, nicht aus dem mehrstimmigen Contrapunkt herausgelösten Einzelgesang. Dass es um jene Zeit darum sich handelte, für die entstehende Oper eine Recitation zu finden, welche die Mitte halten sollte zwischen Melodie und Declamation, und dass diese Aufgabe zuerst von Giulio Caccini, Jacopo Peri und Emilio del Cavalieri gelöst worden, ist als bekannt anzunehmen. Zwar war diese Vortragsweise noch höchst steif und monoton, doch hat sie sich als entwickelungsfähig erwiesen, wie unser modernes davon abstammendes Recitativ erweist. Näheres darüber s. Winterfeld, Gabrieli II. 19 ff.; Kiesewetter, Weltl. Ges. 24 ff. Es wurde vervollkommnet von Claudio Monteverde, insbesondere von Carissimi, dem man die erste Ausbildung der dramatischen Melodie überhaupt zuschreibt. Aless. Scarlatti brachte es bereits zu höchster Vollkommenheit des Ausdruckes, auch das Accompagnato soll von ihm sich herschreiben. Vergl. auch Jahn, Mozart I. 247. In Passionen und ähnlichen kirchlichen dramatisch-musikalischen Tonwerken hat sich die Psalmodie an Recitatives Stelle noch bis auf Heinr. Schütz erhalten, der ihrer in seinem letzten Werke (Vier Passionen nach den vier Evangelisten) sich noch bedient hat. In seiner »Historia der fröhlichen vnd siegreichen Aufferstehung« etc. (1623) ist die Recitation eine eigenthümliche Mischung von Psalmodie und ariosoartigem (sogar malende Silbendehnungen enthaltendem) Gesange, von der hier eine Probe erfolgt, bei der aber die begleitenden vier Viole da gamba fortgeblieben sind. So lange der Sprechton dauert, halten sie den

Akkord aus, sobald der Gesang mit dem bewegten Basse eintritt, machen sie die Bewegung des Basses in fortschreitenden Akkorden mit[1]).

Evangelist.



Es folge auch noch ein ariosoartiges Recitativ aus den »Sieben Worten« desselben Meisters; es ist nur von der Orgel begleitet.

Evangelist. Tenor I.



[1]) Die Vorschriften für die Begleitung, welche Schütz in der Vorrede seines Werkes giebt, habe ich in den Elem. d. M. 227 angeführt.



Recordor, englischer Name der Blockflöte. Prätorius, *Syntagma* II. 33.

Re diesis, franz. *re dièse*, in der modernen siebensilbigen Solmisation der Ton *d*♯.

Reductio modi. Im Tonartensystem des 16. Jahrh. die Zurückführung eines transponirten Tones auf seinen Originalton. War ein Tonsatz in einer transponirten Tonart componirt, und man wollte sich überzeugen, ob dieser versetzte Ton den Gesetzen seines Originaltones gemäss behandelt sei, so reducirte man das Stück auf diese Originaltonart. Neuerdings versteht man unter Reduction der Tonarten die Zurückführung der alten Tonarten auf die ionische und äolische oder unser modernes Dur- und Mollgeschlecht. S. Tonart.

Reduction (Abkürzung) der Verhältnisse. Wenn ein Intervallenverhältniss bei der Tonberechnung in höheren Bruchzahlen erscheint, so sucht man diese auf die möglichst kleinsten Zahlen (Wurzelzahlen) zurückzuführen. Man dividirt dabei die beiden Glieder des Verhältnisses durch eine in beiden aufgehende Zahl, und zwar sucht man sogleich die höchste einfache Zahl, durch welche die Reduction sich vollziehen lässt, indem man sonst die Berechnung ohne Nothwendigkeit verlängert. Soll z. B. das Verhältniss 36 : 27 reducirt werden, so ist es kürzer statt zweimal durch 3, einmal durch 9 zu dividiren; das Resultat ist in beiden Fällen gleich, nämlich 4 : 3 als Wurzelzahlen, da es keine Zahl mehr giebt, durch welche sie noch weiter reducirt werden können. Weil man aber, wenn das Verhältniss eines Intervalles durch hohe Zahlen ausgedrückt ist, nicht immer sogleich und ohne Weitläufigkeit die höchste Zahl findet, wodurch es auf einmal auf seine Wurzelzahlen zurückgeführt werden kann, so muss man die Division so lange fortsetzen, bis keine in beiden Gliedern aufgehende Zahl mehr zu finden ist:

```
   756 : 630          4800 : 3600
6|---------        6|-------------
   126 : 105            8  :  6
7|---------        2|-------------
    18 :  15            4  :  3
3|---------
     6 :   5
```

Wenn ein Verhältniss durch keine einfache Zahl sich abkürzen lässt, so muss man die höhere Zahl, wodurch die Reduction vollzogen werden kann, erst mittels Division suchen. Dies geschieht, indem man mit der kleineren Zahl des Verhältnisses in die grössere dividirt und den Rest wiederum zum Divisor macht, um damit in die kleinere Zahl des Verhältnisses zu dividiren. Zeigt sich eine Zahl, welche in dem Dividendus aufgeht, so ist es eben die, wodurch das Verhältniss reducirt werden kann. Ist z. B. das Verhältniss der Quint in den Zahlen 1274 : 1911 ausgedrückt, so muss man 1) 1911 in 1274 dividiren, wobei 637 als Rest bleibt; 2) dieser Rest 637 in 1911 dividirt, geht auf, also ist er die Zahl, wodurch die Reduction des Verhältnisses vollzogen werden kann. In dem Verhältnisse 1528 : 955 z. B. muss man hingegen mit dem zweiten kleineren Rest in den vorhergehenden grösseren Rest und mit dem nochmals sich ergebenden Reste nochmals in den vorhergehenden Rest dividiren, bevor man die in dem vorigen Reste aufgehende Zahl findet:

```
955 in 1528 | 1                              1528 : 955
       955  |                           191|-----------
Rest 573 in 955 | 1                            8  :  5, kleine Sext.
            573 |
     Rest 382 in 573 | 1
                 382 |
          Rest 191 in 382 | 2
                      382 |
```

Die Zahl 191 erscheint demnach als diejenige, wodurch das Verhältniss 1528 : 955 auf seine Wurzelzahlen reducirt werden kann. Erhält man beim Aufsuchen des Divisors

endlich die Zahl 1 als Rest, welche nicht mehr dividirt (wie z. B. wenn man den abkürzenden Divisor von 128 : 125 suchen wollte), so ist das Verhältniss schon in seinen Wurzelzahlen vorgestellt und Reduction nicht mehr möglich. Von solcher Beschaffenheit sind die Verhältnisse des grossen und kleinen Limma 27 : 25 und 135 : 128; der grossen Diesis 128 : 125; des syntonischen Comma 81 : 80; des Diaschisma 2048 : 2025; des Schisma 32805 : 32768; des ditonischen Comma 531441 : 524288 u. a. m.

Reel, ein alter brittanischer Schiffertanz, in Schottland in gerader, und in Irland in ungerader Taktart gebräuchlich.

Refrain. Die Wiederholung des letzten oder der beiden letzten Verse einer jeden Strophe in manchen Arten lyrischer Gesänge, vorzugsweise in Gesellschafts-, Tafel-, Fest-Liedern, Rundgesängen etc.; der Inhalt der Strophe concentrirt sich dann gemeinhin in den letzten Versen zu einer Art Pointe, die durch Wiederholung eine nachdrücklichere Betonung erfährt. Gesellschaftslieder werden sehr häufig nur von einer Stimme gesungen und nur beim Refrain fällt der ganze Chor ein.

Regal. 1) Eine Gattung von Rohrwerken, deren mancherlei Arten man in alten Orgeln findet, als: Apfel-, Cimbel-, Geigen-, Grobgedackt-, Grobsordunen-, Jungfern-, Knopf-, Singend- etc. Regal; manche dieser Namen sind auch nur verschiedene Bezeichnungen ein- und derselben Art. Bei sehr kleinem, mitunter aus Messingblech zusammengelöthetem Schallbecher haben sie 16-, 8- und 4-Fusston und, mit wenigen Ausnahmen, schreiende und unangenehm quäkende Intonation. — 2) Ein ganz gedecktes Rohrwerk, dessen ebenfalls sehr kleiner Körper unten mit 4, 5 bis 6 Schalllöcherchen durchbrochen ist; findet sich auch in alten Orgeln, war aber ganz besonders heimisch in dem — 3) ebenfalls Regal genannten Claviaturinstrument, welches jetzt schon lange ausser Gebrauch gekommen ist, vor einigen Jahrhunderten aber sehr beliebt war, und von dem aus die Regalrohrwerke mit Beibehaltung des Namens in die Orgel übergegangen sein mögen. Es besteht aus einem schmalen, einem kleinen Clavier ähnlichen Kasten, in dem dicht hinter der Claviatur das Rohrwerk angebracht ist; zwei oder auch, wie eine Abbildung in Agricola, *Musica instrumentalis* zeigt, drei Bälge geben den erforderlichen Wind. Bisweilen hatte das Instrument nur eine einzige Stimme im 8-Fusston, oder noch eine Octav im 4-Fusston, auch findet man eine dritte von 16-Fusstongrösse, zu denen sich dann auch wohl ein kleines repetirendes Cymbel gesellte, so dass ein solches grösseres Regal wie eine halbe Orgel anzuhören gewesen sein muss. Der Klang war allerdings vorwaltend schnarrend, weil die mildernden Flötenstimmen fehlten. Die Schallbecher der Stimmen waren gewöhnlich von Zinn und, wie unter 2) gesagt, meist ganz gedeckt, zuweilen aber auch offen und von Messing, doch verdienten jene wegen ihrer milderen und angenehmeren Intonation den Vorzug. Da die Länge der Schallbecher für C 8 Fuss etwa nur 5, 5½ — 6 Zoll betrug, nahm das ganze Instrument sehr wenig Raum ein und konnte leicht transportirt werden, deshalb wurde es auch viel bei Tafel- und Festmusiken verwendet und in den Capellen herumgetragen. Besonders dienlich, und dienlicher als das Cembalo, erwies es sich bei Vocalmusiken zum Vortrage des Generalbasses, denn sein Ton war nicht nur stärker als der des Flügels, sondern klang auch so lange fort als man die Finger auf der Taste hielt; ausserdem konnte man ihn durch Oeffnung oder Schliessung des Deckels in voller Stärke haben oder merklich dämpfen. Gründe für Abschaffung des Instrumentes mögen sowohl der doch etwas rohe Klang, als auch ganz besonders die erhebliche Verstimmung der Zungenwerke bei jeder Witterungsänderung, gewesen sein. Es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, dem Regal eine sanftere Intonation zu geben, und es überhaupt zu verbessern; so z. B. Zungen von Schilfrohr zu verwenden, die zwar einen allerdings zarten Klang erzeugen, aber nothwendigerweise noch wandelbarer sein mussten als aus Metall gearbeitete. Beschreibung und gute Abbildung findet man bei Prätorius, *Syntagma mus.* II.

Regel der Octav nennt man eine gewisse harmonische Formel, welche bei einfacher Harmonie nach der auf- oder absteigenden Tonleiter der harten und weichen Tonart für jede Stufe der Grundstimme einen unabänderlichen Akkord feststellen soll, um theils dem Generalbassspieler den Vortrag eines unbezifferten Basses zu erleichtern, theils auch die gewöhnliche Bezifferung zu vereinfachen. Man nimmt dabei für die Stufen der Dur- und Moll-Tonleiter folgende Akkorde an:



Die völlige Unzulänglichkeit dieser Regel der Octav zum auch nur einigermassen richtigen Generalbassspiele fällt von selbst in die Augen und fordert kein weiteres Eingehen. Wer es der Mühe für werth hält, kann in Rousseau, *Dictionnaire*, Artikel Règle de l'Octave, nach dessen Angabe dieser Gegenstand zuerst von Delaire im Jahre 1700 bekannt gemacht worden ist, nachlesen.

Regeln des reinen Satzes, s. Contrapunkt, Fortschreitung der Intervalle, Reiner Satz.

Regierwerk der Orgel, s. Orgel I D.

Register, *a*) an der Orgel (Registratur, Stimmen), s. Orgel I D *c*; Arten und Klangverschiedenheit, s. Orgel I C *α f* und I E *δ*; — *b*) bei der Flöte, s. daselbst; — *c*) bei der menschlichen Stimme und manchen Blasinstrumenten (Oboe, Clarinette etc.) als durch etwas abweichende Klangfarbe sich unterscheidende Lagen des Tonumfanges.

Registerknöpfe (Manubrien) an der Orgel, s. Orgel I D *c α*; — **-stangen**, s. Orgel I D *c β*.

Registraturwellen, Wellatur, Wellen, s. Orgel I D *b* (1 *β*).

Registrirung, bei der Orgel; die Kunst, durch geschickte Wahl und Combination der Stimmen die dem Geiste des vorzutragenden Tonstückes entsprechenden Klangwirkungen hervorzubringen, soweit der Umfang und Stimmeninhalt der einzelnen Orgeln es möglich macht; denn Grösse und Disposition derselben sind sehr verschieden, und manche Effecte können eben nur auf einer gewissen Orgel und auf anderen nicht in ebenderselben Art herausgebracht werden. Auf Einzelnheiten des Registrirens einzugehen, wird deshalb hier wenigstens unmöglich.

Regula, in lateinischen Orgeldispositionen ein Registerzug; *regula primaria*, Principal; *regula mixta*, Mixtur.

Rein. Terminus von mehrfacher Anwendung. *a*) Gleichbedeutend mit vollkommen, die Beschaffenheit derjenigen Consonanzen, die nur in einer ihrer Gattungen Consonanzen sind, bezeichnend. Dies sind die Prime, Octav, Quint und Quart in derjenigen Gestalt, in welcher sie auf dem Grundtone der diatonischen Tonleiter liegen, also *CC*, *Cc*, *CG* und *CF*. Rein oder vollkommen werden sie genannt, weil sie nur in einer Grösse Consonanzen, in allen übrigen, in denen sie auftreten, Dissonanzen sind. Wird z. B. die Quint *CG* um einen kleinen halben Ton verengert oder erweitert (*C♯G*, *CG♯*), so ändert sich nicht ihre nähere Beschaffenheit als Consonanz, sondern sie wird sogleich Dissonanz (vermindert und übermässig); während die unvollkommenen Consonanzen in zwei Grössen als Consonanzen erscheinen, die grosse Terz in die kleine, die kleine Sext in die grosse und umgekehrt verwandelt werden können, ohne ihren Character als Consonanzen zu verlieren, sie ändern nur ihre nähere Beschaffenheit als solche. Von manchen Theoretikern wird der Ausdruck gross statt rein auch auf die vollkommenen Consonanzen angewendet, während sie die verminderte Gattung derselben klein (oder falsch, *C♯G* z. B. die kleine oder falsche Quint) nennen; die correcteren Tonlehrer aber verwerfen diese Unterschiedsbezeichnung mit Recht, weil bei den unvollkommenen Consonanzen der Unterschied von gross und klein in derselben, bei den vollkommenen hingegen nicht in derselben Intervallengattung (Consonanz und Dissonanz) liegt, überdies Consonanzen nur durch Verminderung oder Uebermaass Dissonanzen werden; die grosse Terz z. B. *CE* wird nicht durch Verwandlung in die kleine (*CE♭*), sondern erst durch Verminderung (*C♯E♭*) zur Dissonanz, die Quint *CG* hingegen wird durch Aenderung um einen halben Ton weder grosse noch kleine Consonanz, sondern sogleich übermässige und verminderte Dissonanz. — Eine Beziehung auf die Stimmungsreinheit und auf den Gegensatz der Unreinheit wird dem Worte rein, in seiner Anwendung auf die vollkommenen Consonanzen, nicht eigentlich beigelegt, wenngleich auch eine solche keineswegs aller Richtigkeit ermangeln würde. Denn auch in der gleichschwebenden Temperatur weichen die Prime und Octav garnicht, die Quint und Quart nur sehr wenig und unter allen übri-

gen Intervallen am wenigsten von der Reinheit und Vollkommenheit ihrer natürlichen Verhältnisse ab, während die unvollkommenen Consonanzen und alle Dissonanzen wesentlich grössere Abweichungen erleiden und auch vertragen; daher neben der Octav und Prime die Quint und Quart, als der Reinheit am nächsten kommend, den übrigen Intervallen gegenüber noch immer als verhältnissmässig rein gelten und reine Intervalle benannt werden könnten. —— *b*) Gleichbedeutend mit natürlich oder ursprünglich, auf die ursprüngliche Grösse der Intervalle, von aller Temperatur abgesehen, bezogen. So beträgt das sogenannte reine Verhältniss z. B. der Quint 3 : 2, doch wird sie im temperirten System nicht in dieser vollkommenen Reinheit, sondern etwas kleiner (zu $\frac{583\frac{1}{3}}{1000}$ Octav) ausgeübt, um $\frac{1}{12}$ des ditonischen Comma (s. Comma) unterhalb ihrer natürlich reinen Tonhöhe schwebend. —— *c*) Auf die Stimmung der Instrumente, Intonation der Singstimmen etc. bezüglich. Die Stimmung eines Instrumentes ist rein, wenn es 1) mit anderen gleichzeitig angewendeten Instrumenten in genau demselben Normal- oder Stimmton übereinkommt; 2) wenn alle in ihm enthaltenen Töne genau das ihnen zukommende Höhe- und Tiefeverhältniss zu einander haben. — Ein Klang wird rein genannt, wenn die regulären Schwingungen des ihn erregenden Körpers nicht durch andere Schwingungsarten gestört werden, dem Klange keine Nebengeräusche, die ihn verdunkeln und seine Klarheit und Durchsichtigkeit beeinträchtigen, sich beimischen. So erzeugt eine Saite keinen reinen Klang, wenn sie nicht durchweg von gleicher Stärke ist, oder wenn (bei einer Darmsaite) nicht alle Fäden beim Spinnen gleichmässige Spannung erhalten haben. —— *d*) Die grammatische Richtigkeit des Satzes betreffend, s. Reiner Satz.

Reine diatonische Tonleiter, s. Temperatur.

Reine Quart, Quint, Octav, s. Rein und die gleichn. Art.

Reiner Satz. Die grammatisch richtige Schreibart, worin alle auf natürliche und wohlklingende Verbindung gleichzeitiger und aufeinanderfolgender Töne sich beziehenden Regeln, welche man als in der Natur des Tones selbst begründet gefunden und als dem besten Gebrauche entsprechend anerkannt hat, beobachtet werden müssen. Sie beziehen sich sowohl auf natürlich sangbare Fortschreitung der einzelnen Stimme, als auf das Fortschreitungsverhältniss mehrerer gleichzeitigen Stimmen und die Verbindung von Akkorden zur Harmoniefolge. Von diesem Gegenstande handeln die Harmonielehre und insbesondere der Contrapunkt. Das Nähere darüber findet man unter Contrapunkt; Fortschreitung der Intervalle; Harmonie III; Ausweichung; Melodie; Vorhalt; Durchgehende Noten; Nebennoten; Ganzschluss; Halbschluss; Trugschluss etc.

Reines Quintsystem, s. Temperatur.

Reizend. Aesthetische Eigenschaft, zwar häufig als dem Anmuthigen nahe verwandt bezeichnet, doch in wesentlichen Punkten und namentlich durch eine Steigerung der Erregtheit nach der sinnlichen Seite hin, von ihm sich unterscheidend. Denn während jenes, ebenwie mit dem Heiteren, doch auch sehr wohl mit dem Bedeutungsvollen und Ernsten sich verbinden kann, erscheint das Reizende immer nur an weniger idealen und weniger geistig gehaltvollen Dingen, die nicht abgeneigt sind, einer mehreren sinnlichen Erregtheit, wodurch, mit dem Angenehmen und Begehrenswerthen verbunden, das Reizende besonders wirkt, freieren Spielraum zu lassen. Der ruhige Fluss aller Theile, welcher das Anmuthige kennzeichnet, ist im Reizenden mehr dem Wechsel und der lebhafteren Betonung einzelner Momente gewichen; zwar darf ihm eine gewisse Harmonie und Rundung nicht fehlen, aber es befängt die Sinne durch eben jene Betonung des Einzelnen, so dass sie darüber das Ganze mehr ausser Acht lassen. Angenehm und begehrenswerth aber erscheint es jederzeit, daher sein Inhalt stets von reiner Art sein, das Niedrige und Gemeine, welches im Leben nicht selten in äusserlich reizender Gestalt einhergeht, in der Kunst durchweg davon ausgeschlossen bleiben muss; denn der Widerspruch, den es gegen das Sittliche erhebt, unterdrückt unser Verlangen, indem wir den wennauch noch so reizenden Schein eben nur als solchen, als Unwahrheit und falsche Aeusserlichkeit erkennen.

Re-la. In der Guidonischen Solmisation diejenige Silbenmutation, nach welcher auf den Tönen *a* und *d acutum* nicht *re*, sondern *la* ausgesprochen wurde. Beim Tone *a* geschah dieses, wenn die Melodie aus dem Hexachorde auf *g* in das Hexachord auf *c*; beim

Tone *d*, wenn die Melodie aus dem Hexachorde auf *c* in das auf *f* abwärts sich wendete. S. die Art. La-re und Solmisation Beisp. 4.

Relatio non harmonica, unharmonisches Verhältniss, s. Querstand.

Re-mi. In der alten Solmisation diejenige Silbenmutation, bei welcher auf dem Tone *a* nicht *re*, sondern *mi* ausgesprochen werden musste; ein Fall, den man unter Hinzuziehung der Art. Mi-re und Solmisation, Tab. Beisp. 4, sehr leicht sich selbst erklären kann.

Remotus, zerstreut. *Syzigia remota*, eine consonirende Tonverbindung, ein Dreiklang, in zerstreuter oder weiter Lage oder Harmonie.

Repercussio, der Wiederschlag in der Fuge. S. Fuge A *e*.

Repetiren (*repetere*), wiederholen. *a*) Bei Tonstücken das Wiederholen gewisser Theile in veränderter oder unveränderter Gestalt. So werden die einzelnen Theile der Tänze, des Scherzo in der Sonate, der erste Theil der Grossen Arie mit *Da capo* etc. in unveränderter Gestalt repetirt. Ueber die Repetition des Sonatensatzes s. Sonate I 1 *c*. — *b*) Orgelterminus für Stimmen von kleinem Fussmaasse, welche eigentlich nur eine oder zwei Octaven enthalten, diese aber durch das ganze Orgelclavier wiederholen. Wollte man eine Stimme, deren Grosses *C* nur 1 Fuss Länge hat, durch die ganze Claviatur bis zum c_2 aufwärts führen, so würden die Pfeifen der zweigestrichenen Octav, ihrer Kleinheit wegen, nicht mehr zum Ansprechen zu bringen sein; daher setzt man dann z. B. auf die zweigestrichene Octav Pfeifen von eben der Grösse, wie sie auf der eingestrichenen stehen, repetirt also die Töne der nächsttieferen in der nächsthöheren Octav. Namentlich findet dieses bei gemischten Stimmen von kleinem Pfeifenwerke statt, bei der Mixtur, Cymbel etc. (der Cornet hingegen repetirt nicht, setzt aber erst in der kleinen Octav an), die man repetirende Stimmen nennt. Auch die Octav 2 Fuss repetirt in der zweigestrichenen Octav.

Repetitio, *Repetizione*, Wiederholung, s. Repetiren.

Repetitionsmechanik am Pianoforte, s. daselbst 5.

Repetitionszeichen, s. Wiederholungszeichen.

Replica, *reditta*, die Wiederholung einer Tonphrase durch eine andere Stimme, gleichsam als Entgegnung. Auch Wiederholung schlechthin, *si replica*, man wiederhole. Auch nennt man das einem Intervalle im Umfang der Octav an Zahl und Maass entgegengesetzte Intervall, die Replik desselben; so ist die Terz die Replik der Sext, die Secund die der Septime.

Reprise. Ein Theil eines mehrtheiligen Tonstückes, der in unveränderter Gestalt wiederholt und daher mit einem Wiederholungszeichen notirt wird. So die Theile der Tänze, Märsche, des Scherzo in der Sonate etc. Vergl. Wiederholungszeichen.

Requiem, *Missa pro defunctis*, Todtenmesse; die Messe zum Gedächtniss der Verstorbenen. Sie zeigt in den Gebeten und Gebräuchen einige Abweichungen vom gewöhnlichen Hochamte. Dem *Kyrie eleison* geht der Introitus *Requiem aeternam* etc. vorauf; das *Gloria* kommt nicht darin vor, sondern auf das *Kyrie* folgt das Lesen des Gebetes und der Epistel. An Stelle des sonst auf das *Graduale* folgenden *Halleluja* wird der *Tractus* (s. daselbst) gesungen, dem alsdann die berühmte Sequenz des Thomas a Celano: *Dies irae, dies illa* (1250) sich anschliesst. Nach der wiederholten Bitte um ewige Ruhe für die Entschlafenen und dem Amen folgt das Offertorium *Domine Jesu Christe, rex gloriae* etc., welches nicht geändert wird, sondern immer dasselbe bleibt; ein *Credo* hat die Todtenmesse nicht. Vom Offertorium an nimmt sie den regulären Verlauf des gewöhnlichen Hochamtes, es folgt das *Sanctus* mit dem *Benedictus*, und das *Agnus Dei*; zur Communion wird das *Lux aeterna* gesungen. Die Sätze folgen also: 1) *Requiem aeternam* mit dem *Kyrie* und *Christe eleison;* 2) *Dies irae;* 3) *Domine Jesu Christe;* 4) *Sanctus* mit dem *Benedictus;* 5) *Agnus Dei* mit dem *Lux aeterna.*

Re-sol. In der alten Solmisation diejenige Silbenmutation, nach welcher auf den Tönen *d* und *g* nicht *re*, sondern *sol* gesungen wurde. Auf dem Tone *d* fand dies statt, wenn man in absteigender Stufenfolge aus dem Hexachorde von *c* in das Hexachord von *g* überging; auf dem Tone *g*, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von *f* in das Hexachord von *c* abwärts sich bewegte. Vergl. die Art. Sol-re und Solmisation, Tab. Beisp. 4.

Resolution (*resolvere*), Auflösung (der Dissonanzen), s. Fortschreitung der Intervalle.

Resonanz (*resonare*), die Verstärkung des Schalles durch andere Körper, welche durch die von dem schallenden Körper ausgehenden Luftwellen in Mitschwingungen gesetzt werden. Näheres Klang C.

Resonanzboden, Sangboden (bei Saiteninstrumenten mit Griffbrett auch Dach genannt). Eine dünne, an den Saiteninstrumenten die Decke des Corpus bildende Platte von Fichtenholz, welche, indem sie durch die Schwingungen der Saiten in Mitschwingungen versetzt wird, zur Klangverstärkung dient. Die Saite an sich setzt nur eine sehr geringe Luftmasse in Bewegung, daher ihr Klang dünn und schwach, kaum hörbar ist, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man sie über einen unelastischen Gegenstand, oder ganz leer ausspannt, ohne dass in ihrer Nähe ein elastischer Körper, den sie in Mitschwingungen zu versetzen vermöchte, sich befindet. Bringt man sie hingegen mit einem solchen elastischen der Mitschwingungen fähigen Körper in Verbindung, so wird ihr Klang, je nach dem Grade der Erregbarkeit und der zum Mitschwingen geeigneten Beschaffenheit jenes, um vieles sonorer und kräftiger, indem die Schallwellen des resonirenden Körpers mit denen der Saite sich verbinden und sie erheblich verstärken. Die grosse, dünn und gleichmässig ausgearbeitete Fläche des Resonanzbodens, dessen vor allen anderen Holzarten reizbares Material die Schwingungen der darüber hinweg gespannten Saiten sehr leicht annimmt, und durch seine bedeutende Ausdehnung ein beträchtliches Luftquantum in Oscillation setzt, muss zur Schallverstärkung als im hohen Grade dienlich sich erweisen, daher auf die Güte seiner Construction ungemein viel ankommt. Indem aber seine ganze Fläche durchaus cohärent, bei Claviatursaiteninstrumenten noch durch die Rippen, welche seine mit den Saiten in derselben Richtung laufenden Längenfasern quer durchschneiden, fest verbunden ist, schwingt beim Anschlage einer Saite nicht etwa nur der mit derselben parallellaufende einzelne Streifen, sondern der ganze Resonanzboden. Einiges Nähere über seine Einrichtung und Wirksamkeit an Geigeninstrumenten findet man unter Geige, S. 361; und an Claviatursaiteninstrumenten unter Pianoforte A 4. Das Fichtenholz, woraus er gefertigt wird, muss durchaus trocken sein, und man hat ihn sorgfältig sowohl vor Feuchtigkeit als vor fettigen Substanzen zu hüten; denn jene bewirkt ein ungleichartiges Auftreten der Holzfasern, wodurch seine Oberfläche uneben und die Gleichmässigkeit seiner Elasticität unterbrochen wird; Fettigkeit hingegen benimmt dem Holze die Elasticität und leichte Reizbarkeit, der Klang wird dumpf und gedrückt. Daher kommt es denn auch sehr wesentlich darauf an, dass der Lack, womit der Resonanzboden an Geigen und häufig auch am Pianoforte überzogen wird, von vorzüglichster Beschaffenheit ist. Die Pianofortebauer sind in Betreff der Lackirung des Sangbodens übrigens getheilter Meinung; einige behaupten, seine Elasticität werde dadurch beeinträchtigt; andere mit mehr Recht, sie werde im Gegentheil gefördert, indem die Holzfasern um so fester verbunden, ausserdem das Anziehen von Feuchtigkeit aus der Luft verhindert und die Reinigung erleichtert, also erhebliche Vortheile herbeigeführt würden.

Responsorium. Die in der katholischen und protestantischen Kirche gebräuchlichen Antwortsgesänge des Chores auf die Intonationen des Priesters. Sie sind sehr frühen Ursprungs, schon der Bischof Hilarius von Poitiers, geboren zu Anfang des 4. Jahrh., erwähnt ihrer. Ihr Inhalt ist ein Bibelspruch. Es giebt grössere, auch kleinere Responsoria; die grösseren (*majora*, auch *Historiae* genannt) folgen auf die Lectionen; die kleineren (*brevia*, *minora*) folgen gewöhnlich auf die Capitel in den kleineren Tagzeiten und ihre Melodien wechseln mit den Epochen des Kirchenjahres, die zur Adventszeit üblichen sind von denen auf Ostern und wiederum von innerhalb des übrigen Jahreslaufes gebräuchlichen, verschieden. Die Melodien sind einfach, aber characteristisch.

Retardando, *ritardando*, *rallentando*, Vortragsbez., zögernd, in der Bewegung anhaltend oder nachlassend.

Retardation (in der Harmonie), s. Verzögerung.

Retraite. Ein Feldstück der Trompeter, wodurch Abends der Mannschaft ein Zeichen, in ihre Zelte oder Quartiere sich zurückzuziehen, gegeben wird. Besteht aus drei Rufen und ebensoviel hohen und tiefen Posten. S. Feldstücke.

Retrogradus, rückgängig; *Motus retrogradus*, rückgängige Bewegung; *Contrapunctus retr.*, rückgängiger Contrapunkt; *imitatio retr.*, rückgängige Nachahmung.

Re-ut, in der alten Solmisation diejenige Mutation der Silben, nach welcher auf dem Tone *g* nicht mehr *re*, sondern *ut* ausgesprochen wurde. Dies geschah, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von *f* ins Hexachord von *g* hinaufstieg, z. B.

f	*g*	*a*	*b*	
ut	*re*	*mi*	*fa*	
	⊤	\|	\|	
	g	*a*	*h*	*c*
	ut	*re*	*mi*	*fa.*

Rf und **Rfz**, Abbrev. von *rinforzando*, s. daselbst.

Rhapsoden, bei den Griechen Personen, welche epische (insbesondere homerische) Dichtungen in einem recitirenden Tone vortrugen. In der Musik nennt man auch einen mehr recitirenden und abgerissenen als melodisch zusammenhängenden Vortrag einen rhapsodischen Vortrag, desgleichen auch Tonstücke, welche auf eine solche Ausführung berechnet sind, Rhapsodien.

Rhetorik, s. Declamation.

Rhythmische Rückung, Accentrückung, s. Accent I B.

Rhythmometer, s. Metronom.

Rhythmopöie, bei den Griechen, die Ordnung des Taktes und der Metra in der Musik. Ihr Rhythmus war viererlei Art: 1) Der gleiche Rhythmus (*genus rhythmicum aequale*), im Verhältnisse 1 : 1, also aus zwei gleichen Theilen bestehend, deren jeder wiederum in acht Glieder zerfallen konnte, so dass der ganze Rhythmus demnach sechszehn Glieder enthielt; kommt mit unserm geraden Takt überein. — 2) Der doppelte Rhythmus (*gen. rhythm. duplum*), im Verhältnisse 2 : 1 (als Intervall die Octav), aus zwei ungleichen Theilen bestehend, von denen der eine doppelt so gross ist als der andere. Da der ganze Rhythmus achtzehn Glieder enthalten konnte, fielen dem grösseren Theile deren zwölf, dem kleineren deren sechs zu; kommt mit unserm Tripeltakt überein. — 3) Der hemiolische Rhythmus (*gen. rhythm. hemiolium* oder *sesquialterum*), im Verhältnisse 3 : 2 (als Intervall die Quint), aus zwei Theilen bestehend, von denen der eine drei und der andere zwei Zeiten enthielt. Der ganze Rhythmus konnte bis in 25 Zeitglieder niederer Ordnung getheilt werden; er ist aber bei uns nicht gebräuchlich, weil er eine fünftheilige Taktart ergeben würde. — 4) Der epitritische Rhythmus (*genus rhythm. Epitriton* oder *supertertium*), im Verhältnisse 4 : 3 (als Intervall die Quart), bestand aus sieben gleichen Zeiten in zwei ungleichen Theilen, von denen der eine vier, der andere drei Zeiten enthielt, deren jede wiederum in zwei kleinere Zeiten zerlegt werden konnte, so dass in diesem Falle der ganze Rhythmus deren vierzehn enthielt. Da er eine siebentheilige Taktart ausmacht, kommt er in der modernen Musik als Taktrhythmus nicht vor. Doch können wir den hemiolischen sowohl als epitritischen Rhythmus innerhalb eines und desselben Taktes, durch Gliederung seiner Theile, wenigstens ähnlich nachbilden, wie z. B. den hemiolischen Rhythmus im Zweivierteltakt  oder , den epitritischen im Dreivierteltakt  oder ; freilich sind hier nicht die Glieder alle von gleicher Grösse, da die Triolenachtel immer nur wie 3 : 2 sich verhalten. – Dann hatte man *a*) einfache Rhythmen, die immer nur aus einerlei Versfüssen bestanden, z. B. aus zwei Pyrrhichien, Spondäen etc.; *b*) zusammengesetzte, aus zwei oder mehreren Arten von Tonfüssen, z. B. aus einem Dactylus und Anapäst, einem Jambus und Trochäus; *c*) vermischte, die in mehrere Rhythmen aufgelöst werden konnten, wie z. B. ein sechszeitiger Rhythmus in zweimal drei, auch in dreimal zwei, und in einmal zwei und einmal vier Zeiten aufgelöst werden kann.

Rhythmus, die Ordnung in Folge und Bewegung einer Anzahl von Zeittheilen. Wir unterscheiden in der Musik drei Arten der Zeitmessung und Regelung: den Takt,

die Gruppirung einer Folge von Zeittheilen durch den Accent, die Bestimmung der Hauptnoten der Melodie als metrisch gewichtige, die der Nebennoten als metrisch gewichtlose; ferner das Tempo, der relative Schnelligkeitsgrad der Gesammtbewegung des ganzen Tonstückes; und den Rhythmus, worunter wir zweierlei verstehen. *a*) Die Zusammenordnung ähnlicher oder verschiedener metrischer oder Klangfüsse zu mancherlei Zeitfiguren; die Glieder dieser Zeitfiguren sind hinsichts des Zeitgewichtes accentuirt und accentlos, hinsichts der Zeitdauer entweder Längen oder Kürzen oberer oder niederer Ordnungen; durch den Takt- und Taktgliedaccent sind sie in feste anschauliche Gruppirungen und Zeitbilder zusammengefasst. In diesem Sinne ist jedes Motiv, welches aus mehreren Noten oder Noten und Pausen besteht und durch einen Einschnitt oder eine Cäsur leichter oder fester abgegrenzt ist, ein Rhythmus, wofür ein jedes Motiv oder ein Abschnitt einer beliebigen Periode als Beispiel dienen kann. — *b*) Die Zusammenordnung dieser kleineren Rhythmen oder Zeitbilder zu grösseren Formen (Perioden und im weiteren Periodengruppen) nach dem Gesetze des Ebenmaasses und Gleichgewichtes; das Verhältniss der einzelnen, aus solchen Zeitfiguren bestehenden melodischen Theile einer Periode zu einander hinsichts der Beschaffenheit ihrer Zeitgliederung, also das Bewegungsverhältniss des einen Periodenabschnittes zum andern, des Vordersatzes zum Nachsatze, eines jeden Theiles zum Ganzen, und im weiteren das Bewegungsverhältniss der Perioden innerhalb einer Periodengruppe etc. Die rhythmischen Cäsuren und Einschnitte der Periode sowohl als des ganzen Tonstückes gliedern die ganze durch letzteres eingenommene Zeitstrecke (welche ohne solche Gliederung ebenso jeder Uebersicht sich entziehen, als für uns ohne alles Interesse sein würde) in bestimmte Zeitabschnitte, die wir nun ebensowohl einen jeden für sich aufzufassen und zu übersehen vermögen, als uns das Vergleichen dieser Zeitgruppen mit einander etwa eine ähnliche Befriedigung und Unterhaltung gewährt, wie wenn wir die schöne Ordnung in der Gliederung eines Bauwerkes oder des menschlichen Körpers betrachten. Wie hier ein Theil den andern stützt und trägt, ein Glied aus dem andern herauswächst und die ganze Gestaltung zu vollkommenem harmonischem Ebenmaasse abrundet, so gliedert und gruppirt auch der Rhythmus in der Musik die Theile und Perioden, jedem einzelnen, als etwas für sich Geltendes, Anschaulichkeit verleihend, und die einzelnen Theile zu einem fasslichen und übersichtlichen Ganzen vereinigend. Der rhythmische Bau eines Tonwerkes lässt sich durch kein Schema vorschreiben, die Gesetzmässigkeit, der es unterliegt, ist eine freie, und fordert als solche ebensowohl die Mannigfaltigkeit wie die Einheit; der Rhythmus ist äussere Erscheinung eines inneren Lebens, und je harmonischer, fliessender und abgerundeter die innere Bewegung, desto klarer, natürlicher und schöner die äussere Gestalt. Soll einerseits die rhythmische Beschaffenheit des Tonwerkes bei aller lebhaften Mannigfaltigkeit doch Einheit und Deutlichkeit aufweisen, so müssen nicht allein die verschiedenen Arten der darin herrschenden metrischen Bewegungen im Einzelnen auf leicht erkennbare Verhältnisse sich gründen, sondern es muss auch das Verhältniss der daraus combinirten Theile, Sätze und Perioden ein gut fassliches sein, darf nicht aus allerhand heterogenen Bildungen zusammengewürfelt erscheinen; sobald die einzelnen Theile zu vielartig und verschieden an Gestalt sich zeigen, kann das Ganze keine harmonische Abrundung und Anschaulichkeit gewinnen, der Verstand wird zu sehr beschäftigt mit dem Bemühen, Ordnung hineinzubringen, und die Empfindung kommt nicht in Fluss. Andererseits darf die Einheitlichkeit und Symmetrie der rhythmischen Theile kein steifer Schematismus sein, wodurch nur geistige Gebundenheit sich äussert, sondern muss selbstverständlich als freie Ordnung erscheinen, als ein dem erkannten Vernunftgesetz freiwillig sich unterwerfendes inneres Leben. Die richtige Einsicht in diesen Gegenstand wird man am sichersten aus dem Studium der Kunstwerke unmittelbar schöpfen, alles was sonst über die rhythmische Einrichtung der Perioden der Raum dieses Werkes zu sagen mir gestattet, findet man im Art. Periode auseinandergesetzt, und von der Accentordnung und dem Metrum handeln die beiden gleichn. Art. Die rhythmische Gestaltung der Motive und einzelnen Zeitbilder ist unendlich reichhaltig, indem die Längen in der Musik auf verschiedene Art in Kürzen, und die ihnen gegenüber als Kürzen geltenden Zeitglieder wieder auf mannigfaltige Weise in Längen und Kürzen niederer Ordnungen zerlegt werden können. Man kann die Ueberzeugung davon sehr leicht durch Veränderung und Umgestaltung einzelner rhythmischen Motive selbst gewinnen, wobei man auch sehr bald

finden wird, dass der Tongang eines Motives sehr verschiedenartig umgestaltet werden kann, ohne die Erkennbarkeit zu verlieren, wenn man seinen ursprünglichen Rhythmus beibehält. Der Rhythmus ist daher bei der thematischen Durchführung ein musikalischer Factor von grösster Wichtigkeit, auf ihm beruht in erster Reihe alle formale Anschaulichkeit in der Musik. Er war auch ohne Zweifel das zuerst sich entwickelnde sinnliche Hülfsmittel, wodurch man in der Kindheit der Musik eine Reihe von Tönen, die an und für sich ohne Bedeutung waren, doch bis zu einem gewissen Grade sinnlich anregend und unterhaltend machte. Die Menschheit mag bereits auf einer noch sehr niederen Stufe der Cultur die Erfahrung gemacht haben, dass eine regelmässige und geordnete Wiederkehr einer bestimmten Zeitbewegungsart sonst ganz gleichgültiger Schalle oder Laute, etwas anziehendes hat; denn man findet, dass noch sehr rohe Völker nicht nur ihre hinsichts des Tonganges und Ausdruckes noch sehr ärmliche Musik, sondern auch die Monotonie mancher körperlichen Thätigkeiten, durch den Rhythmus oder eine regelmässige Wiederkehr hervorstechender Accente zu beleben und abwechselnder zu machen suchen. Die griechische und lateinische Poesie bildete die Rhythmik auf die kunstreichste Weise aus, und bediente sich ihrer als eines ungemein wirksamen Mittels zur Verstärkung und Characteristik des Ausdruckes. Doch darf der Rhythmus weder in der Dichtkunst noch in der Musik zum herrschenden Factor sich aufwerfen, denn künstliche rhythmische Gliederungen, Bewegungen und Rückungen können zwar den Verstand lebhaft beschäftigen, das Gefühl aber bleibt vorläufig kalt dabei, so lange nicht ein bedeutender Tongang zu ihm spricht, wie wir das an Tonstücken erleben, deren Schwerpunkt in der Rhythmik liegt. Mit gewöhnlicher oder trivialer Melodik verbunden wird auch der interessanteste Rhythmus das Kunstgefühl ebensowenig zu fesseln vermögen, wie eine verschwommene Tonfolge ohne anschauliche Gliederung, Accentordnung und feste rhythmische Gestalt.

Ribattuta (Zurückschlag), eine Spielmanier, aus mehrmaliger Abwechselung einer punktirten Hauptnote mit einer schnell nachschlagenden, als Secund darüberliegenden Nebennote bestehend. Sie pflegt dem Schlusstriller einer Cadenz als Vorbereitung zu dienen, die Bewegung wird immer schneller und geht in den Triller über, etwa so:



Ribeca, das Rebec, s. daselbst.

Ricercata, *Ricercare*. *a*) Meisterfuge, Kunstfuge; eine künstlich gearbeitete Fuge, in welcher verschiedene Arten des doppelten Contrapunktes, Gegenbewegung, canonische Führungen der Stimmen etc. in Anwendung kommen. S. Fuge, Anm. 2; D II *a*. — *b*) In der alten Orgel- und Claviermusik ist das Wort sehr häufig vorkommende Benennung phantasie- oder toccatenartiger Tonstücke, hat hier also mit der strengen Fuge nichts zu thun; sondern bezieht sich darauf, dass der Spieler in solchen Tonstücken die Gedanken, welche er nachher in dem eigentlichen Hauptstücke ausführen will, präludirend zu suchen (*ricercare*) und zu sammeln scheint. Vergl. Brossard, Lex.

Rigabellum, nach Du Cange *Gloss.* ein Instrument, dessen man vor Gebrauch der Orgeln zur Begleitung des Gesanges in der Kirche sich bedient haben soll. Ueber seine Beschaffenheit aber ist nichts weiter bekannt.

Riesenharfe, s. Meteorologische Harmonika.

Rigaudon, eine ältere, zum Tanzen, Singen und Spielen gebräuchlich gewesene, gegenwärtig aber ganz verschollene Tanzmelodie, angeblich von provencalischer Abkunft. Der Character des Rigaudon ist munter und fröhlich, »seine Eigenschaft bestehet in einem angenehmen und etwas tändelnden Scherz«. Er wird im Allabrevetakt gesetzt, mit einem Viertel im Aufschlage beginnend, besteht ferner aus drei bis vier Theilen, deren jeder einen Einschnitt im vierten Takte hat, und gemeinhin keine schnelleren Noten als Achtel enthält, wobei noch zu bemerken, dass die dritte Reprise »gleichsam eine Parenthesin oder Einschaltung vorstellen muss; als ob dieselbe garnicht zum Hauptvortrage gehörte, sondern nur so von ungefähr dazwischen käme. Derowegen sie auch die Tiefe des Klanges und keinen rechten Schluss liebt, damit das folgende desto frischer ins Gehör falle« (Mattheson, Kern melod. Wissensch. S. 113). Von den Italienern ist

der Rigaudon oft zu Schlusschören in Balleten und anderen dramatischen Stücken gebraucht worden, wo er bald in einen ernsthaften, bald in einen komischen Character eingekleidet erschien. Die Franzosen verwenden ihn zu »absonderlichen Oden und ergetzlichen Arietten«.

Rilasciante, Vortragsbez., soviel wie *ritardando*, zögernd, nachlassend.

Rileh, Rilka, Name einer unter dem russischen Landvolke gebräuchlichen sehr einfachen Art Leyer.

Rinforzando, Vortragsbez., verstärkend, und

Rinforzato, Vortragsbez., verstärkt, abbrev. *rf*, *rfz*; die so bezeichnete Note wird fest accentuirt, jedoch nicht so heftig als beim *sfz* (*sforzando*, *sforzato*). Man hat daher beide Anschlagsarten zu unterscheiden.

Ringelpauke, Rappel, ein sehr altes, schon bei den Hebräern im Gebrauche gewesenes und auch heutigen Tages noch in den morgenländischen Gegenden zu findendes Instrument, an Gestalt den Racketen, womit man den Federball schlägt, oder den alten ägyptischen Sistren ähnlich. Durch die Mitte des Reifes geht ein Drath, an welchem metallene Ringe aufgereiht sind, welche ein klingelndes und klirrendes Geräusch verursachen, wenn man das Instrument schüttelt.

Ripieno, voll, ausgefüllt (*repletus*). »Bedeutet einen vollen Chor; wenn alle *Chori* vnd Stimmen, sampt allen Instrumenten, in gewissen Clausulen zusammen fallen. Also werden auch gebraucht diese *Synonyma: Tutti, Plenus Chorus*«. Gengenbach, *Mus. nova* 1626. — 1) Solche Hauptstimmen, die bei der Ausführung vielfach (chormässig) besetzt, also von mehreren Personen zugleich *unisono* vorgetragen werden, wie z. B. die vier Stimmen eines vierstimmigen Chores, oder bei voller Orchestermusik Streichquartett und Contrabass. Daher unterscheidet man durch *Ripieno* oder Ripienstimmen die vielfach besetzten Stimmen eines Chores oder Orchesters, von solchen Hauptstimmen eines Tonstückes, die nur von einer Person vorgetragen und Solo-, concertirende oder obligate Stimmen genannt werden. — 2) Solche Stimmen, die nur zur Ausfüllung und Klangverstärkung eines Tonstückes dienen; insbesondere die Vervielfältigungen der Hauptstimmen, die nur beim vollen Chore gebraucht werden, wie z. B. in einem Concerte oder einer Arie der Ausdruck *Basso ripieno* diejenige Vervielfältigung der Grundstimme bedeutet, welche etwa in der Arie nur die Ritornelle verstärken, bei Begleitung der Solostimmen aber schweigen soll, damit das Accompagnement die Hauptmelodie nicht unterdrücke. So wendet man bei Musikaufführungen in sehr grossen Räumen auch ganze Singechöre und Orchester als Ripienchöre und Ripienorchester an, welche den Zweck haben, an geeigneten Stellen durch Verstärkung des einfachen Chores und Orchesters eine gewaltigere Massenwirkung hervorzubringen. Auch den Holzblasinstrumenten giebt man bisweilen Ripienstimmen bei, wenn der Raum es erfordert und sie sonst zu schwach klingen würden; doch nur zum Nachtheile des guten Vortrages, weil die feineren Nüancirungen desselben dadurch verloren gehen. Bei Aufführung von Symphonien, überhaupt reinen Instrumentalwerken soll man es daher besser unterlassen; in der Kirchenmusik mit grossem Chore mag es noch eher gehen, weil diese ohnehin so grosse Vortragsfeinheiten nicht fordert, ausserdem die mehrfache Besetzung der Holzblasinstrumente doch nur bei Begleitung des Chores und im Tutti angewendet wird, beim Sologesange selbstverständlich unterbleibt.

Ripienspieler, Ripienisten. Diejenigen Musiker, welche in den Orchestern die Vervielfältigungen der chormässig besetzten Instrumentalstimmen ausmachen; also in der Instrumentalmusik das, was im Chore die Chorsänger sind. Weil der Solospieler auf Grund der mit der einfachen Besetzung seiner Stimme verbundenen mehren Freiheit sowie der grösseren Schwierigkeiten der technischen Ausführung etc. mehr Veranlassung hat, Genie und Fertigkeit in ein vortheilhaftes Licht zu setzen, so kann einer der von der Sache nichts versteht, gar leicht auf den falschen Gedanken gerathen, zum Ripienspieler sei weder besonderes Talent noch Fertigkeit erforderlich, der Ripienspieler schliesslich nichts als Handlanger der Solisten, und jeder auf halbem Wege stehen gebliebene Musikant gut genug dazu. Im Grunde aber gehört zu einem wirklich guten Ripienisten nicht weniger künstlerische Tüchtigkeit als zu einem Solospieler, wenn sie auch anderer Art ist. Lange Vergleichungen anzustellen ist hier der Ort nicht, sondern nur aufzunennen, welcher Anlagen und Fertigkeiten der Ripienist bedarf, um, wenn er

sie besitzt, an seiner Stelle mit dem Virtuosen mindestens gleichen Werth zu haben. Es ist für ihn erforderlich — 1) ein voller, markiger und gleichmässiger Ton. An mehreren Orten ist bereits erinnert, dass Darstellung und Ausdruck einer Solostimme durch mehre Feinheiten, individuelle Nüancirungen und ins Einzelne gehende Modificationen der Empfindung, von dem mehr durch stärker hervorstechende Züge von Allgemeinheit characterisirten Vortrage der eine Menge repräsentirenden Chorstimme sich unterscheidet. Energie und Festigkeit des Tones sind daher für den Ripienspieler ein wesentlicheres Erforderniss, als die höchsten Feinheiten des Vortrags, welche er garnicht zur Geltung bringen kann. Bei Begleitung einer Solostimme hat er selbstverständlich die Stärke seines Tones genau nach jener zu bemessen und den Veränderungen, welche sie in den Stärkegraden vornimmt, willfährig und mit aller Natürlichkeit zu folgen, nicht sich vorzudrängen oder durch Steifheit die schöne Abrundung des Ganzen zu beeinträchtigen. — 2) Fertigkeit im Notenlesen und in der richtigen Intonation. Der Ripienspieler muss ein durchaus vollkommener Blattspieler sein, was vom Virtuosen keineswegs gefordert ist, da er sein Stück beliebig lange für sich privatim studiren kann. Der Ripienspieler aber soll, ungeachtet es seiner Stimme häufig keineswegs an Schwierigkeiten fehlt, wenigstens alles was die mechanische Richtigkeit der Ausführung anbelangt, in zwei oder höchstens drei Proben abgemacht haben. Eine gewisse aus einem hohen Grade von Sicherheit resultirende Unerschrockenheit muss er besitzen, damit er vor schweren Stellen beim ersten Anblicke nicht zurückschrecke und die Geistesgegenwart nicht verliere; je fester er darauf losgeht, desto leichter wird er sie besiegen. — 3) Festigkeit im Takt und Aufmerksamkeit auf den Dirigenten; wozu auch gehört, dass er bei der Begleitung dem Solospieler hinsichts der Zeitbewegung nachgeben muss. — 4) Genaue Beobachtung aller vorzutragenden Noten und Zeichen. Der Ripienist darf weder die kleinste Note oder Spielmanier mehr oder weniger machen, noch die Noten und Notengruppen hinsichts der Stricharten, d. h. des Schleifens oder Abstossens etc., anders als vorgeschrieben steht, ausführen. Diese Regel hatte insbesondere in früherer Zeit ihre Gültigkeit für Concertspieler, die das willkürliche und ihnen zur Gewohnheit gewordene Verzieren ihrer Solostimme gar leicht auf das Ripienspielen übertrugen. — 5) Das Vermögen den wahren Sinn und Ausdruck des Tonstückes sogleich zu erfassen, um Vortrag und alles zur guten Ausführung der Stimme und des Ganzen Erforderliche danach einzurichten. — Schriftlichen Unterricht über das Ripienspiel findet man bei Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte trav. zu spielen, Berlin 1752, Breslau 1780; Reichardt, Ueber die Pflichten eines Ripien-Violinisten, 1776.

Ripresa, die Reprise, s. daselbst.

Rippen, am Resonanzboden des Pianoforte, s. Pianoforte A 4.

Risentito, Vortragsbez., lebhaft, mit Ausdruck.

Risoluto, Vortragsbez., entschlossen, mit kräftigem, energischem Ausdruck.

Risposta, die Nachahmung oder Beantwortung des Thema (*Proposta*) in der Imitation und im Canon; auch der Gefährte in der Fuge. S. Nachahmung, Canon, Fuge.

Risvegliato, Vortragsbez., aufgeweckt, munter.

Ritardando, *retardando*, Vortragsbez., soviel wie *lentando*, *rallentando*, zögernd, in der Bewegung nachlassend.

Ritornell, *Ritornello* (vom ital. *ritorno*, Wiederkehr). Eine Periode oder Periodengruppe, durch welche in vom Orchester begleiteten Chören, Arien, Concerten und anderen Solostücken für Gesang oder ein und mehrere Soloinstrumente, je nach Umständen das Eintreten der Solostimme eingeleitet, sowie ihr Vortrag während des Verlaufes mehrfach unterbrochen und beschlossen zu werden pflegt. Ausgeführt wird das Ritornell vom *Tutti*, d. h. von allen vorhandenen Begleitinstrumenten, und sein Inhalt sind die Hauptgedanken des Tonstückes; als Einleitung hat es den Zweck, den Zuhörer auf die Hauptgedanken aufmerksam zu machen und seine Stimmung auf das Kommende vorzubereiten. In der Arie ist das Einleitungsritornell meist nur kurz, eine 8- bis 12-taktige Periode, im modernen Clavierconcert hingegen häufig sehr ausgedehnt, enthält den ganzen Ersten Theil des Satzes, der darauf vom Soloinstrument aufgenommen und mit mannigfachen Abänderungen vorgetragen wird; neuerdings jedoch fällt es hier mitunter ganz fort oder wird wenigstens sehr beschränkt, auch der dramatischen Arie und dem Chore

fehlt es sehr häufig, wenn der Schluss des vorangehenden Recitatives so unmittelbar an den Arien- oder Chortext anknüpft, dass man beide, ohne den natürlichen Fortgang auf undramatische Art zu stören, nicht gut durch ein Ritornell trennen darf. Die grosse Arie hingegen hebt immer mit einem solchen an. — Ferner wird es im Verlaufe des Satzes, zwischen den Haupttheilen desselben in derjenigen Tonart, in welcher die Modulation sich aufhält, wiederholt; doch nicht genau, sondern mit mancherlei thematischen Umgestaltungen und anderen Wendungen der melodischen Theile. Diese Wiederholungen haben nicht sowohl den rein practischen Zweck, dem Chore oder Solisten einige Zeit zur Erholung zu gewähren, als auch die ganze Gestaltung des Satzes durch Abwechselung von Chor oder Solo mit vollen Instrumentalpartien mannigfaltiger zu machen und eine deutliche Gruppirung zu gewinnen. — Den Beschluss des Stückes pflegt gemeinhin noch ein aus den Schlussmotiven gebildetes Instrumentaltutti, welches zuweilen noch einen besonderen aus neuem Stoffe gearbeiteten Anhang hat, zu machen. Beim Chor findet dies seltener statt, auch in der Arie ist dies Schlussritornell für gewöhnlich nur kurz, im Concert mitunter etwas länger.

Riverso, *alla riverso, al rovescio, motus contrarius*, die Gegenbewegung zwischen zwei Stimmen, so dass also die eine fällt wenn die andere steigt, und umgekehrt, s. Gegenbewegung. — Wird zuweilen auch gleichbedeutend mit *cancrizans*, krebsgängig, gebraucht für Tonstücke, die ebensogut vom Ende zum Anfang als auf die gewöhnliche Art gespielt werden können.

Rivolgimento, *Evolutio*, die Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapunkt; — *rivoltato*, umgekehrt.

Rocantin. Ein aus alten Lumpen zusammengeflicktes Tonstück.

Römische oder **Romanische Saiten**, s. Saiten 1.

Rohrblattmundstück. *a*) Doppeltes, mit beweglicher Ober- und Unterlippe, zur Intonation der Oboe, des Fagottes und Englischen Hornes (s. die gleichn. Art.) dienend; für gewöhnlich Rohr, Röhrchen genannt; *b*) einfaches, mit fester Oberlippe (Schnabel), bei der Clarinette und deren Arten (s. ebendaselbst); *c*) in der Kapsel, s. Schalmey.

Rohrflöte, eine angenehme und sehr häufige Flötenstimme in der Orgel, zu 16-, 8- und 4-Fusston. Sie ist zwar gedeckt, doch ist der Hut mit einer runden Oeffnung durchbrochen, aus welcher eine im Innern des Pfeifenkörpers befindliche und zu ihm im richtigen Verhältniss der Mensur stehende Röhre gewöhnlich etwas hervorragt; zuweilen aber fehlt auch der äussere Theil der Röhre, sie ist nur im Innern des Corpus, und weiter nichts davon sichtbar als die Mündung. Dieser Apparat bewirkt, dass die Rohrflöte heller und schärfer klingt als andere Gedackte.

Rohrquinte, eine Quintstimme zur Rohrflöte in der Orgel.

Rohrschelle, eine hell intonirte Rohrflöte.

Rohrwerke, Zungenpfeifen, Schnarrwerke in der Orgel; s. Orgel I E *β*; Klang I E.

Roi des violons, der Geigerkönig in Frankreich, das Haupt der 24 Geigen (Vierundzwanziger oder grossen Geigen) des Königs sowie aller übrigen Geiger im ganzen Königreiche. Näheres König der Geiger.

Rolle, eine aus geschwinden Noten von gleicher Geltung, die stufenweis in ähnlichen Figuren abwechselnd auf- und abwärts gehen, bestehende Setzmanier, z. B.



Romaneske, s. Gagliarda.

Roman'sche Buchstaben, s. Neumen S. 601.

Romanze, ein episch-lyrisches Gedicht, Darstellung sowohl einer ernsten, tragischen, sagenhaften, auf Liebe bezüglichen, als auch naiven, heiteren oder komischen Begebenheit in lyrischer Versart, aber objectiv erzählendem Tone, hinter welchem die Empfindung sich verbirgt, nur als ein gewisses eigenthümliches Dämmerlicht durch ihn

hindurchschimmernd, und ein fremdartiges Helldunkel über den Gegenstand ausgiessend. Diesen Ton hauptsächlich muss auch die hinsichts ihrer Form ganz durch den Vers- und Strophenbau des Gedichtes bestimmte, stets strophische (nicht durchcomponirte) Melodie anzuschlagen bestrebt sein; es kommt weder auf tiefen Gefühlsausdruck und genaue Befolgung aller Bewegungen des Textes an, als auf eine Bildlichkeit, worin, ungeachtet der mehr erzählenden Weise (der übrigens nicht selten etwas Bänkelsängerhaftes sich beimischt), doch jene fremdartige Beleuchtung, in welcher die Empfindung den Gegenstand erblickt, sich wiederspiegelt. — Indem solche Dichtungen sehr wohl in eine Art Rondoform sich kleiden lassen, hat man den Namen Romanze auch auf Instrumentalstücke, welche dem eben geschilderten Character entsprechen, mässige Bewegung haben, und als Rondo oder in einer demselben sehr ähnlichen Gestalt erscheinen, übertragen. — Hat die Romanze eine auf Personen und Begebenheiten der heiligen Geschichte bezügliche Sage zum Inhalt, so wird sie Legende genannt.

Romera, ein türkischer Tanz.

Ronde, die Ganze Note, ihrer runden Form wegen.

Rondellus, *Rodellus*. Eine Art, wie es scheint, weltlicher Gesänge, welche Franco von Cöln (Gerbert, *Script.* III. 12) erwähnt, deren eigentliche Beschaffenheit aber nicht näher bekannt ist. Wahrscheinlich war es eine Art *Rondo* oder Cirkelgesang mit mehrmals wiederkehrender Melodie; ein *Rondellus* von Adam de la Hale in Kiesewetter, Weltl. Gesang, Beilage 12, zeigt einen Tenor, der wiederholt und das zweite mal mit etwas anders gewendetem Schlusse gesungen wird, während ein Alt und Bass dagegen contrapunktiren. Du Cange sagt: *Rondellus Musicis nostris Rondeau Intercalaris cantilena*, und ferner: *Poetae nostrates etiam Rondeau vocant rhythmum orbicularem, et Hispani Rondelet circularem cantilenam.* Auch mag der *Rondellus* eine aus öfterer Wiederkehr derselben Figur bestehende Gesangmanier im improvisirten *Discantus* gewesen sein.

Rondo, *Rondeau*, in der Poesie ein kleines Gedicht, von französischer Herkunft, aus Doppelstrophen bestehend, von denen nach der zweiten Hälfte die erste wiederholt wird. Das einfache französische *Rondeau* hat eigentlich dreizehn Verse, welche nur zweierlei Reime haben und in drei Strophen abgetheilt sind; der Anfang wird nach dem 5. 8. und 13. Verse besonders und einzeln, aber jedesmal mit einer anderen Wendung und Bezüglichkeit des Sinnes wiederholt. Die *Rondeaux redoublés* haben sechs vierzeilige Strophen, wovon die erste die vier Endzeilen der vier folgenden enthält, und die sechste mit den Anfangsworten der ersten Zeile schliesst. Ursprünglich war die Zahl der Verse nicht bestimmt, auch wurde nur der erste oder die ersten beiden Verse am Schlusse repetirt. Der Character soll naiv und ungezwungen heiter sein. In der Musik hat das Rondo im Laufe der Zeit etwas von einander abweichende Gestalten angenommen, in denen allen aber die ursprüngliche Anknüpfung an diese Art von Dichtungen erkennbar ist, indem sie auf periodischer Wiederkehr eines Hauptthema, des sogenannten Rondosatzes, beruhen. In den älteren Tonstücken dieser Art ist der Rondosatz in der Regel eine einfache achttaktige Periode; der Vordersatz derselben pflegt einen Halbschluss auf der Dominant zu machen, der Nachsatz ist bezüglich des Motivgehaltes im wesentlichen eine Wiederholung oder Nachahmung des Vordersatzes, macht jedoch seine Cadenz auf der Tonika. Dieser Rondosatz wird zweimal gespielt und bildet mit seiner Wiederholung die erste Hauptperiode; darauf wendet sich die Modulation, wenn das Stück in Dur steht, in die Dominant, wenn in Moll, in die Durparallele; in dieser Tonart wird eine Periode ausgeführt und beschlossen, worauf der Rondosatz in der Haupttonart wiederholt wird, womit die zweite Hauptperiode endigt. Die dritte Hauptperiode hebt, wenn das Stück in Dur steht, in der Mollparallele oder Molltonika an (*Minore*), wendet sich in die Terz und schliesst in der Tonart, worin sie begonnen hat; ist die Haupttonart des Stückes eine Molltonart, so steht diese Periode in der Durtonart des Grundtones oder der Terz (*Maggiore*). Nach Schluss dieser Periode tritt der Rondosatz wieder in der Haupttonart ein und beschliesst entweder den ganzen Satz, oder man fügt noch eine vierte Hauptperiode hinzu, die entweder die melodischen Theile des ersten Zwischensatzes theils in der Haupttonart, theils in der Tonart der Quint wiederholt; oder es wird ein neuer Zwischensatz in einer nahe verwandten Tonart, in die bis dahin noch nicht förmlich ausgewichen worden ist (gemeinhin die Tonart der Quart), eingeschoben und

dann geschlossen. Auch nach diesem Zwischensatze wird der Rondosatz wiederholt, das Ganze abschliessend. Die Zwischensätze nennt man Couplets. Taktart und Zeitmaass des Rondo sind ganz willkürlich; Romanze wird es häufig genannt, wenn es in langsamem oder gemessenem Tempo steht und sonst dem Character dieser Dichtungs- und Melodiengattung entspricht. — Die beiden Formen, welche das Rondo in neuerer Zeit angenommen hat, und welche beide in Beethoven's Sonaten häufig sich vorfinden, sind dem Sonatensatze sehr ähnlich. Der erste Theil besteht bei beiden Arten aus erstem und zweitem Thema, Uebergang und Schlussperiode; das zweite Thema und die Schlussperiode stehen in der Dominanttonart, wenn die Haupttonart des Satzes Dur, in der Durparallele, wenn sie Moll ist. Doch ist das zweite Thema nicht so ausgeprägt, häufig ein nur mehr gangartig gebildeter und dem Hauptthema weit mehr noch als im Sonatensatze untergeordneter Nebengedanke. Das Hauptthema herrscht durchaus vor. Repetirt wird dieser erste Theil nicht, am Schlusse desselben aber tritt das Hauptthema in der Haupttonart wieder auf, gemeinhin aber wenigstens in Einzelnheiten etwas anders gestaltet, anders begleitet und instrumentirt, oder sonst dem Entwickelungsgange entsprechend anders gewendet. Bei der ersten (älteren) Art dieses neueren Rondo tritt darauf ein freier, aus eigenen Motiven (die aber kein breit angelegtes Thema bilden) gestalteter Mittelsatz ein, dessen Modulation in der Regel der Tonart des zweiten Thema angehört. Nachher hat Beethoven diesen freien Mittelsatz durch eine thematische Ausgestaltung des im ersten Theile enthaltenen Motivstoffes (mit dem Mittelsatze in der Sonate völlig übereinkommend) ersetzt. Darauf erfolgt die Repetition des ersten Theiles, aber mit besonderer Betonung des Hauptthema, die Nebenthemen treten noch mehr zurück als im ersten Vortrage. Vor dem Schlusse pflegt dann das Hauptthema gemeinhin noch einmal aufzutreten, worauf dann endlich noch eine thematische Gruppe oder eine aus freien Motiven aufgebaute recht feurige und glänzende Periode den Satz völlig zu beschliessen pflegt. Eine schematische Aufzählung der sämmtlichen Theile dieser beiden modernen Rondoarten in ihrer Reihefolge, steht unter Sonate 1 4 *c*; in der Sonate wird das Rondo jederzeit nur als Schlusssatz verwendet; seinen leichten und flüssigen Character behält es auch in den beiden neueren Formen bei, ungeachtet es hier gemeinhin umfängliche Breite gewinnt.

Rondoletto, *Rondolet, Rondino*, ein kleines Rondo.

Rosalie, s. Schusterfleck.

Rossadern, Rossflechsen, die durch ausserordentliche Zähigkeit und Haltbarkeit sich auszeichnenden getrockneten Sehnen der Pferde, deren, ebensowohl wie eiserner Gelenke und Riemen von Rossleder, die Orgelbauer sich bedienen, um die Platten der Bälge am Kopfende mit einander zu verbinden.

Rota, *Rotta*. *a*) Aelteste Benennung der Kreisfuge oder des Cirkelcanons, dessen Anfänge schon in die ersten Zeiten eines einigermassen geordneten Gebrauches der Harmonie zurückdatiren; wie denn schon bei Joannes de Muris darauf Bezügliches sich findet, und solche Canons von den Niederländern wahrscheinlich schon vor Ockenheim versucht worden sind. — *b*) Auch unter dem Namen *Rocta, Crwth, Crowde*, ein altes citherartiges Instrument.

Rotruenges, Rundgesänge der Menestriere.

Rotulae, Weihnachtslieder, die in früheren Zeiten in der Kirche vom Volke gesungen wurden, während man das ausgestellte Christuskindchen wiegte.

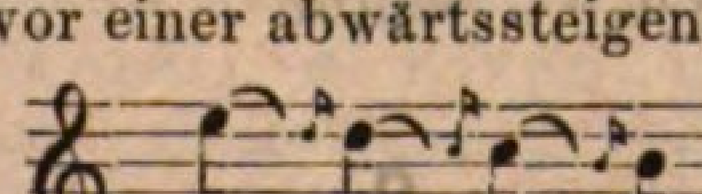
Roulade, eine Passage oder Coloratur auf einem Vocal. S. Coloratur.

Roulement, der Wirbel auf der Pauke und Trommel.

Roverscio, *rovescio*, s. Riverso.

Rubato, s. Tempo rubato; Accent I B *c*.

Rückfall, ein Vorschlag vor einer abwärtssteigenden Note, z. B.



Rückpositiv, Ruckwerk, s. Orgel I D *a ε*; dessen Tractur ebend. I D *b*.

Rückung. *a*) Des grammatikalischen Accentes, von der Takt- oder Gliedthesis auf die nächste Takt- oder Gliedarsis, s. Accent I B. — *b*) Der Tonart (harmonische Progression), und — *c*) einer melodischen Figur, s. Progression.

Auch die enharmonische Verwechselung eines Akkordes, z. B. *ais cis e g* in *b des e g*, nennt man harmonische oder enharmonische Rückung.

Rührhölzer, von den Tangenten (*tangere*, rühren) am Clavichorde herstammende Benennung der Tasten und des Anschlagsmechanismus an den Claviaturinstrumenten.

Ruf, eine in den Feldstücken der Trompeter gebräuchliche Blasmanier; ihre Formel ist unter Feldstücke angegeben.

Ruhezeichen, Ruhepunkt, die Fermate, s. daselbst.

Rundstrophe, eine von Fr. Chrysander in seiner Händelbiographie auf die Arienform mit *Da capo* angewandte sehr passende Benennung.

Russe, Russisch, den Nationaltänzen der Russen nachgebildete characteristische Bewegung. Russischer Walzer, eine sehr geschwinde Walzerart.

Russische Jagdhornmusik. Die bekannte in Russland heimische, durch lauter Jagdhörner, deren jedes nur einen einzigen Ton hat, zuwege gebrachte Hornmusik. Die Hörner sind von Messing, an Gestalt wie ein Sprachrohr geradeaus gestreckt oder doch nur wenig gebogen; die für die tiefsten Töne haben eine Länge von ungefähr 7 Fuss, welches Maass nach der Höhe hin verhältnissmässig bis auf etwa 1 Fuss für die kleinsten Instrumente abnimmt. Der ganze Chor besteht aus etwa 40 Personen, doch zählte er bei der Petersburger Jagdmusik um 1788 deren 80. Die Leute sind (mittels der Knute) so dressirt, dass jeder genau seinen Ton angiebt, wenn ihn die Reihe trifft (was allerdings auf eine lebhafte Anwendung des erwähnten Instructionsinstrumentes schliessen lässt). »Ohngeachtet jeder Spielende (sagt Chladni in seinen Beiträgen zum Gerber'schen Tonkünstlerlex.) nichts weiter zu thun hat, als den einzigen Ton zu dem sein Horn gebraucht wird, zu rechter Zeit anzugeben, werden doch die vollstimmigsten Symphonien, Fugen etc. mit einer solchen Genauigkeit und einem so gleichförmigen Anwachsen und Verschwinden der Töne ausgeführt, dass man glauben sollte nur ein Instrument zu hören: schnelle Laufer, Harpeggiaturen, Triller mit Vorschlag und Nachschlag etc. werden mit aller Präcision herausgebracht. Wenn diese Musik gehörige Wirkung thun soll, so muss man sie in freier Luft, oder in einer Entfernung von etlichen Zimmern, deren Thüren nicht geöffnet sind, hören, da dann die Intonation sehr angenehm ist, und viel Aehnliches mit dem Klange einer mit einem Schweller versehenen Orgel hat«. Von den kleinen Hörnern hat der Musikant zwei, von den grossen hat er Noth genug um eines zu regieren. Die Noten für einen jeden Spieler bestehen aus nichts als Pausen, zwischen die immer das einzige Notenzeichen, z. B. *c* oder *e* oder sonst irgend ein anderes mit seinem bestimmten Zeitwerthe, gemalt ist; die welche zwei Hörner führen (deren Töne aber nicht unmittelbar aufeinanderfolgen dürfen, weil sonst der Fluss nothwendig gestört wird), haben auch zwei Noten auf dem Papier, und diese abgerechnet, werden zu einem Stücke so viele Stimmen gebraucht als Töne darin vorkommen. Dazu sind noch einzelne Töne zuweilen mit mehreren Bläsern besetzt, um ein grösseres *Crescendo* und *f* herauszubringen, und auch wohl schnell mit *f* und *p* abwechseln zu können. — Seit alten Zeiten führen die Jäger und Hundepiqueteurs solche Hörner, deren äusserst unharmonische Zusammenstimmung in dem Oberjägermeister Narischkin um 1751 den Wunsch einer Verbesserung der kaiserlichen Jagdmusik erregte. Er gab seinem Personal anfänglich nur in den Verhältnissen des Dreiklangs sowie der Quart und Sext gestimmte Hörner, die er nach und nach in bestimmten Tempos abwechseln liess, bis er mit der Zeit die soeben beschriebene Musik zu Stande brachte, wobei ihn der Hofmusikus Maresch hinsichts der Noteneinrichtung etc. unterstützte. Im Jahre 1753 war der aus 37 Hörnern bestehende Chor schon so gut abgerichtet, dass er auf dem Felde vor dem Jagdschlosse Ismailov in Gegenwart des kaiserlichen Hofes und der auswärtigen Gesandten mit vielem Beifall seine Künste produciren konnte. Vergl. auch Speiersche Realzeitg. 1788 d. 17. Septbr.

S.

S. Abbrev. für *sinistra*, *subito*, *Segno*, *Solo* etc. — S. auch Fagott.

Sabecca, *Sabecha* (chaldäisch), soll mit *Sambuca* gleichbedeutend sein (Walther).

Sackpfeife, Dudelsack, *Tibia utricularis*, *Cornamusa*. Uraltes Blasinstrument, schon den Hebräern (*Sumphoneia*, *Samponia*) und Griechen bekannt gewesen, noch gegenwärtig Nationalinstrument der Schotten, in Italien sehr häufig, auch in anderen Ländern bei Hirten, Landleuten und wandernden Musikanten zu finden. Es besteht aus einem ledernen Schlauche, in welchen der Spieler durch eine daran befestigte Röhre Wind hineinbläst, den er noch mehr comprimirt, indem er den Schlauch mit dem Arme an den Körper drückt. Aus dem Schlauche strömt der Wind in eine, an der dem Anblaserohre entgegengesetzten Seite in ihm befestigte Schalmeyenröhre mit sechs Tonlöchern, auf welcher die Melodie gespielt wird. Neben dem sind zuweilen noch mehrere Hummeln oder Stimmer genannte Röhren, die in einem und demselben Tone fortschnurren und summen, am Schlauche angebracht. Anfangs des 17. Jahrh. hatte man mehrere Arten Sackpfeifen, die Prätorius (*Syntagma* II. 42) beschreibt, im Gebrauch. 1) Bock, mit einem grossen langen Horn, welches Gross *C* angab, als Stimmer; auch noch eine Quart tiefer, G_1, Gross Bock genannt. 2) Schaperpfeiff, mit zwei Stimmern in b f_1, »Vnd sind die Schaper oder Schäfferpfeiffen in den obern Löchern meistentheils falsch: welches meines erachtens daher kömt, dieweil sie hinten kein Loch zum Daumen haben. Die anderen aber, als Bock, Hümmelchen, Dudey haben hinden eiñ Loch, dadurch sie besser gezwungen vnd zu reiner Intonation gebracht werden können«. 3) Hümmelchen, mit zwei Stimmern, f_1 c_2. 4) Dudey, mit drei Stimmern in $e^{\flat}_1$ b_1 $e^{\flat}_2$. Zu Magdeburg sah er eine Sackpfeife mit zwei Schalmeyenröhren, deren jede vier Tonlöcher hatte, worauf man ein Bicinium zuwege bringen konnte. In Frankreich gab es eine kleine Art, die durch einen nur mit dem Arme regierten Blasbalg intonirt wurde. — Dass Sackpfeife und Syrinx die erste Idee zur Orgel gaben, kann man wohl mit Gewissheit annehmen (s. Orgel III).

Saiten. Fadenförmige Körper, welche, durch Spannung elastisch, zur Klangerregung an der nach ihnen Saiteninstrumente genannten Gattung musikalischer Tonwerkzeuge dienen. Sie werden von verschiedenem Material gefertigt: —— 1) Von Därmen (Darmsaiten); an allen Arten Bogeninstrumenten, der Guitarre, Harfe, zum Theil auch an der Zither verwendet, aus Därmen von Schafen (vorzugsweise Lämmern), Ziegen, Gemsen, Rehen und Katzen gearbeitet. Nachdem die Därme gespalten, von Fett und Schleim gereinigt und je nach Maassgabe der Dicke zusammengesponnen sind, wird das Fabrikat geschwefelt, getrocknet, geschliffen, mit einem gelinden Oele eingerieben und dann in Ringe gewunden, von denen bei Violinsaiten 30, bei Guitarresaiten 50—60 einen sogenannten Stock (*Mazzo*) ausmachen. Die tiefsten Saiten aller Saiteninstrumente sind bekanntlich mit Silber- oder übersilbertem Kupferdrath übersponnen, um mehr Gewicht zu erhalten ohne an Geschmeidigkeit wesentlich zu verlieren. Eine gute Darmsaite muss hell, durchsichtig und elastisch sein, und darf beim Aufziehen sich nicht verfärben. Sind die einzelnen Darmfäden, aus denen sie gesponnen ist, unegal, oder hat die Saite sonst Unebenheiten der Consistenz, so werden ihre Schwingungen ungleich, ihr Klang unrein und spricht bei den Geigeninstrumenten unter dem Bogen nicht gut an. Die besten Saiten werden in Italien (Neapel, Rom, Venedig, Padua, Treviso, Verona) gefertigt und unter dem Namen römische oder romanische Saiten in den Handel gegeben. Man soll sie aus Därmen von Lämmern, die noch nicht ein Jahr[1]) alt sind, bereiten, ausserdem die Reinigung der Därme sorgfältiger vollziehen und auf eine bessere Beitze sich verstehen als in anderen Ländern. Doch haben viele sogenannte römische Saiten Italien niemals gesehen, es liegt auch nicht so viel daran; denn nicht nur Frankreich fertigt ebenfalls gute Darmsaiten, sondern auch Deutschland (Wien, München, Nürnberg, Offenbach, Regensburg, Prag, Adorf im sächsischen Voigtlande etc.). Die französischen Saiten zählen hinsichts der Stärke nach Nummern, die wiederum durch die Anzahl Fäden, woraus sie gesponnen sind, bestimmt werden; Nr. 5, 6, 10 bestehen aus 5, 6, 10 Fäden[2]). —— 2) Aus Metall. *a*) Eisen, in neuerer Zeit Gussstahl, am Pianoforte durchweg, an der Zither theilweise angewendet. Nachdem die Saiten auf der Ziehbank bis zur gewünschten Stärkequalität gezogen sind, werden sie ausgeglüht, dann mit Leder und Trippel polirt und nach den Nummern auf Rollen gewunden. Früher

1) Der berühmte Saitenmacher Angelucci zu Neapel († 1765) gebrauchte nur Därme von 7 bis 8 Monaten alten Lämmern und unterhielt, um sie zu sammeln, über 100 Menschen an verschiedenen Orten.

2) Ausführlicheres über die Darmsaitenbereitung s. Musikal. Realzeitg. (Speier) 1789, Nr. 40.

fertigte man sie aus Eisen, Nürnberg und Berlin waren berühmte Fabrikorte, nicht allein für Deutschland sondern auch Frankreich und England. Seit 1834 begann man jedoch in England Gussstahl zu verarbeiten, und namentlich Webster in Manchester besiegte alle Concurrenz, bis er wiederum von Miller in Wien weitaus übertroffen wurde, dessen Gussstahlsaiten auch noch gegenwärtig überall den ersten Rang behaupten. Eine 1850 vorgenommene Probe der Tragfähigkeit ergab für die Miller'schen Saiten einen Mehrbetrag von 12 bis 64 Pfund im Vergleiche zu Webster's Fabrikat. — *b*) Von Messing, ehemals von Fuchs in Nürnberg in besonderer Güte hergestellt. An den alten Clavierinstrumenten sehr häufig verwendet, sind sie jetzt ganz ausser Gebrauch, weil den Einflüssen der Witterung sehr unterworfen, daher auch der Verstimmung in gleichem Maasse ausgesetzt. Die beste Composition soll aus 4 Theilen Kupfer, 3 Theilen granulirtem Messing und 3 Theilen Galmei bestehen. —— 3) Von Seide mit Drath übersponnen, theilweise an der Guitarre und Zither. Baud in Versailles vervollkommnete sie. Sein Product zeichnete sich durch sehr egale Umspinnung, ausserordentliche Haltbarkeit, unveränderliche Reinheit und guten Klang aus; das Pariser Nationalinstitut liess sie durch Gossec untersuchen, auch führte man Proben nach Deutschland ein. Aber trotz jener guten Eigenschaften, und ungeachtet sie ausserdem dem Temperaturwechsel besser widerstehen als Darmsaiten, scheinen sie sich nicht bewährt zu haben, denn man hat nichts weiter davon gehört und auf Bogeninstrumenten keinen Gebrauch davon gemacht. — Von dem Bezuge der Saiteninstrumente im allgemeinen ist im Artikel Bezug; im Einzelnen unter den Namen der betreffenden Instrumente (Geige, Pianoforte, Laute etc.); von dem Verhältniss der Länge, Spannung und des Gewichtes zur Tonhöhe, sowie von den einfachen und Theilschwingungen der Saiten unter Klang B; von der angeblichen ersten Entstehung der Saiteninstrumente überhaupt unter Lyra gehandelt. Eine Uebersicht der in diesem Werke erklärten Saiteninstrumente giebt der Artikel Instrument.

Saitenfessel, Saitenhalter, an Geigeninstrumenten das dem Wirbelkasten gegenüber angebrachte gewölbte Brettchen, am oberen Rande mit Löchern durchbrochen, in welche das untere Ende der Saiten mittels eines Knotens eingehängt wird.

Saitenharmonika. Ein Claviatursaiteninstrument, 1788 von dem berühmten Augsburger Orgel- und Instrumentenbauer Joh. Andr. Stein erfunden. Einem Berichte in der Musikal. Realzeitg. (Speier) 1789, Nr. 45 (von Christmann) zufolge, ist es an Grösse und Gestalt einem Stein'schen Flügel vollkommen ähnlich, und besteht aus einem zweifach bezogenen Fortepiano; um aber ein bis zum leisesten Hauche abnehmendes Verklingen des Tones zu ermöglichen, ist ausserdem noch eine Saite, die mittels eines sehr elastischen Körpers zum Klingen gebracht wird, vorhanden. Diese von Stein das Spinet genannte Vorrichtung kann sowohl für sich allein als auch in Verbindung mit dem Fortepiano gebraucht werden; sie theilt letzterem nicht nur eine vortreffliche Schärfe mit, sondern verhilft ihm auch zu einem sehr schönen Effect, eben zu jenem völligen Erlöschen des Tones, welches entsteht, indem der Klang beim leisesten Drucke auf die Tasten vom Fortepiano auf das Spinet übergeht.

Saiteninstrumente, s. Instrument I B.

Salicional, Solcional, Salicet, eine der schönsten Flötenstimmen in der Orgel, von Metall, offen zu 16, 8 und 4 Fuss, von sehr enger Mensur, schwer zu intoniren, deshalb mit Bärten an den Labien versehen; an Klang der Gambe ähnlich, aber etwas dünner, schneidender und fistulirend.

Salmo, ein Psalm; *Salmi concertati*, mit concertirenden Stimmen; — *di compieta*, solche die im Completorium; und — *di Terza*, die in der dritten der sieben Canonischen Stunden gesungen werden; — *per li Defonti*, Seelenmesspsalmen für die Verstorbenen; — *Salmodia*, Psalmodie; — *Salmeggiare*, psalmodiren.

Salpinx, Trompete der alten Griechen. Nach Eustachius gab es sechs Arten. *a*) Argivische gerade, das *Chasosra* der Ebräer; *b*) Aegyptische krumme, das *Schofar* der Ebräer; *c*) Celtische, Gallische (*Carnyx*), hoch und schneidend von Klang, mit einer in Form einer Thierschnauze gearbeiteten Schallstürze; *d*) Paphlagonische, in Gestalt eines Ochsenkopfes, von grobem starkem Klange; *e*) Medische, aus Schilfrohr, von tiefem Tone; *f*) Tyrrhenische, hell von Klang.

Saltarello, *Saltarella*, eine springende Tripelbewegung; von dreien Noten eines

$^3/_4$-, $^6/_8$- oder $^6/_4$-Taktes oder einer Triole ist immer die erste punktirt, wie in den Sicilianen, englischen Giguen, den *Forlanes de Venise* und anderen Tänzen von solcher hüpfenden Bewegung. Auch ein spanischer Tanz heisst *Saltarello.* — Ferner sind *Saltarelli* die beim Spielen in die Höhe hüpfenden und tanzenden Docken am Clavicymbel.

Saltatio, die Gebehrdenkunst, *Orchesis*, *Orchestik*, s. daselbst.

Salteire, der Psalter (*Salterio*) bei den Menestrels des 12. und 13. Jahr. S. daselbst.

Salterio Persiano, Persische Psalter, s. Psalter.

Salterio Tedesco, das Hackebrett.

Salterio Turchesco (Bonanni, *Gabin.*), in der Türkei gebräuchliches Frauenzimmerinstrument, eine Art liegender Harfe.

Salvar una dissonanza, eine Dissonanz auflösen.

Salve Regina, Anfangsworte einer Sequenz an die Mutter Gottes. Ueber den eigentlichen Verfasser ist man nicht einig; einige halten Petrus, Bischof von Compostella, dafür, Cardinal Bona giebt Hermanus Contractus 1059 an. Die Schlussworte *o clemens o pia o dulcis virgo Maria* sollen von Bernardus von Claravallis hinzugefügt sein (Bona, *Div. Psalmod.* 577 f). In der römischen Kirche wird dieser Gesang nur an gewissen Tagen, nach einigen Regeln jedoch vom Trinitatisfeste bis ersten Advent täglich nach dem Completorium in feierlichem Tone recitirt. Später wendeten ihn die Protestanten, etwas abgeändert, auf Christus an; in der unten[1]) angeführten Gestalt ist er zuerst 1525 in der Bartholomäuskirche zu Erfurt gesungen worden.

Sambuca. Ein wie es scheint hackbrettartiges Saiteninstrument der alten Griechen, in Syrien erfunden, vermuthlich einerlei mit dem Barbiton, oder ihm ähnlich, s. Barbiton. — *Sambucistriae*, *Psalteriae*, bei den Römern, Frauenzimmer welche bei Festen und Gastmählern die Gesellschaft durch Saitenspiel unterhielten.

Samponia, gleichbedeutend mit *Sumphoneia*, *Zampogna*, eine Sackpfeife.

Sanctus, der vierte Satz in der Messe, durch die *Praefation* eingeleitet, der Wandlung und Aufhebung des Sacramentes voraufgehend. S. Missa.

Sangbarkeit, im allgemeinen diejenige Eigenschaft der Melodie, in Folge welcher sie mit Leichtigkeit von der menschlichen Stimme vorgetragen werden kann. Demnach scheint in erster Reihe nichts weiter dazu zu gehören, als dass sie in durchaus bequemen Tonschritten sich bewege, möglichst stufenweis und durch die fasslichsten Intervalle mit Vermeidung aller schwierigeren Sprünge glatt und rund dahinfliesse, und hinsichts des harmonischen Gehaltes sowie der rhythmischen Gliederung leicht anschaulich sei. In diesem Sinne sangbar sind alle einfachen Melodien, Choräle, Volkslieder etc. So gewiss aber mit dieser Art Sangbarkeit hohe Schönheit und bedeutender Inhalt sich verbinden können, so gewiss können wiederum andere Melodien, wenn sie zwar diese Eigenschaft aber nichts weiter besitzen, sehr unbedeutend, trivial und gemein sein, was wir durch viele sehr leicht singbare Producte schreibfertiger Liederfabrikanten bestätigt sehen. Daher giebt es eine Sangbarkeit in höherem Sinne; dass diese nicht auf bloss äusserlicher Anschaulichkeit beruht, und dass eine Melodie dem gewöhnlichen Begriffe nach schwer zu singen, demungeachtet aber höchst sangbar sein kann, ist schon unter Cantabile und Melodie auseinandergesetzt. Stürmische Leidenschaften, Zorn, tiefe Trauer, grosser Jubel, überhaupt alle sehr starken Erregungen bedienen sich keineswegs immer der einfachsten Tonschritte und Wendungen, sondern gar häufig weit gespannter, verminderter und übermässiger Intervalle, als eines sehr wichtigen Mittels bedeutungs- und charactervollen Ausdruckes, wogegen auch vom Gesichtspunkte der Sangbarkeit nichts einzuwenden, wenn nur ihr Zusammenhang immer ein so inniger, das ganze Tonbild ein so plastisches und wahrheitsgetreues ist, dass der Sänger, vom Strome der ganzen Bewegung ergriffen und fortgerissen, über die einzelnen Schwierigkeiten der Intonation wie unbewusst hinwegkommt. — Uebrigens wird der Ausdruck Sangbarkeit auch in der Instrumentalmusik sowohl in jener allgemeinen als auch in dieser ästhetisch höheren Bedeutung gebraucht.

1) *Salve Rex aeternae misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus exules Filii Evae Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrymarum valle. Eia ergo, Advocate noster, illos tuos misericordes oculos ad nos converte, et pium benedictum Sanctum Patrem tuum nobis post hoc exilium ostende. O clemens, o pie, o proles Mariae!*

Sangboden, s. Resonanzboden.

Sänger, im engeren grundleglichen Sinne eine Person, welche mittels der Singstimme ein für dieselbe gesetztes Tonstück ausführt. S. Gesang, Vocalmusik. Bei den Alten in weiterer Bedeutung nicht sowohl der Vocalist, als auch der Dichter, Componist und Spieler auf Saiten- und Blasinstrumenten (*fidibus canere, tibiis canere*, auf Saiten und Flöten spielen). Dichter, Sänger und Harfenspieler waren sehr häufig in einer Person vereinigt, und diese Thätigkeiten trennten sich erst, als man anfing sie künstlerisch zu vervollkommnen, was dann bald nothwendig die Einsicht, dass jede einzelne für sich die volle Fähigkeit und Thatkraft eines Menschen beansprucht, nach sich ziehen musste. Doch hat davon noch der häufige Gebrauch des Wortes Sänger für Dichter das ganze Mittelalter hindurch (wie denn die Minne- und Meistersinger, auch wenn sie sangen, doch wesentlich mehr Dichter als Sänger waren) bis auf den heutigen Tag sich erhalten. — In der älteren Musik, von Entstehung des Contrapunktes an bis auf die Periode Bach's hin, unterschied man Sänger und Setzer, unter jenem verstand man den Componisten oder Erfinder einer Melodie, unter diesem den Contrapunktisten, der sie mehrstimmig setzte, harmonisirte, contrapunktisch bearbeitete — eine Sonderung, die aus der häufigen Trennung dieser beiden, bei uns mit seltenen Ausnahmen verbundenen Thätigkeiten hervorging.

Sängerschule, s. Cantorat.

Santur, *Santir*, ein hackbrettartiges Saiteninstrument der Araber und Türken.

Saqueboute, franz., die Posaune.

Sarabande. Eine ältere Tanzmelodie, sowohl zum Tanzen selbst und dann von Castagnetten begleitet, als auch zum Singen und Spielen auf Instrumenten gebräuchlich gewesen; wie man glaubt, spanischen Ursprungs, an Bewegung und Character langsam und ernsthaft. Jederzeit steht sie in ungerader Taktart (Dreiviertel- oder Dreihalbetakt), beginnt mit dem Niederschlage und enthält zwei Wiederholungstheile, deren jeder acht Takte lang ist. Die Tanzsarabande, welche übrigens noch Ende des vorigen Jahrhunderts in Balleten vorkam, lässt nach Mattheson (Kern melod. Wissensch. 119) »keine lauffende Noten zu, weil die *Grandezza* solche nicht leiden kann, sondern ihre Ernsthaftigkeit steiff und fest behält«. Als Lauten- und Clavierstück wie auch in Suiten wurde sie, gleich allen anderen Tanzmelodien, freier behandelt, namentlich der zweite Theil erweitert; auch findet sich wohl, dass sie mit dem Auftakte beginnt (z. B. S. Bach, Bachausg. III. 76), ausserdem schlossen sich ihr zuweilen einige *Doubles* (s. daselbst) an (z. B. Händel, deutsche Händelausg. II. 82). Mitunter kommt sie zwar auch in der Suite von ganz einfacher Bildung vor, doch verträgt sie in dieser Verwendung Notenfiguren von allen Gattungen und verlangt gemeinhin einen nach Art des Andante, der Arie oder Allemande ausgezierten Vortrag. Als man in der Reihenfolge der zur Suite gehörenden Tänze noch eine feste Ordnung einhielt, pflegte sie nach der Allemand und vor der Giga zu stehen.

Sattel, an Saiteninstrumenten mit Griffbrett die zwischen diesem und dem Wirbelkasten eingelassene schmale Leiste von Holz oder Elfenbein, über welche die Saiten in kleinen Kimmen laufen. Indem er etwas über das Griffbrett vortritt, verhindert er das Aufliegen der Saiten auf demselben. S. Geige S. 360.

Sattel machen, Terminus beim Violoncellospiele, bedeutend, dass der Spieler in einer höheren Lage der Hand mit dem Daumen einsetzt und ihn auf der damit niedergedrückten Saite liegen lässt, um die Finger sämmtlich zu höheren Tönen gebrauchen zu können.

Satz. *a*) Gleichbedeutend mit Thema; Hauptsatz und Nebensatz gleich Hauptthema und Nebenthema. S. Thema. — *b*) Ein Theil einer Periode. Die gewöhnliche achttaktige Periode besteht aus zwei Sätzen, von denen der erste Vordersatz, der zweite Nachsatz heisst. Jeder dieser beiden Sätze enthält zwei Abschnitte von je zwei Takten. S. Periode. — *c*) Ein aus einer Anzahl Perioden bestehender Theil eines Tonstückes; z. B. der Mittelsatz (die Durchführung) im *Allegro* der Sonate (ebend. I 1 *b*). Die Zwischensätze in der Fuge (ebend. A *d*). — *d*) Ein für sich als ein Ganzes abgeschlossener Theil eines aus mehreren solcher Ganzen bestehenden Tonwerkes; so die Sätze *Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* etc. der Symphonie, Sonate etc. (s. Sonate, Cyclische Formen). — *e*) Die Setzkunst, der Tonsatz, und zwar insbesondere der

grammatikalische Theil derselben, die Lehre von der Harmonie und dem Contrapunkt. Die Regeln des Reinen Satzes machen, als von der Natur und dem Wesen des Tones und der Tonverbindung abgezogen, die Grundlage aller Tonsetzkunst aus. S. Contrapunkt; Harmonie III; Fortschreitung der Intervalle; Ausweichung; Melodie; Vorhalt; Durchgehende Noten; Nebennoten; Ganzschluss; Halbschluss; Trugschluss etc.

Saynetes, kleine niedrigkomische Operetten in Spanien.

Scagnello, *scannello*, *scanetto*, der Steg an Saiteninstrumenten.

Scala (Leiter), die Tonleiter.

Scalden, s. Barden.

Scapus, der Hals an Saiteninstrumenten; *scapi tabula*, das Griffbrett.

Scemando, abnehmend, *diminuendo*.

Schalischim, nach dem Schilte-Haggiborim bei den alten Ebräern ein hölzernes mit drei Darmsaiten bezogenes Instrument, welches möglicherweise mit einem Bogen gestrichen wurde. Andere erklären das Wort für einen gemeinsamen Namen aller dreisaitigen Instrumente. An Bogeninstrumente ist bei den Juden schwerlich zu denken gewesen.

Schall. Allgemeines Begriffswort für die auf unser Hörorgan in gewisser Weise einwirkenden und in demselben die entsprechenden Empfindungen hervorrufenden schwingenden Bewegungen der Luft, welche durch Oscillationen elastischer cohärenter Körper erzeugt werden. Hall, Knall, Geräusch, Klang und Ton sind Theilgattungen des Schalles. Alles Nähere s. Klang.

Schallloch, die Oeffnung im Resonanzboden der Saiteninstrumente, durch welche die Verbindung der atmosphärischen Luft mit der im Resonanzkörper des Instrumentes befindlichen hergestellt wird.

Schalltrichter, Schallbecher, Stürze. Die am unteren, dem Mundstücke entgegengesetzten Ende der meisten Blasinstrumente befindliche Erweiterung zur Form eines Trichters, wodurch der Klang verstärkt und, wenn die Erweiterung, wie bei den Blechinstrumenten, sehr erheblich ist, auch schmetternd wird. Doch ist der Schallbecher nicht die alleinige Ursache der letzteren Klangmodification der Blechinstrumente; sondern sowohl das Material selbst, als auch die im Verhältnisse zur grossen Länge sehr enge und nur sehr allmälig conisch sich erweiternde Mensur der Röhre tragen wesentlich dazu bei.

Schalmey, *Chalumeau*, Schäferpfeife, *Piffaro* (*Gingrina*, von *gingrire*, dem Gackern der Gans). *a*) Altes Holzblasinstrument, die kleinste Gattung der Bombarden oder Pommern (der Discantpommer, s. Pommer 6). Der Name Schalmey stammt von *Calamos*, Rohr, woraus sie in den ältesten Zeiten verfertigt wurde; er verblieb ihr auch, als man sie später aus Buchsbaum und anderem Material arbeitete. Sie besteht aus einem gebohrten und abgedrehten Rohre mit sechs Tonlöchern für die Finger und einer Klappe. Unten hat sie einen Schallbecher, ähnlich der von ihr abstammenden Oboe, und gleich dieser wird sie mittels eines Rohres intonirt, nur dass dieses etwas länger und schmäler, ausserdem aber die Art des Anblasens noch sehr unvollkommen ist. Denn das Rohr selbst wird nicht mit den Lippen gefasst, sondern es ist eine Büchse oder Kapsel darüber geschoben, die oben in der Mitte ein Mundloch hat, in welches hineingeblasen wird, so dass das Rohr die Luft von selbst auffangen muss, ungefähr wie die Zunge bei den Rohrwerken der Orgel. Von einer ähnlich feinen Einwirkung der Modificationen des Ansatzes und Lippendruckes auf das Rohr wie bei der Oboe, kann hier nicht die Rede sein; der Klang der Schalmey ist in der That auch roh, unbiegsam, dem Gänsegeschrei ähnlich, davon denn auch jener Name *Gingrina* herstammt. Ihr Umfang erstreckt sich von f_1 bis a_2, man hat sie aber auch mit zwei Klappen, in welchem Falle sie dann in der Höhe c_3 erreicht. Gegenwärtig trifft man sie nur noch bei Landleuten und herumziehenden Musikanten an. Wann ihre Umbildung zur Oboe begonnen hat, weiss man ebensowenig als durch wen sie vollzogen wurde, doch kann man sie wohl in die Zeit der Umgestaltung des Basspommer zum Fagott, also in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrh. setzen; nur machte die Oboe anfänglich beiweitem langsamere Fortschritte, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts war sie noch ziemlich unvollkommen und kann erst etwa gegen 1720 hin mehr an Reinheit und Spielgeläufigkeit

gewonnen haben. —— *b*) In der Orgel ein offenes Rohrwerk von 16-, 8- und 4-Fusston, gemeinhin ziemlich blökend. —— *c*) Zuweilen die am Dudelsack befindliche Pfeife mit Tonlöchern.

Schaperpfeiff, Schäferpfeife, eine Gattung des Dudelsackes, s. Sackpfeife 2. Hin und wieder führt auch die Schalmey diesen Namen.

Scharf oder Scharp, eine kleine Mixtur in der Orgel, welche gemeinhin aus dem eigentlichen Tone und aus seiner Quint und Octav besteht. Weil das Pfeifwerk dabei sehr klein ist, lässt man entweder die zweigestrichene Octav oder auch schon die eingestrichene repetiren. Mitunter ist diese gemischte Stimme auch mehr als dreifach besetzt. — Auf eine nur verschärfte Intonation sonst gewöhnlicher Stimmen bezieht sich das Wort Scharf in Scharfcymbel, Scharfflöt, Scharfoctav, Scharfregal.

Scharfonett, eine vom Orgelbauer Leyser gegen Ende des 17. Jahrh. erfundene, aus einem doppelten Register bestehende Orgelstimme. (Sponsel, Orgelhist.)

Scheitholt, ein altes, sehr unvollkommenes Instrument, welches daher, wie Prätorius in seiner Beschreibung sagt, »billig unter die Lumpen-Instrumenta referiret werden sollte«. Dem Aeusseren nach einem langen Scheit Holz sehr ähnlich, besteht es aus einem Resonanzkasten von drei oder vier schmalen und langen Brettchen, oben mit einem Kragen und Wirbelkasten versehen, in welchen die drei oder vier Metallsaiten, mit denen es bezogen ist, hineinlaufen. Drei Saiten sind im Unisono gestimmt, eine von ihnen aber kann durch ein auf $^2/_3$ der Länge angebrachtes Häckchen niedergezwungen werden, so dass sie um eine Quint tiefer klingt. Die vierte Saite kann um eine Octav höher gestimmt sein. Auf dem Resonanzboden sind Bünde von Messingdrath eingeschlagen, auf denen mittels eines Stäbchens die klingenden Theile der Saiten abgegrenzt werden, während der Daumen der rechten Hand darüber hinschrumpt. In Prätorius, *Syntagma musicum* II. 57 (Wolffenbüttel 1619), ist die Beschreibung, und Tafel XXI. Nr. 8 die Abbildung zu finden.

Schellencymbel, Tseltselim der Ebräer, ein altes Instrument von eben der Beschaffenheit wie die Glockencymbeln und das King der Chinesen, nur mit dem Unterschiede, dass anstatt der Glocken oder Metallplatten abgestimmte Schellen oder Cymbeln auf einem Gestelle aneinandergereiht waren, welche mit metallenen Stäben geschlagen wurden. Abbildung bei Printz, Histor. Beschr. der edlen Sing- und Klingkunst, Dresden 1690, Iconism. II. F zu finden.

Scherzando, Vortragsbez., scherzend, scherzhaft. Kommt häufig mit Tempoworten die eine schnellere Bewegung anzeigen verbunden vor, als *Allegro* oder *Allegretto scherzando*. Für sich allein zeigt es eine ebenfalls lebhafte, aber nicht gar zu schnelle, sondern mehr anmuthige Bewegung an. S. auch Scherzo.

Scherzo, im allgemeinen Sinne ein Tonstück von leichtem und heiterem Character, in welchem Humor und scherzhafte Laune mit den Gefühlen ein munteres Spiel treiben, wovon das Capriciose und Burleske keineswegs ausgeschlossen ist. Daher verlangt es im Vortrage auch mehr Rundung in der Ausführung der Notenfiguren als Nachdruck, mehr eine gemilderte als hervorstechende Stärke des Klanges, und mehr abgestossene und zierliche als getragene und aneinandergeschleifte Noten. Und wennauch das Markirte nicht ausgeschlossen ist, so erhebt es sich doch nicht zum Leidenschaftlichen, sondern überschreitet nicht die Grenzen des Muntern oder Launenhaften. Demnach ist das Tempo zwar schnell, aber mehr leicht fliessend als leidenschaftlich oder feurig. Seine eigentliche Bedeutung hat das Scherzo erst in neuester Zeit gewonnen, die Benennung kommt schon früher vor; bei Bach z. B., in der III. Partite des I. Th. der Clavierübungen findet sich ein solcher, aus zwei Wiederholungstheilen bestehender Scherzo genannter Satz, der sonst aber nicht gerade viel zu bedeuten hat. Ausserdem dient das Wort *Scherzando* als Vortragsbezeichnung für Sätze von vorhin erklärtem Character, häufig mit *Allegretto* oder *Allegro* verbunden, und wird auf Tonstücke von jeder beliebigen Form angewendet. — In der modernen Sonatenform aber erlangte das *Scherzo* eine hervorragende Geltung, indem es von Beethoven an die Stelle der bis dahin ausschliesslich, später zwar auch noch aber doch weniger, gepflegten Menuett gesetzt, und zu einer an Inhalt und Umfang bedeutungsvollen Form ausgebildet wurde; die Menuett, wennauch von Haydn und Mozart und früher schon von Bach in vollkommenen Beispielen hingestellt, konnte doch eine ähnliche Freiheit in der Gestaltung nicht erreichen

wie das *Scherzo*; denn wenngleich in der Suite und Symphonie vom bedingten Zwecke, zum Tanze aufgespielt zu werden, abgelöst und freier behandelt, blieb sie doch immer an die Tanzform gebunden. Das *Scherzo* schliesst dieser zwar ebenfalls sich an, doch nur in Betreff der allgemeinen Umrisse. Es bildet in den cyclischen Formen, je nach Absicht des Componisten, den zweiten oder dritten Satz, jenachdem es entweder die etwa leidenschaftliche Bewegung des ersten Satzes durch Scherz und Humor soweit zu mildern hat, dass das Gefühl sanfteren Stimmungen im *Adagio* zugänglich wird, oder die etwaigen Empfindungen des Schmerzes und der Trauer im *Adagio* durch Witz und Munterkeit verscheuchen, und das Gemüth wiederum zu lebhafterer Bewegung im letzten Satze anregen soll. Mit weiteren Aufzählungen solcher Möglichkeiten würde aber nichts erreicht, es sind auch im Art. Sonate I 3 und Cyclische Formen einige Andeutungen über die Geltung des *Scherzo* und seinen Verhalt zu den übrigen Sätzen gegeben; genug, es hat die wichtige Aufgabe, Stimmung und Tonbewegung der beiden Sätze, zwischen denen es steht, zu vermitteln. Der modernen Symphonie, welche eine noch strengere organische Entwickelung beansprucht als die Sonate, fehlt es daher niemals, oder es wird wenigstens durch die Menuett oder einen Satz von ähnlichem Character vertreten; in der Sonate hingegen, welche nicht selten aus nur drei oder gar nur zwei Sätzen besteht, bleibt es in solchen Fällen fort. — Ein allgemeiner Formumriss des *Scherzo* ist ebenfalls unter Sonate I A (der dritte Satz) zu finden.

Schiebstangen, sind die Hölzer in der Orgel, an welche die Registerknöpfe oder Manubrien befestigt sind, und wodurch die Schleifen oder Züge auf der Windlade vermittelst der Registerwellen aus- und eingeschoben werden. S. Orgel.

Schietto, *schiettamente*, einfach, schmucklos, ohne Verzierungen.

Schildknorpel, ein Theil des Kehlkopfes, s. Stimmorgan *d*.

Schisma, griech. (Spaltung, Theilung), nennt man ein kleines Intervall im Verhältnisse 32805 : 32768 Log. 2, welches nicht in der practischen Musik, sondern nur bei Berechnung der Intervallenverhältnisse vorkommt. Es ist

1) der Unterschied zwischen dem ditonischen und syntonischen Comma, dieses von jenem abgezogen bleibt als Rest das Schisma:

vom ditonischen Comma =	531441 :	524288	Log.	20
abgezogen das syntonische =	80 :	81	,,	18
	42515280 :	42467328		
8¦ 6¦ 9¦ 3				
bleibt das Schisma =	32805 :	32768	Log.	2

Schisma und syntonisches Comma machen also zusammen das ditonische Comma aus. Ferner ist das Schisma auch

2) der Unterschied zwischen dem syntonischen Comma und Diaschisma; das letzte vom ersten abgezogen, giebt das Schisma als Rest:

vom syntonischen Comma =	81 :	80	Log.	18
abgezogen das Diaschisma =	2025 :	2048	,,	16
	164025 :	163840		
5¦				
bleibt das Schisma =	32805 :	32768	Log.	2

Folglich machen Schisma und Diaschisma zusammen das syntonische Comma aus.

Schlag, Tactus. Ganzer Schlag, die Vierviertel-, Halber Schlag, die Zweiviertelnote.

Schlagfeder, s. Plectrum.

Schlaginstrumente, s. Instrumente II C (S. 446).

Schlagmanieren, die verschiedenen Arten der Verdoppelung und Vervielfältigung der beiden Töne der Pauken zu gewissen rhythmischen Figuren. Näheres s. Pauke.

Schlangenrohr, der Serpent, s. daselbst.

Schlecht Blasen und Trommeten. Jenes bedeutet, auf der Trompete einen lang gezogenen Ton aushalten. Dieses, ein schmetterndes und mit verschiedenen Tönen abwechselndes Blasen, welches einen freudigen und kriegerischen Affect ausdrücken soll. Altenburg, Heroische Trompeter- und Paukerkunst, S. 14.

Schlechter Contrapunkt, der *Contrapunctus simplex*, Note gegen Note.

Schlechter Takt, der gerade Takt.

Schlechter Taktheil, schwacher Taktheil, Arsis, accentloses Glied des Taktes, s. Takt, Auftakt, Accent, Niederschlag.

Schleifbogen, s. Schleifen.

Schleife oder Parallele (im Orgelmechanismus), der Name der auf dem oberen Theile der Windlade befindlichen schmalen und mit ihr gleichlangen eichenen Brettchen, durch deren Hin- und Rückbewegung mittels der Registerzüge dem Winde der Zutritt zu den Pfeifen eröffnet oder verschlossen wird. S. Orgel I C.

Schleifen, heisst verschiedene Töne aneinandergezogen vortragen, also ohne zwischen ihnen abzusetzen. Bei der menschlichen Stimme und Blechinstrumenten werden die zusammenzuschleifenden Töne mittels eines ununterbrochenen Athemzuges intonirt; auf Geigeninstrumenten vermittelst eines einzigen sanft fortgezogenen Bogenstriches; auf Claviaturinstrumenten muss das Schleifen der Töne durch einen ziehenden Uebergang der Finger von einer Taste zur andern, wobei der vorangehende Finger die Taste nicht eher verlässt, als bis der folgende die seinige anschlägt, hervorgebracht werden. Bei den eigentlichen Schlaginstrumenten, z. B. der Pauke, kann ein Schleifen der Töne garnicht stattfinden. — Die im Vortrage zu schleifenden Noten müssen mit einem darüber oder darunter gesetzten Bogen bezeichnet werden, der so lang ist, dass er die zu schleifende Tonfigur umfasst, also:



Dieser Bogen wird Schleifbogen oder Bindebogen genannt; die Note, auf der er endigt, wird, auch ohne dass ein Abkürzungszeichen (Staccatopunkt oder Pause) dasteht, in vielen Fällen (hier unter *a*, *c*, *d*) entweder sanft abgehoben oder gestossen, so dass die zusammengeschleifte Figur von dem folgenden etwas abgetrennt erscheint. An vielen Stellen, namentlich in Sätzen von langsamer Bewegung, welchen man von vorneherein ansieht, dass sie einen gebundenen Vortrag verlangen, oder wo es auch sonst aus dem Character des Tonganges zu erkennen ist, lässt man den Schleifbogen fort, ungeachtet die Töne geschleift werden müssen, und verlässt sich auf Einsicht und Erfahrung des Vortragenden. Vorschläge und Spielmanieren aller Art müssen jederzeit an ihre melodische Hauptnote angeschleift werden.

Schleifer. *a*) Eine Spielmanier (franz. *Coulé*), bestehend aus zwei Noten von geringem Zeitwerthe, welche auf- oder absteigend einer melodischen Hauptnote voraufgehen und, nach Vorschlagsart, schnell an dieselbe angeschleift werden. Für gewöhnlich schreibt man ihn, wie in nachstehendem Beispiele *a*, mit kleinen Vorschlagsnoten aus, die nicht in den Takt eingetheilt werden; die melodische Hauptnote hat den Accent. Oder man setzt seine erste Neben- und die Hauptnote als Terz über einander, trennt sie aber durch einen kleinen Querstrich, der, von links nach rechts aufwärtsgehend, den Schleifer aufwärts; in derselben Richtung abwärtsgehend, den Schleifer herunterwärts anzeigt. Beisp. *b* ist die Notirung, *c* die Ausführung.



b) Ein walzerartiger deutscher Tanz, dessen Melodie im $^3/_8$-Takt gesetzt und in geschwinder Bewegung ausgeführt wird.

Schleiflade, in der Orgel; eine in neuerer Zeit allgemein gebräuchliche Gattung der Windlade. S. Orgel I C *a*.

Schlüssel, *claves signatae*; diejenigen zur Tonschrift gehörenden Zeichen, welche, auf eine Linie des Fünfliniensystems gesetzt, diese Linie auf eine bestimmte Tonhöhe, und zwar auf g_1, c_1 oder f fixiren und nach einem von diesen Tönen benennen, von dem aus dann die übrigen Töne gerechnet werden. Gegenwärtig sind drei, die eben genannten drei Töne bezeichnenden Schlüssel, welche der *G*- (oder Violin-), der *C*-, und der *F*-Schlüssel heissen, im Gebrauch. Das Nähere s. Notenschrift B.

Schlüsselfiedel. Ein altes viersaitiges Bogeninstrument, an welchem die Tonhöhen

aber nicht durch Andrücken der Saiten an das Griffbrett mittels der Finger, sondern (nach Art der Bauernleyer) durch eine am Halse angebrachte Claviatur bestimmt wurden. Abbildung bei Prätorius, *Syntagma* II. Taf. XXII.

Schlussfall, Tonschluss, s. daselbst.

Schnabel, *bec*, der Name des Mundstückes der älteren *Flûte à bec*, sowie auch der Clarinette und der zu ihrer Familie gehörenden Instrumente. Ueber die Construction desselben s. Flûte à bec und Clarinette.

Schnaccade, eine alte scherzhafte Art Tonstücke mit absichtlich eingewebten falschen Tonfortschreitungen.

Schnarrtöne, Klirrtöne, nennt man gewisse Töne, welche mittels einer schwingenden Saite auf besondere Art hervorgebracht werden können, und tiefer sind als der eigentliche natürliche Grundton dieser Saite. Sie entstehen folgendermassen. Man setzt einer Saite einen Steg so unter, dass sie nicht fest auf ihm aufliegt, sondern ihn nur ganz leise berührt, und reisst sie dann mit dem Finger der Art, dass sie senkrecht auf den Steg schlägt. Es bildet sich alsdann ein Klang, der tiefer ist als jener, den die Saite erzeugt, wenn sie ihrer ganzen Ausdehnung nach schwingt. Doch entsteht dieser Schnarr- oder Klirrton genannte Klang nicht an der Saite selbst, sondern durch das Aufschlagen derselben auf den Steg, indem man die durch die schwingende Saite dem Stege in gewissen Zeitabständen mitgetheilten Schläge als einen eigenen Klang vernimmt. Als wirklich bestimmbarer Ton lässt er jedoch nur in wenigen Fällen sich hören, und wegen Ungleichförmigkeit der Schwingungen ist er überdies unangenehm von Klang, schnarrend oder klirrend, daher der Name. Wird der Steg unter die Mitte der Saite gesetzt, so ist der Schnarrton um eine Quint tiefer, als ihr natürlich tiefster Ton, doch hat er eine Beimischung des den beiden Hälften der Saite zukommenden Tones (der Octav des Grundtones) und geht auch in diesen, eine Duodecime als er selbst höheren Ton über, sobald die Saite zur Ruhe kommt. Setzt man den Steg so unter, dass die Saite in 2 Theile, zu $^2/_5$ und $^3/_5$, getheilt wird, so ist der Schnarrton um einen halben Ton höher als im vorigen Falle, und scheint zum Grundtone wie $^{18}/_{25}:1$ sich zu verhalten. Zerlegt der Steg die Saite in 2 Theile, zu $^1/_3$ und $^2/_3$, so ist der Schnarrton um eine grosse None tiefer als der tiefste natürliche Ton, und verhält sich zu diesem wie $^4/_9:1$. Die den Klirrton hervorrufenden Stösse der Saite müssen also langsamer sein als diejenigen Schwingungen, welche die Saite ausführt, indem sie ihren natürlichen Grundton giebt. Eine Erklärung kann man finden bei Chladni (Akustik, § 59), der die vom Arzt Hellwag in Eutin über diese akustische Erscheinung ihm gemachte Mittheilung weiter verfolgte. Hier möge ein Beweis dafür, welchen Bindseil (Akustik, S. 107 f.) davon giebt, angeführt werden. »Nehmen wir an, die Saite mache, wenn sie ihren Grundton giebt, 48 Schwingungen, wobei sie ungehindert und ganz, ohne Schwingungsknoten, sich bewegt. Durch den untergesetzten Steg wird sie, von dem Momente an, wo sie ihn berührt, bis zu dem, wo sie ihn wieder verlässt, in 2 Hälften getheilt; von dem Momente aber, wo sie den Steg verlässt, nach der entgegengesetzten Seite schwingend, bis zu dem Momente, wo sie ihn abermals berührt, schwingt sie ganz, ohne Schwingungsknoten. Demnach sind ihre Schwingungen abwechselnd Total- und Hälftenschwingungen. Da nun die Schwingungszeit, in welcher jede Hälfte einer in 2 Theile sich zerlegenden Saite schwingt, genau die Hälfte beträgt von der, welche dieselbe Saite gebraucht, wenn sie ungetheilt schwingt, so würde die Saite in derselben Zeit, in welcher sie 48 Totalschwingungen macht, 96 halbe Schwingungen machen. Demnach macht eine Saite, bei welcher beiderlei Schwingungen, auf Veranlassung des Steges, gleichmässig mit einander abwechseln, in derselben Zeit $\frac{48+96}{2}=72$ Schwingungen. Da zwischen je 2 aufeinanderfolgenden Schlägen (auf den Steg) 2 solche Schwingungen von der Saite gemacht werden, so geschehen während 72 solcher Schwingungen zusammen 36 Schläge. Der durch diese letzteren erzeugte Ton würde um eine verminderte Quint tiefer sein, als der durch 48 Totalschwingungen erzeugte Grundton«.

Schnarrwerk, Rohrwerk, Zungenwerk, s. Orgel S. 651.

Schnecke, der obere, in einer gewundenen schneckenartigen Form ausgeschnittene Theil des Wirbelkastens an Geigeninstrumenten. Manche Geigen haben auch statt der Schnecke einen Löwenkopf als Verzierung.

Schneller, s. Pralltriller.

Schophar und Takoa, scheint ziemlich dasselbe gewesen zu sein, wenngleich Printz auch beides getrennt aufführt, nämlich ein trommetenartiges Blasinstrument der alten Hebräer, aus Erz oder Silber, nach anderen Angaben auch aus Stierhörnern gefertigt, schneckenartig gewunden. Es wurde im Kriege und auch, wie unsere Glocken, als Ruf zum Gottesdienste gebraucht. Abbildung bei Printz, Histor. Beschr. der edeln Sing- u. Klingkunst, *Icon.* III. E F.

Schränkstifte, am Pianoforte, die im Stimmstocke und Saitenhalter befindlichen kurzen Stahlstifte, welche den klingenden Theil der eine kleine Biegung um sie herum machenden Saiten begrenzen. S. Pianoforte A 2.

Schreibart, s. Stil.

Schryari. Nach Prätorius (*Syntagma* II. 42) eine Art veralteter Blasinstrumente, an Structur den Cornamusen ähnlich, aber unten offen und von stärkerem Klange. Das Instrument hatte oben Tonlöcher für die Finger und unten für den Daumen, ausserdem auch auf den Seiten, welche letzteren mit den Ballen der Hände bedeckt wurden. Es gab vier Arten; die kleinste war unten zugedeckt, hatte aber viele Nebenlöcher für den Schall und ihr Tonumfang erstreckte sich von $g - c_2$; die grösste reichte von $F - b$; die beiden mittleren gingen von $c - d_1$ und von $c - f_1$.

Schulkleinod, Davidskrone, die silberne Kette mit dem Bildnisse des Königs David, womit bei den Meistersingern der Uebersinger (der seine Sache am besten gemacht hatte) geschmückt wurde.

Schultergeige, s. Viola da spala.

Schusterfleck, Rosalie, Spottname für die mehreremale gleich nach einander erfolgende Versetzung oder Rückung einer Melodie auf die nächsthöhere oder tiefere Tonstufe. Am trivialsten sind diese Rückungen, wenn sie aufwärts steigen und innerhalb desselben Tongeschlechtes (Dur oder Moll) bleiben, weil sie alsdann einander melodisch völlig ähnlich sind, und dieselbe harmonische Rückung (Septimenmodulation, der sie auch wohl den Ursprung verdanken) mehreremale sich wiederholt (Beisp. *a*). Abwärtsschreitend, und wenn das Tongeschlecht wechselt, vollständige melodische Aehnlichkeit in Bezug auf die Lage der Halbtöne also nicht mehr vorhanden ist, wird man sie leidlicher finden; will man in Beisp. *b* dem letzten Takte eine etwas andere melodische Wendung geben, so ist kaum noch etwas dagegen einzuwenden; namentlich im kirchlichen Stil, allerdings nicht der höchsten Art, findet man solche Rückungen wie diese unter *b* häufig genug.



Erfolgt die Versetzung nur einmal, oder wenn auch noch ein zweites mal, so doch auf einem andern Intervall und melodisch nicht völlig ähnlich, oder abwechselnd auf- und abwärts, so kann sie unter Umständen ganz leidlich sein. Weil aber namentlich die steifen stufenweisen auf sehr billiger Septimenmodulation beruhenden Rückungen von Componisten, die mit ihren Gedanken nichts besseres anzufangen wussten, bis zum Ekel verbraucht worden sind und immer eine gewisse Armuth an Wendungen bekunden, hat man sie durch allerhand Spitznamen lächerlich zu machen gesucht, und unter andern auch Schusterfleck genannt, weil der Satz ebenso stufenweise aufeinandergepappt ist wie die Lederflecke eines Stiefelabsatzes. Der Spottname Rosalie stammt von einem alten italienischen Volksliede *Rosalia cara mia*, in dem diese Rückungen in gröbster Weise auftreten. Die Melodie steht in der Allgem. Mus. Zeitg. 1814, S. 836. Vergl. auch die ebenda angezeigten Verm. Schriften von Schubart, Zürich 1812, I. 210.

Schwäbisch, die Melodie eines deutschen Tanzes gleichen Namens, im Dreiachteltakt stehend und von geschwinder Bewegung.

Schwägel, s. Schwiegel.

Schwanen-Gesang, eine Metapher griechischen Ursprungs. Bei den alten Griechen war der Schwan, des ihm beigelegten schönen Gesanges wegen, dem Musengott Apollo geweiht. Insbesondere rühmte man die Süssigkeit des Gesanges der Schwäne bei Annäherung ihres Todes, und nannte diesen letzten Gesang insbesondere Schwanengesang. Es scheint unbekannt zu sein, wie man darauf gekommen ist, diesem Vogel eine Fähigkeit anzudichten, wozu die Natur ihm jede taugliche Bildung der Stimmorgane gänzlich versagt hat; möglich, dass der schöne Hals Veranlassung dazu war, geheime Kräfte in ihm zu vermuthen, die nur im Moment des Sterbens in Wirksamkeit traten. Die Tradition davon aber hat sich bis heutigen Tag erhalten und ist sprüchwörtlich geworden; denn noch jetzt nennt man die letzte Schöpfung eines Künstlers oder die letzten Thätigkeiten oder Worte eines Menschen bei Herannahen des Todes metaphorisch seinen Schwanengesang.

Schwärmer, *Bombo*, veraltete Benennung einer Setzmanier, bei der vier oder mehr Noten auf derselben Stufe in schneller Bewegung einander folgen, z. B.



Schwedische Stiche, Terminus der Orgelbauer, s. Durchstechen des Windes.

Schweigezeichen (Pausen), s. Notenschrift E, Pausen.

Schweineorgel, s. Katzenorgel.

Schweinskopf, Steertstück, Namen des alten Flügels.

Schweizerpfeife, Feldpfeife, die kleine in der kriegerischen Musik zu den Trommeln gebrauchte Pfeife, Näheres s. Querpfeife. — In älteren Orgeln ein offenes, eng mensurirtes Flötenwerk im Manual zu 8 und 4 Fuss, kommt auch im Pedal zu 2 und 1 Fuss unter dem Namen Schweizerbass vor. Zur Erzielung leichterer Intonation hat die Stimme Bärte an den Labien, doch spricht sie immer nur schwer an, und ist nur zum Vortrage langsamer Sätze geeignet. In neueren Orgeln wird man sie kaum mehr finden, ungeachtet sie, wenn gut intonirt, zwar scharfen aber angenehmen Klang haben soll.

Schweller, Jalousie-, Thür-, Dachschweller, s. Echo, Echowerk in der Orgel; ferner Orgel, S. 655.

Schweran, s. Dutka.

Schwiegel, Schwägel, Stamentienpfeife. *a*) Veraltetes Blasinstrument, unten in einen kleinen Schallbecher sich erweiternd, in dessen Nähe nur drei Tonlöcher sich befanden, zwei für die Finger und eines für den Daumen der linken Hand, die man allein zum Spielen verwendete, indem man das Instrument beim Blasen gerade vor sich hin hielt, wie die *Flaut' à bec.* Mit der rechten Hand schlug man dann zuweilen eine kleine Trommel oder Pauke dazu. Es gab mehrere Arten von verschiedener Grösse, und ungeachtet der wenigen Löcher war der Tonumfang nicht unbedeutend, eine Art ging von d_1 — d_3 e_3, eine andere um eine Quint tiefer stehende von g — g_2 a_2. Die grösste Art, Stamentienbass genannt, wurde, damit die Tonlöcher bequem erreicht werden konnten, mittels einer langen dem *S* unseres Fagott ähnlichen Röhre intonirt. Abbildung s. bei Prätorius, *Syntagma mus. Theatr. instr.* Pl. IX. —— *b*) In der Orgel, ein offenes Flötenwerk von sanfter Intonation, nicht gar weiter Mensur, schmalem Aufschnitt; nach Gemshornart oben enger als am Kern. Man hatte den Gross-Schwiegel oder Schwiegelbass zu 8, und den Klein-Schwiegel oder Schwiegeldiscant zu 4 und 2 Fuss. Gegenwärtig ist er veraltet, in alten Orgeln findet er sich häufig.

Schwingungen, Oscillationen, Vibrationen, sind die schallenden Bewegungen der Luft, in welche sie entweder durch einen auf gewisse Art in Bewegung gesetzten festen elastischen Körper, oder, wenn zu einer Luftsäule abgeschlossen, durch Anblasen versetzt wird. Ebenso werden die Bewegungen des behufs der Schallerzeugung in Schwung gesetzten Körpers selbst, z. B. einer Saite, Paukenfelles etc., Schwingungen genannt. S. Klang 1; Transversalschwingungen der Saiten, Klang I B; der Stäbe und Membrane, Klang I C D; Longitudinalschwin-

gungen der Luft, Klang I E; Mitschwingungen anderer Körper, Klang II B.

Schwingungsknoten, die Punkte eines klingenden Körpers, auf denen er sich während seiner Schwingungen in kleinere Theile theilt, die wieder ihre besonderen Schwingungen für sich machen und die mitklingenden Töne erzeugen. An Saiten, s. Klang I B 2 *b*; an Luftsäulen (Knotenflächen), Klang I E; Schwingungslinien an Membranen und Platten, Klang I D.

Scindapsos. Ein Instrument der alten Griechen, nach Angabe des Ptolomäus von Scindapsos aus Eretria erfunden, seiner Beschaffenheit nach aber, wie es scheint, völlig unbekannt.

Sciolto, frei, mit freiem Vortrage. Auch gleichbedeutend mit gestossen, die Noten von einander getrennt. — *Fuga sciolta*, die freie Fuge, s. Fuge D II *b*.

Scolien, bei den Griechen, ursprünglich Trinklieder, später auch Gesänge moralischen Inhaltes.

Scordato, *discordato*, verstimmt; *Violino scordato*, verstimmte Violine. Auch soviel wie umgestimmt, von der gewöhnlichen Stimmungsart abweichend gestimmt, etwa zum Zweck einiger Erweiterung des Tonumfanges oder bequemerer Ausführbarkeit gewisser Figuren und Passagen.

Sdegnoso, Vortragsbez., trotzig.

Sechsachteltakt. Zusammengesetzte Taktart, in oberer Ordnung zweitheilig mit dreitheiliger Gliederung, zwei punktirte Viertel, deren jedes drei Achtel hat, enthaltend. Auf dem ersten Achtel des Taktes liegt der Haupttaktaccent, auf dem vierten Achtel ein Nebenaccent zweiter Ordnung. Indem jedes der beiden Dreiachtelpaare, woraus dieser Takt besteht, einem Dreiachteltakt entspricht, wennauch der Accent auf dem ersten Achtel des zweiten Paares ein schwächerer Nebenaccent ist, so können die zweiten Glieder beider Achtelpaare, dem Wesen dreitheiliger Taktart entsprechend, nicht völlig accentlos sein, sondern haben einen schwachen Gliedaccent. S. Accent I A (S. 13). Das dritte und sechste Achtel aber sind, als letzte Glieder dreitheiliger Gliedordnungen, gänzlich accentlos. S. auch Takt.

Sechstaktiger Satz, Sechser. Eine Satzbildung, welche entweder aus zweimal drei Takten; oder aus zweimal zwei Takten mit einem Anhange von abermals zwei Takten besteht.

Sechsvierteltakt. Dieselbe Taktart wie der Sechsachteltakt, nur dass die Glieder Viertel statt Achtel sind. S. Sechsachteltakt; Takt; Accent I A (S. 13).

Sechszehnfüssig, Orgelfussmaass der Pfeifen, s. Fuss, Fussmaass.

Sechszehntheilnote, *Semicroma*, *Semifusa*, *Bisunca*, *Double croche*: Tonzeichen für den sechszehnten Theil einer *Semibrevis* oder Ganzen Note: 𝅘𝅥𝅯. Folgen mehrere Noten dieser Gattung auf einander, so werden sie für Instrumente und auch im Gesange, wenn sie auf einer Textsilbe ausgeführt werden, durch zwei Querbalken verbunden: ♬. Ist hingegen auf jeder Note eine Silbe auszusprechen, so schreibt man sie getrennt.

Secondo, Seconda, die zweite (tiefere) Stimme unter zweien Stimmen von einerlei Art: *Violino*, *Soprano*, *Alto secondo*, *Viola seconda* etc. — *Seconda parte* in vierhändig gesetzten Clavierstücken, die zweite Partie, welche die tieferen Stimmen enthält, oder der zweite Spieler. — *Seconda volta*, die zweite Wendung, in Repetitionstheilen die letzten Takte, welche bei der Wiederholung ausgeführt werden und in den folgenden Theil überleiten.

Secret d'Orgue, *secretum organicum*, die Windlade in der Orgel.

Sectionalzeile. Ein solcher zur Anlage eines Tonstückes gehörender melodischer Theil (Periode), der in der weiteren Ausführung wiederholt, zergliedert, überhaupt thematisch auf verschiedene Weise verarbeitet wird und Stoff für die Entwickelung giebt.

Secund, ein dissonirendes Intervall, welches zwei Stufen umfasst, und in drei Gattungen, klein, gross und übermässig, vorkommt. — *a*) Die kleine Secund, das kleinste diatonische Intervall, der sogenannte diatonische oder grosse Halbe Ton, z. B. *e f*, *h c*, *g a*$^{\flat}$, im Verhältniss 16 : 15, wird in der Durtonleiter von der 3. mit der 4. und von der 7. mit der 8. Stufe, und in der Molltonleiter von der 2. mit der 3. und von der 7. mit der 8. Stufe gebildet. Die Durtonleiter zerfällt durch die Lage ihrer beiden diato-

nischen Halbtöne in zwei an Toninhalt einander gleiche Tetrachorde, *c f* und *g c*, deren Enden die beiden Halbtöne sind. — *b*) Die grosse Secund, der sogenannte Ganze Ton, *c d*, *d e*, zusammengesetzt aus einem grossen und kleinen Halben Ton, ist in der Durtonleiter fünfmal enthalten, in *c* z. B. in den Tönen *c d*, *d e*, *f g*, *g a* und *a h*, jedoch nach den ursprünglich reinen Verhältnissen in zwei verschiedenen Grössen, nämlich als grosser Ganzer Ton 9 : 8 (grosse Terz 5 : 4 — kleiner Ganzer Ton 10 : 9) in den Intervallen *c d*, *f g* und *a h*; und als kleiner Ganzer Ton 10 : 9 (grosse Terz 5 : 4 — grosser Ganzer Ton 9 : 8) in den Intervallen *d e* und *g a*. Grosser und kleiner Ganzer Ton differiren um das syntonische Comma 81 : 80[1]). — *c*) Die übermässige Secund, aus einem Ganzen und kleinen Halben Ton bestehend, z. B. *c d♯*, *f g♯*, im reinen Verhältniss 75 : 64, kommt in der Durtonleiter garnicht und in der Molltonleiter nur dann auf der 6. Stufe vor, wenn der Leitton, nicht aber zugleich die Sext erhöht wird. —— In der Reihe der mitklingenden Töne erscheint die grosse Secund 9 : 8 als neuntes Verhältniss und erste musikalisch brauchbare Dissonanz, indem die natürliche kleine Septime 7 : 4 zu klein ist und ihr Verhältniss erst abgeändert werden muss, um von der Musik verwendet werden zu können. Das Secundenverhältniss ist die Grundlage aller Dissonanzen, auch die Septimen entstehen aus ihm; die kleine Septime durch Abzug des grossen Ganzen Tones von der Octav (2 : 1 — 9 : 8 = 16 : 9), die grosse Septime durch Abzug des grossen Halben Tones von der Octav (2 : 1 — 16 : 15 = 15 : 8); die Septimen sind Umkehrungen der Secund. Und ebenso liegt der None und allen anderen Vorhalten und melodischen Dissonanzen stets ein Secundenverhältniss zu Grunde. Des Unterschiedes zwischen Secund und None in harmonischer Hinsicht, dass nämlich bei der Secund das untere Glied dissonirt, mithin vorbereitet und aufgelöst werden muss, bei der None hingegen das obere, ist schon in den Art. None und Contrapunkt gedacht worden; über die aufwärts resolvirende übermässige Secund und ihren Unterschied von der übermässigen None ist unter Secundakkord einiges gesagt. Um die ungewöhnlicheren Auflösungen der Secund kennen zu lernen, darf man nur die ungewöhnlicheren Resolutionen der Septime betrachten.

Secundakkord oder Secund-Quart-Sextakkord, heisst die dritte Umkehrung des Septimenakkordes, welche entsteht, indem die Septime in die Unterstimme gelegt wird.



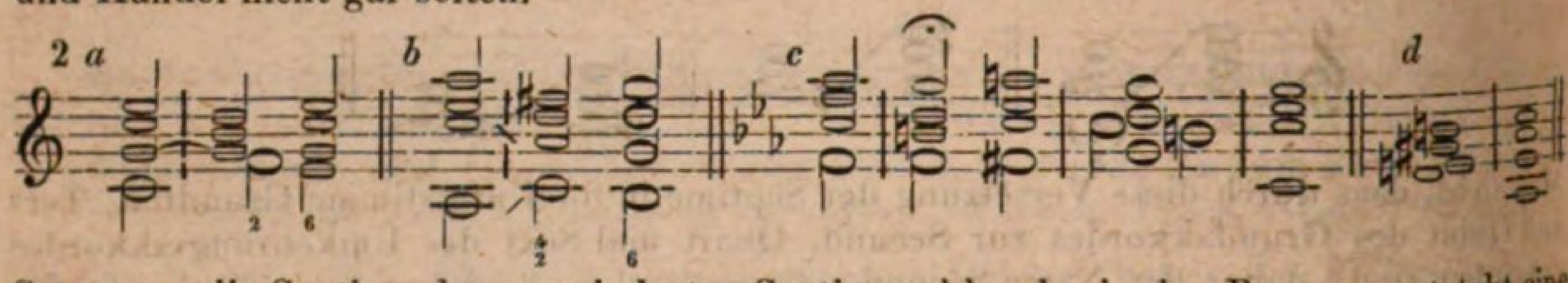
Man sieht, dass durch diese Versetzung der Septime in die Unterstimme Grundton, Terz und Quint des Grundakkordes zur Secund, Quart und Sext des Umkehrungsakkordes geworden sind; daher der Name Secundquartsext- oder abgekürzt Secundakkord, den übrigens speciell nur diese dritte Umkehrung des Septimenakkordes führt, ungeachtet in manchen Vorhaltsakkordbildungen ebenfalls Secunden vorkommen. Die Generalbassbezifferung des Secundakkordes ist 2, Quart und Sext werden nur im Falle chromatischer Veränderung und dann mit den entsprechenden Versetzungszeichen angezeigt. Soviel Gattungen des Septimenakkordes es giebt, soviel Gattungen des Secundakkordes entstehen selbstverständlich. Ebenso sind die für die Auflösung des Secundakkordes geltenden Regeln die den Septimenakkord überhaupt betreffenden; die Septime verliert ihren Character als solche keineswegs durch die Versetzung in die Unterstimme, in der hier nun ihre Vorbereitung und Auflösung um eine Stufe abwärts erfolgt. Der Akkord, in welchen hinein die Auflösung erfolgt, ist entweder ein Dreiklang oder wiederum ein Septimenakkord, und zwar ein Grundakkord oder eine Umkehrung und endlich leitereigen oder modulirend, bei regulärer Auflösung jederzeit aber ein solcher, in dessen Basston die Septime des Secundakkordes eine halbe oder ganze Stufe abwärts schreiten kann; nur in Recitativen kommt es nicht selten vor, dass der Bass des Secundakkordes nicht regulär resolvirt, sondern in einen anderen Ton abspringt. Es folgen einige Beispiele für die regelmässige Auflösung. *a*) Leitereigen. Auflösung in den Sextakkord (am gewöhnlichsten, Beisp. 1 *a*); Quartsextakkord (schlecht, 1 *b*); Septimenakkord (1 *c*); Quintsext- und Terzquartakkord (1 *d*, *e*); Secundakkord (1 *f*). — *b*) Modulirend: in den

1) S. Halber Ton, Ganzer Ton, Comma.

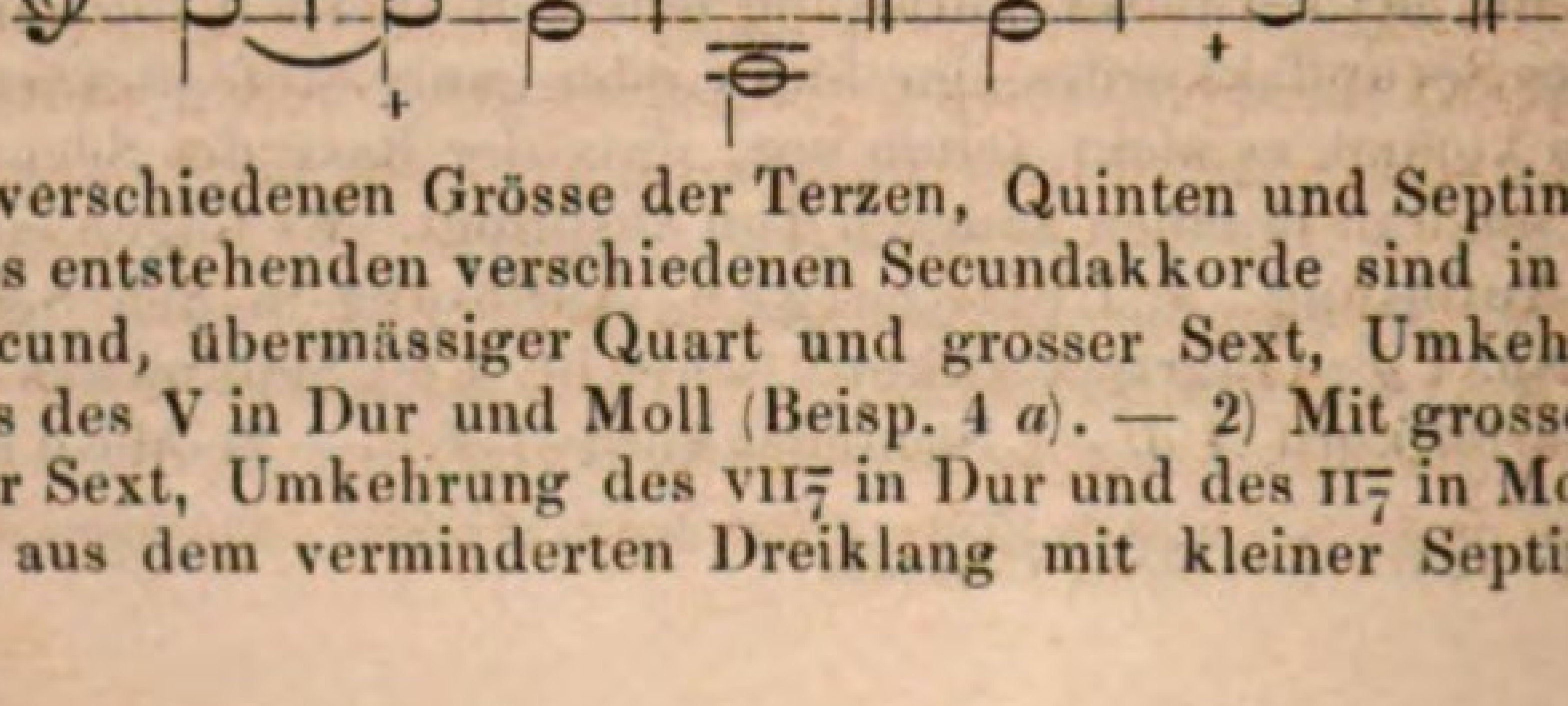
Dreiklang (Beisp. 1 *g*); Sextakkord (1 *h*); Septimen-, Quintsext-, Terzquart- und Secundakkord (1 *i, k, l, m*):



Die Vorbereitungsakkorde sind in voranstehenden Beispielen aus Raumersparniss meist fortgeblieben; unvorbereitet eintreten dürfen, wie im Septimenakkorde so auch im Secundakkorde, nur die verminderte Septime des verminderten und die kleine Septime des Dominantseptimenakkordes; doch soll letzterer in strenger Schreibart der freie Eintritt eigentlich nur dann gestattet sein, wenn der Grundton (als oberes Glied der Secund des Secundakkordes) gebunden ist (Beisp. 2 *a*), oder doch wenigstens (ein leicht fassliches Akkordverhältniss vorausgesetzt) Grundton und Septime in Gegenbewegung auftreten (2 *b*). Abweichungen von der regulären Auflösung der Septime kommen im Secundakkord verhältnissmässig weniger vor als wenn die Septime in der Melodie oder einer Mittelstimme liegt; geht sie aufwärts, so entsteht meist eine Art Trugfortschreitung (2 *c*), zuweilen springt sie auch von ihrem natürlichen Gange ganz ab und eine Auflösung erfolgt garnicht (2 *d*); letzteres aber findet man in begleitenden Recitativakkorden, bei Bach und Händel nicht gar selten.



Setzt man die Septime des verminderten Septimenakkordes in den Bass, so entsteht eine übermässige Secund. In Betreff der grammatisch richtigen Verwendung dieser Secund stimmen die Theoretiker zwar überein, nicht durchaus aber in Betreff des Umstandes, ob diese Secund in allen Fällen als solche oder nicht unter Umständen als übermässige None anzusehen sei. Dieser letzteren Ansicht wird hier beigepflichtet; hält man fest, dass bei der Secund das untere Glied das dissonirende ist und bei der None das obere, und jenes abwärts, dieses aber aufwärts aufgelöst werden muss, so wird man den in Beisp. 3 *a* mit + bezeichneten Akkord für einen Secundakkord, das *g♯* unter 3 *b* + jedoch für einen übermässigen Nonenvorhalt anzusehen haben:



Die je nach der verschiedenen Grösse der Terzen, Quinten und Septimen der Arten des Septimenakkordes entstehenden verschiedenen Secundakkorde sind in Kürze folgende: 1) Mit grosser Secund, übermässiger Quart und grosser Sext, Umkehrung des Hauptseptimenakkordes des V in Dur und Moll (Beisp. 4 *a*). — 2) Mit grosser Secund, reiner Quart und kleiner Sext, Umkehrung des VII_7 in Dur und des II_7 in Moll; kann ausserdem auch noch aus dem verminderten Dreiklang mit kleiner Septime auf erhöhter

6. Stufe in Moll entstehen (Beisp. 4 *b*, *c*). — 3) Mit grosser Secund, reiner Quart und grosser Sext, Umkehrung des II_7, III_7 und VI_7 in Dur, und des IV_7, V_7 und I_7 mit kleiner Septime in Moll (Beisp. 4 *d*). — 4) Mit übermässiger Secund und Quart und grosser Sext, Umkehrung des VII_7 in Moll (Beisp. 4 *e*). — 5) Mit kleiner Secund, reiner Quart und kleiner Sext, Umkehrung des IV_7 und I_7 in Dur, und des VI_7 und III_7 in Moll (Beisp. 4 *f*). — 6) Mit kleiner Secund, reiner Quart und grosser Sext, Umkehrung des III_7^+ in Moll (Beisp. 4 *g*). — 7) Mit kleiner Secund, verminderter Quart und kleiner Sext, sehr seltene Umkehrung des I in Moll mit grosser Septime (Beisp. 4 *h*).



Zur Uebung kann man aus der Verbindung des Secundakkordes mit anderen Akkorden harmonische Progressionen bilden, also z. B. eine Kette von Secundakkorden, die immer in den Dreiklang sich auflösen; dann in den Sextakkord, in den Quintsextakkord und in den Terzquartakkord. Der Bass geht dabei stets in grossen und kleinen Secunden abwärts. Man kann diese Gänge leitereigen, auch mit Modulation ausführen.

Secunda toni oder **modi**, die zweite Stufe der Tonart.

Secundiren heisst eine Hauptstimme mit einer zweiten Stimme begleiten.

Secundquint-Akkord und **Secundquartquint-Akkord** sind dissonirende Akkordbildungen, welche durch Vorhalte vor dem Basse des Sext- und Quintsextakkordes entstehen. S. Vorhalt.

Sedecima, Sedeze, veraltete Benennung der Superoctav (4 Fuss gegen 16, 2 gegen 8, 1 gegen 4 Fuss) in der Orgel. Müsste richtiger *Quintdecima* heissen, denn die Doppeloctav ist der 15., nicht der 16. Ton.

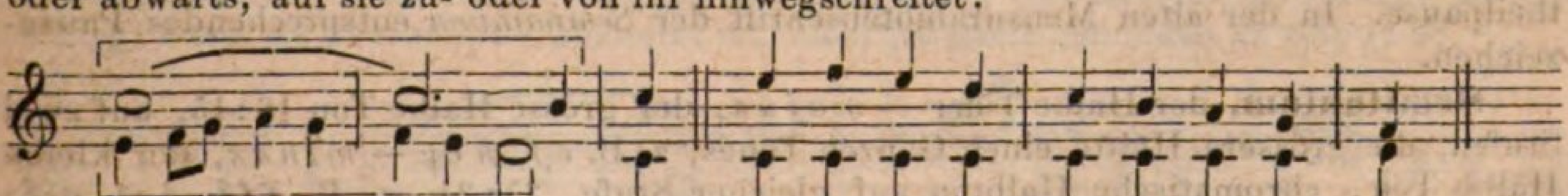
Seele, *l'âme*, eine namentlich bei den Franzosen übliche Benennung der Stimme in Geigeninstrumenten. S. Geige C.

Segno, Zeichen, s. Al Segno. — *Segno di silenzio*, eine Pause.

Segue, es folgt; z. B. *segue Allegro*, es folgt das Allegro.

Seguidilla, spanischer Nationaltanz, ähnlich dem Fandango und Bolero. Wird mit Gesang und Guitarre begleitet.

Seitenbewegung, *motus obliquus*. Dasjenige Bewegungsverhältniss zweier Stimmen, in welchem die eine auf demselben Tone verbleibt, während die andere auf- oder abwärts, auf sie zu- oder von ihr hinwegschreitet:



Seitenschlag, die Taktarsis, s. Taktschlagen.

Selah. In den Psalmen sehr häufig vorkommendes Wort, dem man allgemein eine musikalische Beziehung zuschreibt, wenngleich die Meinungen über seine eigentliche Bedeutung verschieden sind. Einige vergleichen es mit unserem *Da capo* oder der Reprise, andere halten es für die Anzeige einer Veränderung der Tonart, oder des Taktes, oder auch für eine Pause; und wieder andere glauben, dass ein Wechsel der Chöre oder eine Art von Ritornell darunter zu verstehen sei.

Semeiographie, die musikalische Zeichenlehre, Notenschrift. Ueber unsere moderne Tonschrift s. den Art. Notenschrift, über die Mensuralnotirung des 15. und 16. Jahrh. den Art. Mensuralnotenschrift. Hier nur ein paar Worte über die griechische Notirung, als der ältesten Tonschrift, von welcher wir bestimmte Nachrichten

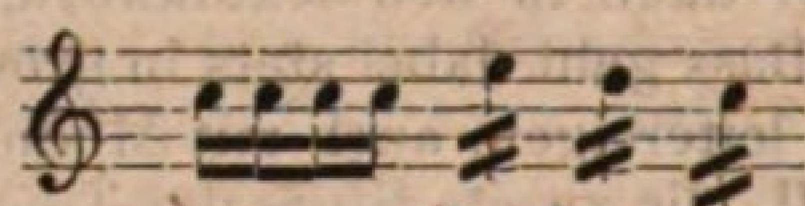
haben; aufbehalten ist sie durch Alypius, der um 360 nach Chr. lebte, sein Fragment *Introductio musica* (*Εἰσαγωγὴ Μουσική*) ist von Meursius 1616 und Meibom 1652 herausgegeben. Die Tonzeichen haben nur Geltung für die Höhe und Tiefe der Töne, nicht für ihren Zeitwerth; dieser war entweder durch das Metrum bestimmt oder wurde mittels einiger besonderen Zeichen angedeutet. Ausserdem haben die Töne eine zweifache Bezeichnung, für Gesang und Instrumente. Die Instrumentalnoten gelten in erster Reihe für die natürlichen Tonstufen (ohne ♯ oder ♭) der diatonischen Scala und werden zum Zeichen der Erhöhung um einen kleinen oder grossen Halben Ton auf zweierlei Art in veränderte Lage gebracht; ihre Gesammtzahl beläuft sich auf 51. Für Gesang finden sich ebenfalls 51 Zeichen; ursprünglich hatten die Instrumentalnoten wahrscheinlich auch für Gesang gedient. Wer auf den Gegenstand sich näher einlassen will, findet Auskunft in Fr. Bellermann, Tonleitern und Musiknoten d. Gr., Berlin 1847; Fortlage, Das musikal. System der Griechen in seiner Urgestalt, Leipzig 1847.

Semibrevis. Die viertgrösste Notengattung der alten Mensuralisten, von dieser Gestalt ◇. Gegenwärtig, an Form abgerundet: 𝅝, und als grösste Notengattung, Ganze Note genannt. Ueber ihre Behandlung in älterer Zeit s. Mensuralnotenschrift I A 3.

Semicantus, der Mezzosopran mit dem *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie.

Semicircolo, der halbe Kreis C, Taktzeichen des Viervierteltaktes, s. Halber Kreis.

Semicroma (ital., Plur. *semicrome*); der italienische Name der Sechszehntheilnote. In älteren Werken findet man das Wort oft der Sechszehntheilabbreviatur beigefügt:



Semicrome.

Semidiapason, die verminderte Octav, *Octava deficiens.*

Semidiapente, die verminderte Quint, *Quinta deficiens.*

Semidiatessaron, die verminderte Quart, *Quarta deficiens.*

Semiditas, Hälfte, Halbirung; insbesondere in der alten Mensuraltheorie der diminuirte Takt ₵, in welchem alle Noten und Pausen die Hälfte ihrer eigentlichen Zeitdauer nach dem *Integer valor* (unter dem Zeichen C) verloren, s. Mensuralnotenschrift I D (S. 552).

Semiditonus, die kleine Terz.

Semiditonus cum Diapente, die kleine Septime.

Semifusa, 𝅘𝅥𝅯, die Sechszehntheilnote (führt auch bisweilen den Namen *bis unca*, zweimal gekrümmt).

Semiminima, 𝅘𝅥 (𝅘𝅥𝅮) 𝅘𝅥, die Viertelnote.

Semisuspirium, *Semisospiro*, eine Achtel-, bei anderen auch eine Sechszehntheilpause. In der alten Mensuralnotenschrift der *Semiminima* entsprechendes Pausezeichen.

Semitonium, der Halbe Ton; — *majus*, der grosse Halbe Ton 16 : 15, auf zwei Stufen, die grössere Hälfte eines Ganzen Tones, z. B. *e f*, *h c*; — *minus*, der kleine Halbe Ton, chromatische Halbton auf gleicher Stufe, 25 : 24, z. B. *f f♯*, *g g♭*, *c c♯*; — *modi*, die grosse Septime, Unterhalbton der Tonart (s. Unterhalbton); — *fictum*, bei den älteren Theoretikern der durch Versetzung der Tonart C dur oder A moll auf andere Stufen der Tonleiter erscheinende grosse Halbe Ton, wobei, um entweder die grosse Septime oder die reine Quart zu erhalten, ein Ton durch ein ♯ erhöht oder durch ein ♭ erniedrigt werden muss, z. B. *f♯ g*, *c♯ d*, *a b*, *d e♭*; — *naturale*, bei den älteren Theoretikern der natürliche, nicht durch Versetzung entstandene, also ohne ♯ oder ♭ dargestellte grosse Halbe Ton *e f*, *h c*.

Semplice, einfach, schmucklos, ohne Zierrathen.

Sempre, immer, allezeit; — *piano*, stets leise; — *forte*, immer stark etc.

Senza, ohne; als: — *organo*, ohne Orgel, in Tonstücken mit begleitender Orgel zum Zeichen, dass die Orgel schweigen soll; — *sordino*, ohne Dämpfer, der

bis dahin gebrauchte Dämpfer soll entfernt werden. Der Ausdruck kommt meist bei Bogeninstrumenten vor, vereinzelt auch beim Clavier (z. B. im Trauermarsch der A♭dur Sonate von Beethoven), als Zeichen zum Niedertreten des Dämpferpedales, wodurch der Dämpfer von den Saiten gehoben wird; — *tempo*, ohne bestimmtes Zeitmaass.

Septetto, Septett, ein Tonstück für sieben Vocal-, **Septuor** für ebensoviel Instrumentalstimmen. Alle Stimmen sind obligat und einfach besetzt, Soli.

Septime, ein dissonirendes Intervall, welches sieben Stufen umfasst und in drei Gattungen, nämlich als grosse, kleine und verminderte Septime, im Gebrauch ist. —— *A.* Gattungen. *a*) Die grosse Septime enthält fünf Ganze Töne und einen grossen Halben Ton im Verhältnisse 15:8, z. B. *ch*. In der harten Tonart kommt sie über dem Grundtone und der 4. Stufe, in der weichen über der 3. und kleinen 6. Stufe vor. — *b*) Die kleine Septime besteht aus vier Ganzen und zwei Halben Tönen, z. B. *gf*, *ed*; ihr Verhältniss ist 9:5. In der harten sowohl als weichen Tonart ist sie fünfmal enthalten, denn alle Stufen haben kleine Septimen über sich, ausgenommen die 1. und 4. Stufe in Dur, und die 3. und kleine 6. Stufe in Moll. — Das Verhältniss 9:5 erhält man durch Abzug entweder des kleinen Ganzen Tones von der Octav (2 : 1 — 10 : 9 = 9 : 5) oder des kleinen Halben Tones von der grossen Septime (15 : 8 — 25 : 24 = 9 : 5). Subtrahirt man den grossen Ganzen Ton von der Octav, so entsteht eine Septime 16 : 9, welche um 81 : 80 kleiner ist als 9 : 5. Noch kleiner als 16 : 9 ist das in der Reihe der mitklingenden Töne vorkommende Verhältniss 7 : 4, die zu kleine natürliche Septime der Hörner und Trompeten, welche, um als *B* dienen zu können, schon etwas (als *a*♯ noch mehr) getrieben werden muss. In der Theorie hat man diesem zwischen Consonanz und Dissonanz schwebenden Verhältnisse 7 zu verschiedenen Zeiten viele Aufmerksamkeit geschenkt und auch versucht, ob nicht die practische Musik davon Gebrauch machen könne; so gedachte u. A. Kirnberger diese zu kleine Septime, als Consonanz betrachtet, unter dem Namen *i* in die Praxis einzuführen und stellte einen consonirenden Vierklang *c e g i* auf. Chladni erklärt den Ton *i* in Chorgesängen gehört zu haben, wie er auch das Vorkommen der für unsere harmonische Musik ebenfalls unbrauchbaren Intervalle 11 : 8 und 13 : 8 in schwäbischen Volksgesängen behauptet (Näheres in seiner Akustik, S. 28 f.)[1]. Zamminer (die Musik etc. 1855, S. 119) hält es für wenigstens nicht unwahrscheinlich, dass die grosse Bedeutung, welche die kleine Septime in unserem Harmoniesystem erlangt hat, auf die Annäherung ihres Schwingungsverhältnisses an die noch ziemlich einfache Combination 7 : 4 sich gründe. — *c*) Die verminderte Septime besteht aus drei Ganzen und drei grossen Halben Tönen im Verhältniss 128 : 75, und entsteht nur in der Molltonart aus der grossen 7. und darüberliegenden kleinen 6. Tonstufe, *g*♯ *f*. —— Als Dissonanz soll die Septime vorbereitet sein, gebunden werden und sich auflösen, d. h. eine Stufe abwärtstretend in eine Consonanz übergehen (Beisp. 1 *a*). Es hat aber die kleine Septime auch im strengen Satze die Freiheit, ohne Vorbereitung einzutreten, wenn ihr Grundton oder dessen Octav gebunden ist (1 *b*). Ferner darf sie im freien, bei sonst fasslicher Ton- und Akkordfolge auch im strengen Satze frei eingeführt werden, wenn es mit dem Grundtone in Gegenbewegung geschieht (1 *c*); und ausserdem braucht ihr Anschlag, wenn sie überhaupt vorbereitet ist, nicht jederzeit gebunden zu sein (1 *d*).



Die verminderte Septime darf auch im Vocalsatze stets frei eintreten. Die grosse aber muss stets selbst gebunden sein, Bindung ihres Grundtones genügt nicht, deshalb darf sie auch nicht, wenn die Stimme aufwärtssteigt, an den Grundton oder die Octav heran- oder in ihn hinein- (Beisp. 2 *a*), wohl aber, in abwärtsschreitender Stimme, aus ihm heraustreten, und zwar auf gutem Takttheil sowohl (2 *b*) als auf schlechtem, namentlich die auf schlechtem Takttheile aus dem Grundtone oder der Octav heraustretende grosse Septime ist eine der gewöhnlichsten durchgehenden Noten (2 *c*). Tritt die kleine Septime

1) Vergl. auch Marpurg, Versuche über die mus. Temperatur (1776) §. 52—55, 59, 107; ferner Opelt, Allgem. Theorie d. M. (1852) S. 20 und 30.

in Verbindung mit der kleinen Terz und reinen oder verminderten Quint auf, so muss auch sie stets gebunden sein, wennauch der freie Stil Ausnahmen von dieser Regel gestattet.



B. Die **Auflösung** der Septime erfolgt regulär abwärts, und zwar je nach der Fortschreitung der Grundstimme entweder 1) in die Terz, wenn der Bass eine Quart steigt oder eine Quint fällt (Beisp. 3 *a*); 2) in die Quint, wenn der Bass eine Secund steigt (3 *b*); 3) in die Sext, wenn der Bass auf derselben Stufe bleibt (3 *c*); 4) in die Octav, wenn der Bass eine Terz fällt; doch ergiebt diese Fortschreitung verdeckte Octaven, die allenfalls für zulässig angesehen werden, wenn sie mit einer Mittelstimme, nicht aber wenn sie mit der Oberstimme entstehen (3 *d*); 5) in die übermässige Quart, eine Auflösung, welche, wie auch die folgenden, eigentlich auf Vorausnahme einer durchgehenden Note sich gründet; die übermässige Quart unter 3 *e* ist eigentlich aus der Zusammenziehung des Bassganges unter 3 *f* entstanden; 6) in eine zweite Septime (3 *g*, entstanden aus 3 *h*); 7) in eine verminderte Quint (3 *i*, entstanden aus 3 *k*); 8) in die übermässige Sext (3 *l*, entstanden aus 3 *m*).



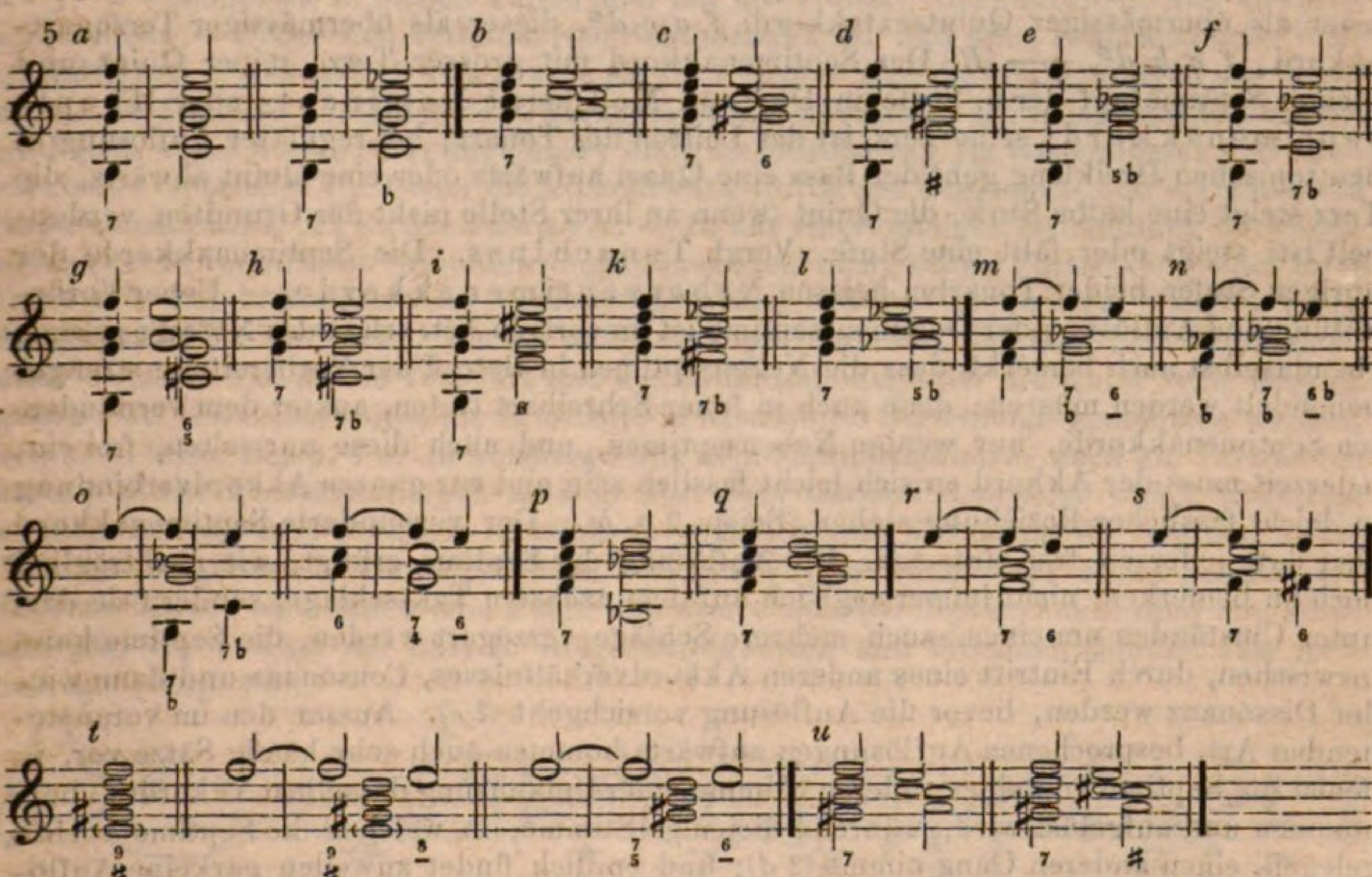


Aufwärtsschreitende Auflösung der Septime kommt vor, wennauch verhältnissmässig nicht sehr häufig. So resolvirt die kleine Septime des Dominantseptimenakkordes mitunter aufwärts, wenn nicht der tonische Dreiklang, sondern ein anderer Akkord darauf folgt (Beisp. 4 *a*); und auch in den tonischen Dreiklang selbst hinein darf es unter Umständen in einer Mittelstimme geschehen, wenn es darum sich handelt, diesen vollständig (mit der Quint) zu erhalten (4 *b*). Die grosse Septime kommt, meist in Gesellschaft der Quart oder None, als aufwärtsschreitender Vorhalt vor der Octav des tonischen Dreiklanges vor (4 *c*). Imgleichen finden Aufwärtsauflösungen der verminderten Septime statt (4 *d*). — Die Fortschreitung der Dominantseptime in Beisp. 4 *e* ist nichts als melodischer Schmuck, die dazwischengeschobenen Noten *f*♯ *g d* verzögern nur die directe Auflösung abwärts. Ueber Liegenbleiben der Septime durch mehrere Akkorde hindurch, sowie über völlig unterbleibende Auflösung vergl. **Septimenakkord**.



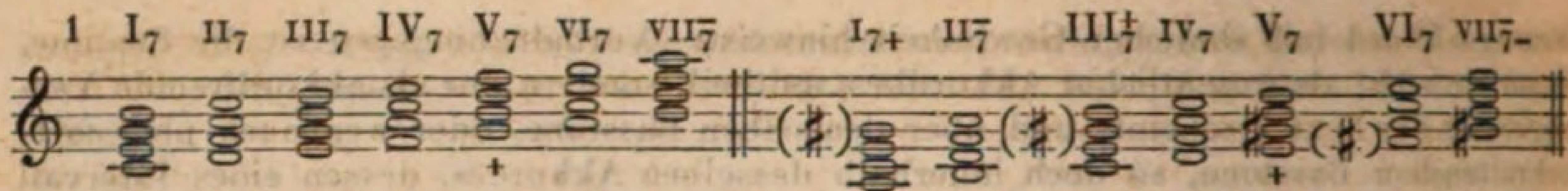
C. In der Harmonie wird die Septime in zwei Bedeutungen verwendet, nämlich als harmonische oder Akkorddissonanz, und als melodische Dissonanz oder Vorhalt, oder, wie die älteren Theoretiker sagen, als wesentliche und als zufällige Septime. Akkorddissonanz ist die Septime als wirkliches Glied eines reell vierstimmigen Stammakkordes, harmonieeigener Bestandtheil des Septimenakkordes; in diesem Falle muss nicht nur sie allein aufgelöst werden, sondern der ganze Septimenakkord in eine andere consonirende Harmonie übergehen, deren Erwartung die Septime in uns erweckt. Und zwar betrachten manche Theoretiker eigentlich nur die kleine Septime des Dominantseptimenakkordes als harmonisch dissonirend, weil keiner der übrigen Septimenakkorde auf den Auf-

lösungsakkord mit ähnlicher Gewissheit hinweist. Vorhalt hingegen ist die Septime, wenn sie nicht als wesentlicher Akkordbestandtheil, sondern nur als akkordfremde Verzögerung der Sext erscheint, und über demselben Basstone, oder wennauch über fortschreitendem Basstone, so doch innerhalb desselben Akkordes, dessen eines Intervall durch sie verzögert ist, sich auflöst. Betrachten wir einzelne Fälle. Die kleine Septime des Dominantseptimenakkordes ist stets Akkorddissonanz; die Fortschreitung (Beisp. 5 *a*), in welcher der Bass eine Quart steigt (oder eine Quint fällt), erzeugt vollkommene Ruhe, der Dreiklang liegt mit dem Septimenakkord in gleicher Tonleiter, die Terz des letzteren ist das Subsemitonium der Tonart; die Auflösung der Septime sowohl als der ganzen Harmonie führt zum Schlusse und lässt nichts folgendes mehr erwarten. Beisp. 5 *b*—*l* sind Trugfortschreitungen; die Septime ist ebensogut harmonische Dissonanz, aber nicht der tonische Dreiklang tritt ein, sondern ein anderer Akkord, die Erwartung wird getäuscht, der eigentliche Abschluss verzögert. Vorhalt hingegen ist die kleine Septime in Verbindung mit der kleinen Terz unter Beisp. 5 *m*—*o*. Die grosse Septime ist Akkorddissonanz in Beisp. 5 *p*, *q*; melodische Dissonanz jedoch unter Beisp. 5 *r*, *s*. Die verminderte Septime wird von manchen Tonlehrern als eine eigentliche None, deren Grundton fortgelassen ist, betrachtet, und deshalb stets als melodische Dissonanz angesehen, nämlich als Vorhalt der Sext vor der Quint (Beisp. 5 *t*). Da sie aber, um regulär zur Consonanz zu gelangen, der Auflösung in den tonischen Moll- oder Durdreiklang (Beisp. 5 *u*) bedarf und alle anderen Auflösungen Ausnahmen von ihrer natürlichen Fortschreitung sind, können wir sie in diesen beiden Fällen als Akkorddissonanz ansehen.



Der Septimenvorhalt muss, wie alle anderen Vorhalte, im Aufschlage des Taktes vorbereitet, im Niederschlage gebunden und im nächstfolgenden Aufschlage aufgelöst werden. Die Akkordseptime hingegen kann ebensowohl im Aufschlage als im Niederschlage des Taktes erscheinen. — Der folgende Artikel enthält manches diesen gegenwärtigen Ergänzende.

Septimenakkord. Es wird in diesem Artikel nicht von allen Akkordbildungen, die eine Septime enthalten, die Rede sein, sondern nur vom wirklichen Septimenakkorde, dem dissonanten Vierklange eines Grundtones mit seiner Terz, Quint und Septime. —— *A.* Dass der Septimenakkord, ebenwie der Dreiklang, Stammakkord ist und jedes seiner Intervalle Basston einer Umkehrung desselben Akkordes sein kann, wird man aus dem Art. Akkord I (Stammakkord) sich erinnern. Errichtet man auf jeder Stufe der Dur- und Molltonart einen Septimenakkord aus leitereigenen Intervallen (Beisp. 1):



so hat man, je nach der verschiedenen Intervallengrösse, acht verschiedene Arten von Septimenakkorden, nämlich —— 1) mit kleiner Septime und *a*) grosser Terz und reiner Quint, auf der 5. Stufe in Dur und Moll (Dominantseptimenakkord); *b*) kleiner Terz und verminderter Quint, auf der 7. Stufe in Dur und auf der 2. und erhöhten 6. Stufe in Moll; *c*) kleiner Terz und reiner Quint, auf der 2., 3. und 6. Stufe in Dur und auf der 1., 4. und 5. Stufe in Moll (auf der 1. und 5. Stufe in Moll durch Annahme der kleinen, nicht grossen Septime der Tonart). —— 2) Mit grosser Septime und *a*) grosser Terz und reiner Quint, auf der 1. und 4. Stufe in Dur, imgleichen auf der 3. (mit angenommen kleiner Septime der Tonart) und kleinen 6. Stufe in Moll; *b*) kleiner Terz und reiner Quint, auf der 1. Stufe in Moll (mit angenommen grosser Septime der Tonart); *c*) grosser Terz und übermässiger Quint, auf der 3. Stufe in Moll (bei angenommen grosser Septime der Tonart). —— 3) Mit verminderter Septime und *a*) kleiner Terz und verminderter Quint, nur auf dem Unterhalbtone der Molltonart; *b*) verminderter Terz und verminderter Quint, entsteht in der Molltonart durch Alteration der 4. Tonstufe, *d♯ f a c* statt *d f a c*, wird aber häufiger noch als Septimenakkord auf der 2. Tonstufe in Moll mit grosser Terz, verminderter Quint und kleiner Septime gebraucht, *h d♯ f a*. Hauptsächlich aber kommen beide Septimenakkorde als Umkehrungen vor, und zwar jener als übermässiger Quintsextakkord, *f a c d♯*, dieser als übermässiger Terzquartakkord, *f a h d♯*. —— *B*. Der Septimenakkord mit grosser Terz, reiner Quint und kleiner Septime auf der 5. Stufe in Dur und Moll heisst Dominant- oder Hauptseptimenakkord; seine Terz ist der Leitton der Tonart; bei regulärer Auflösung in den tonischen Dreiklang geht der Bass eine Quart aufwärts oder eine Quint abwärts, die Terz steigt eine halbe Stufe, die Quint (wenn an ihrer Stelle nicht der Grundton verdoppelt ist) steigt oder fällt eine Stufe. Vergl. Tonschluss. Die Septimenakkorde der übrigen Stufen beider Tonarten heissen Nebenseptimenakkorde. — Ueber Vorbereitung und Auflösung der Dominantseptime ist im vorigen Art. schon das Nöthige gesagt, ebendaselbst auch bemerkt, dass die Nebenseptimen in Betreff der Vorbereitung strenger behandelt werden müssen; denn auch in freier Schreibart treten, ausser dem verminderten Septimenakkorde, nur wenige Nebenseptimen, und auch diese nur selten, frei ein, jederzeit muss der Akkord an sich leicht fasslich sein und zur ganzen Akkordverbindung in leicht fasslicher Beziehung stehen (Beisp. 2 *a*, *b*). Der verminderte Septimenakkord aber darf jederzeit frei eintreten. Die Auflösung der Septime erfolgt, wie nachträglich noch zu bemerken, nicht immer sogleich auf dem nächsten Taktschlage, sondern sie darf unter Umständen um einen, auch mehrere Schläge verzögert werden, die Septime kann inzwischen, durch Eintritt eines anderen Akkordverhältnisses, Consonanz und dann wieder Dissonanz werden, bevor die Auflösung vorsichgeht (2 *c*). Ausser den im voranstehenden Art. besprochenen Auflösungen aufwärts kommen auch sehr häufig Sätze vor, in denen die Septime von einer anderen Stimme einer Umkehrung desselben Akkordes übernommen und aufgelöst wird, während diejenige Stimme, in welcher die Septime vorhin gelegen, einen anderen Gang nimmt (2 *d*); und endlich findet zuweilen garkeine Auflösung statt, namentlich wenn die Septime schon mehrere Akkorde hindurch gebunden gewesen, wie unter Beisp. 2 *c* Consonanz geworden ist, und gewissermassen dadurch ihren Septimencharacter verloren hat (2 *e*).



In dem Akkorde mit kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Septime darf die verminderte Quint auch in gebundener Schreibart, wenn die Septime ordentlich vorbereitet ist, frei angeschlagen werden (Beisp. 3 *a*); bei Auflösung der Septime geht sie entweder mit ihr zugleich eine Stufe abwärts (wie unter 3 *a*), oder bleibt noch liegen und wird vor ihrer Auflösung erst in eine andere Dissonanz (Quartvorhalt) verwandelt (3 *b*). Ebenso die verminderte Quint des verminderten Septimenakkordes. — Die grosse Septime auf der 3. Tonstufe in Moll hat entweder die reine oder übermässige Quint bei sich; letztere ist dann gemeinhin auch vorbereitet und löst sich nach Art der übermässigen Intervalle eine halbe Stufe aufwärts auf (Beisp. 3 *c*).



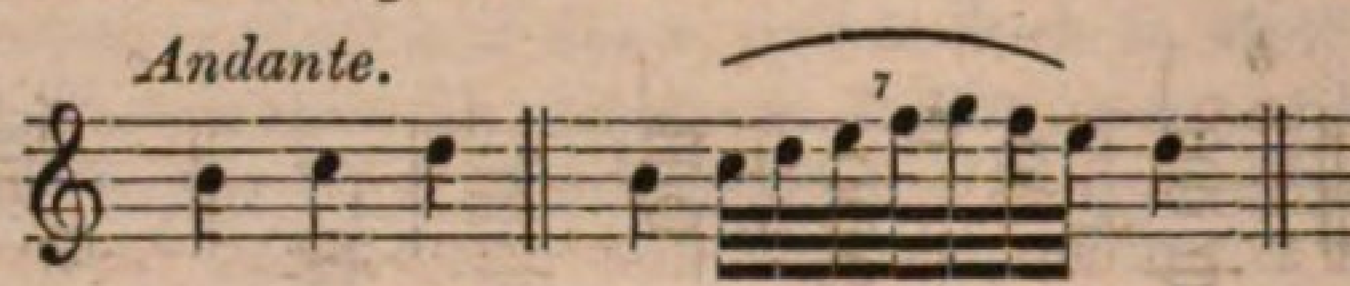
Unter Beisp. 3 *d* ist sie auch abwärts in die Terz des verminderten Septimenakkordes *d♯ f♯ a c* aufgelöst, in beiden Fällen aber nur als Vorhalt, dort aufwärts, hier abwärts, anzusehen. — Ueber den verminderten Septimenakkord und seine enharmonische Vielgestaltigkeit s. den Art. Ausweichung C *c*; ebenso sind die Umkehrungen des Septimenakkordes, also der Quintsext-, Terzquart-, und Secundakkord in eigenen Art. erklärt und auch unter Akkord II angeführt; über die Bezifferung im Generalbasse s. Generalbass (speciell C 4). Ueber die Ausweichung durch den Dominant- und verminderten Septimenakkord s. Ausweichung *a, c*. — In der vierstimmigen Behandlung der Septimenakkorde veranlassen Stimmführungsrücksichten nicht selten Fortlassung eines ihrer Intervalle und an Stelle dessen Verdoppelung eines andern. In strenger Schreibart darf die Quint fehlen und der Grundton dafür verdoppelt werden, in freier Schreibart bleibt auch wohl hie und da die Terz fort und der Grundton oder auch die Quint wird doppelt gebraucht. Zuweilen sollen die Intervalle in bestimmter Stufenfolge genommen werden, wie z. B. unter Beisp. 4 *a*, in welchem Falle dem Septimenakkorde auch die Terz fehlen kann; solche Fortschreitungen müssen aber dem Generalbassspieler näher angezeigt werden, wie aus dem Beispiele zu ersehen. — Bleibt nach Auflösung der Septime in die Terz des folgenden Dreiklanges diese Terz als Vorbereitung einer daran gebundenen Septime liegen, so entsteht eine Folge von abwechselnden Septimenakkorden und Dreiklängen, bei welcher der Bass in steigenden Quarten und fallenden Quinten sich fortbewegt (Beisp. 4 *b*).



Weil solche Quintengänge, wie unter 4 *b* oder gar 4 *c*, an sich nicht viel zu bedeuten haben, ausserdem ehemals bis zum Ekel abgebraucht sind, wird es keinem Harmoniker einfallen, einen irgend ausgedehnteren Gebrauch davon zu machen; angehenden Generalbassspielern können sie zur Uebung dienen, wobei auf gute Fortschreitung der Stimmen zu achten. Aehnliche Gänge lassen sich noch ausführen, wenn die Septime in die Terz sich auflöst und diese Terz wiederum als Vorbereitung für einen zweiten Septimenakkord dient, der Bass geht in fallenden Quinten und steigenden Quarten abwechselnd und es entsteht eine Folge von lauter Septimenakkorden. Löst sich die Septime in die Quint eines folgenden Dreiklanges auf, und dient diese wiederum einer Septime zur Vorbereitung, während der Bass in steigenden Secunden und fallenden Terzen fortschreitet, so entsteht eine andere Folge von abwechselnden Dreiklängen und Septimenakkorden, als die vorhin (Beisp. 4 *b*) angeführte. Bleibt endlich nach Auflösung der Septime in die

Sext diese Sext als eine neue Septime gebunden, so entsteht bei stufenweis abwärtsgehendem Basse eine abwechselnde Septimen- und Sextenprogression, die aber dreistimmig besser als vierstimmig brauchbar ist. Beispiele hiefür kann man leicht selbst auffinden.

Septole, Septimole, ist eine Notenfigur, welche aus Zerlegung einer melodischen Hauptnote in sieben unter sich und allesammt jener melodischen Hauptnote an Zeitwerth gleiche Noten entsteht. Weil solche Notenfigur nicht anders als mit unseren eine nur geradzahlige Theilung voraussetzenden Noten dargestellt werden kann, setzt man die Zahl 7 mit oder ohne Bogen darüber:



Die Septole hat nur einen Accent auf der ersten Note, sie wird beim Vortrage nicht in 4 und 3 oder 3 und 4 gegliedert sondern, wenn überhaupt, so nur der Accent auf ihrem ersten Gliede markirt. Uebrigens kommt sie nur als Gliedtheilung in kleineren Notengattungen vor, in grösseren würde sie als Taktgliederung sich geltend machen.

Septuor, s. Septetto.

Sequenz, *Sequentia, Prosa.* Eine Art Hymnus im alten Kirchengesange, Sequenz genannt, weil sie im *Graduale* (dem nach Verlesung der Epistel, während der Vorbereitung des Diaconus zum Evangelium, von zwei Priestern an den Stufen des Altares oder Lesepultes intonirten und von der Gemeinde fortgesetzten Responsoriengesange) auf das *Alleluja* folgte, der Verkündigung des Evangeliums voraufgehend. Ursprünglich hervorgegangen sind die Sequenzen, und zwar speciell die Messprosen, aus den langgedehnten Neumen oder *jubilos*, welche, gleichsam ein rein musikalischer Ausbruch freudiger Begeisterung, ohne Textunterlage, nur auf der letzten Silbe des *Alleluja* gesungen wurden, die Melodie desselben wiederholend. Näheres s. Ferd. Wolf, Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche (Heidelberg 1841), S. 95 f. Von Notker, dem Stammler (Balbulus, geb. in der ersten Hälfte des 9. Jahrh., Benedictiner zu St. Gallen, † 912), schreibt sich die entwickeltere Form der Sequenz her, deren Melodie nicht mehr auf einem Vocale neumatisirt, sondern für jeden Ton mit einer Textsilbe versehen und in Sätze gegliedert ist. Prosa heisst sie, weil der Text in Hinsicht auf Metrik anfänglich wenigstens mehr Prosa als eigentlicher metrischer Versbau ist, später werden die Sequenzentexte auch versificirt und gereimt. Unter den allgemeinen Begriff des Hymnus wird sie ebenfalls schon in früher Zeit gerechnet, weil sie, im Zusammenhange mit ihrem ersten Ursprunge, nach Inhalt und äusserer Gestalt das Ansehen eines freien Gefühlsergusses hat. Notker erkannte die Schwierigkeit des Behaltens der langen Neumen ohne Text; indem er über ein Mittel zur Beseitigung derselben nachdachte, gelangte ihm ein Antiphonar zur Kenntniss, worin einige, obwohl fehlerhafte, Strophen zu Sequenzen geschrieben waren. Hierdurch sah er sich veranlasst, andere in dieser Weise aufzusetzen, den melodischen Stoff dazu aus 50 verschiedenen *jubilos* auswählend. Auf jede Tonbewegung kam eine eigene Silbe zu stehen, ausserdem gliederte er die Melodie in kurze mit Schlüssen versehene Sätze, welche gewöhnlich von zwei Singechören antiphonenmässig abwechselnd vorgetragen wurden. Der erste und letzte Satz haben selbständige Melodie, welche in den Mittelsätzen nicht vorkommt; von diesen Mittelsätzen aber wiederholen sich meist zwei und zwei, doch finden in manchen seiner Sequenzen auch garkeine Wiederholungen statt. Da jede Note ihre eigene Textsilbe hatte, mussten die Abschnitte mit gleicher Melodie auch gleiche Silbenzahl enthalten, weiter aber erstreckte sich die Gebundenheit der metrischen Form auch nicht, bei vielen Sequenzen wird eine solche überhaupt gänzlich vermisst. Spätere sind, wie bemerkt, auch in gereimten Versen, manche werden, ins Deutsche übertragen, als Kirchenlieder gesungen. Heutigen Tages sind in der katholischen Kirche noch fünf gebräuchlich (Walther führt nur drei und das *Dies irae* an), nämlich: 1) Auf Ostern: *Victimae paschali laudes*, aus dem 11. Jahrh., von einigen aber auch dem Notker Balbulus zugeschrieben; mit einer deutschen Uebersetzung: Da das Osterlamm sich willig dem Tode weiht, bringt Christen auch ihm Opfer der Dankbarkeit etc. — 2) Auf Pfingsten: *Veni sancte spiritus*, nach manchen Angaben von König Robert von Frankreich (947—1031), nach anderen von Hermanus

Contractus († 1054) verfasst. — 3) Zu Frohnleichnam: *Lauda Sion Salvatorem*, von Thomas von Aquino (1224—1274), dem Verfasser der Liturgie des Frohnleichnamstages. — 4) Am Feste der sieben Schmerzen Märiä: *Stabat mater*, von Jacobus de Benedictis (Jacoponus, Franziskaner, † 1306). — 5) Beim Todtenamte: *Dies irae*, am wahrscheinlichsten von Thomas a Celano (1250). Ursprünglich hatte die *Missa defunctorum* kein Halleluja, folglich auch keine Sequenz, das *Dies irae* ist also erst später hineingekommen. Es soll zuerst in den zu Venedig um Mitte des 13. Jahrh. neu aufgelegten Missalien enthalten sein. — Näheres s. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, 1858, S. 39; Rambach, Anthol. christl. Ges. I. 210; Antony, Lehrb. des Greg. Ges., 1829, S. 72.

Serena, Abendlied; eine Art Singgedichte der Troubadours, worin der Liebende seine Sehnsucht nach der Ankunft der Nacht ausspricht.

Serenata, Serenade, eine Abend- oder Nachtmusik, ein Ständchen, für Gesang mit oder ohne begleitende Instrumente, oder für Instrumentalmusik (insbesondere Blasmusik) allein, ursprünglich bestimmt im Freien aufgeführt zu werden, dann auch in den Concertsaal aufgenommen und in der Form zu einem mehrsätzigen, der Symphonie ähnlichen Instrumentalwerk ausgebildet. Die Instrumente sind meist nicht mehrfach besetzt (ohne Ripienstimmen), sondern Soloinstrumente. Die Anzahl der Sätze in der Instrumentalserenade, die auch den Namen Cassation führt, ist verschieden (es kommen deren bis acht vor), auch stehen sie nicht in so innigem Zusammenhange wie in der Symphonie und haben nicht den ernsten Gehalt und die bedeutende Ausgestaltung, sondern sind mehr abwechselnd und mannigfaltig, mehr angenehm zu unterhalten als tiefe Empfindungen zu erregen bestimmt. Viele Serenaden beginnen mit einem Marsch, schliessen auch mitunter damit; ausserdem spielt die Menuett eine grosse Rolle darin, in manchen dieser Tonwerke kommen deren zwei, auch drei vor.

Serinette. Eine kleine Leyerorgel, hinsichts der mechanischen Einrichtung mit den gewöhnlichen Drehorgeln übereinkommend, zum Zwecke, den Vögeln kleine Melodien pfeifen zu lehren, dienend.

Serioso, Vortragsbez., ernsthaft. Erfordert würdevollen, männlichen Ausdruck und vollen Ton.

Serpent, *Serpentono*, Schlangenrohr. *a*) Ein Holzblasinstrument, bestehend aus einem 6 Fuss langen schlangenförmig hin- und hergebogenen Rohre, dessen innere Höhlung oben 1,5 Zoll Durchmesser hat und nach und nach bis über 4 Zoll sich erweitert. Das Rohr, welches an der Mündung keinen Schallbecher hat, ist entweder aus zwei ausgestochenen Theilen von Holz zusammengeleimt und mit Leder überzogen, oder aus starkem Messingblech gearbeitet und mit Holz bekleidet. Unten hat es drei Tonlöcher für die Finger der linken Hand, noch tiefer eine geschlossene Klappe (besonders zum $e^{\flat}$ oder $d^{\sharp}$) für den kleinen Finger; weiter oben befinden sich drei Tonlöcher für die Finger der rechten Hand. Am oberen Rohrende ist ein 8 Zoll langes *Es* befestigt, in welches das von Messing oder Horn in Form eines halbrunden weiten Kessels mit schmalem Rande gearbeitete Mundstück eingeschoben ist. Der Serpent steht in *B*, sein Tonumfang ist der der Bassophicleide von B_1 bis c_2; die chromatischen Töne müssen theils durch den Ansatz gezwungen werden, theils wird dabei bald dieses oder jenes Tonloch nur ein wenig mit dem Finger gedeckt, theils die Klappe angewendet. Die Reinheit aber ist nichts weniger als vollkommen, ausserdem sind die Töne d a d_1 um vieles stärker als die übrigen, daher der Bläser auf die Ausgleichung der Scala viel Fleiss verwenden muss. Den Klang bezeichnet Berlioz (Instrumentationslehre, deutsch, S. 176) als ein kaltes abscheuliches Geheul, dessenungeachtet das Instrument aber noch heutigen Tages in französischen Kirchen zur Unterstützung des Gemeindegesanges gebraucht wird. In Deutschland dient es nur in Militairmusiken. Erfunden ist es vom Canonicus Edme Guillaume zu Auxerre im Jahre 1590; Regibo, ein Tonkünstler zu Lille, verbesserte es und gab ihm fagottähnliche Gestalt, in drei Theile zerlegbar, wie es sich auch gegenwärtig und zwar noch häufiger findet als in der älteren schlangenartigen Form. Die Röhren dieses fagottförmigen Serpent sind von Holz, etwas dicker und kürzer als die des Fagott, er wird ebenfalls durch ein Fagott-*Es* intonirt, mündet aber in einen weiten Schallbecher von Messingblech aus; von seinen neun Tonlöchern sind zwei mit Klappen, die mit dem kleinen Finger regiert werden, gedeckt. Der Klang ist dick und kräftig, Tonumfang von

B_1 bis c_2. Ueber das dem fagottartigen Serpent ähnliche Basshorn von Frichot s. Basshorn. —— *b*) In der Orgel ein Register von 16-Fusston und weiter Mensur.

Sesquialtera. Ein Verhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere ganz und noch die Hälfte derselben in sich fasst: $^3/_2$, $^6/_4$. *a*) Als Intervall, die Quint. —— *b*) Im Takt die *Hemiola proportio* (s. daselbst); — *Sesquialtera proportio*, der Takt O$^3/_2$, in welchem anderthalb Semibreves auf einen Tactus kommen; — *Sesquialtera diminuta*, der Takt ⦶ $^3/_2$, drei Semibreves gehen auf einen Tactus (die Bewegung ist im Verhältniss zum *Integer valor* dreimal so schnell, *proportio tripla*); — *Sesquialtera maggiore perfetta*, der Tripeltakt ⦶ $^3/_2$, in welchem die Brevis auch ohne Punkt drei Semibreves gilt; — *maggiore imperfetta*, ₵ $^3/_2$, die Brevis gilt zwei Semibreves, mit einem Punkte drei; — *minore perfetta*, O $^3/_2$, die Semibrevis wird durch drei Minimae gemessen; — *minore imperfetta*, C $^3/_2$, die punktirte Semibrevis hat drei, die ohne Punkt nur zwei Minimae (Walther, Lex.). —— *c*) In der Orgel eine Quint, noch gewöhnlicher aber eine aus Quint und Terz gemischte Stimme, die mitunter auch dreifach vorkommt, indem sie noch eine Octav bei sich hat. Und zwar soll sie nach Adlung (*Mus. mech. organ.*) nur dann *Sesquialtera* heissen, wenn die Terz über der Quint liegt, also jeder Claves die Quint und Decime seines Eigentones angiebt; besteht sie aus eigentlicher Terz und Quint, so wird sie Tertian genannt (das gegenwärtig mit diesem Namen bezeichnete Register pflegt aber nur ein Terzregister ohne Quint zu sein). Bisweilen steht auch die Decime aus der *Sesquialtera* allein, ohne Quint, unter dem Namen Sexta, nämlich als Sext von der Quint aus. Zuweilen führt die *Sesquialtera* in der Orgel auch den Namen Horn.

Sesquiottava (*Nonupla di crome*), der Neunachteltakt. — *Sesquiquarta dupla* (*Nonupla di Semiminime*, der Neunvierteltakt.

Sesquiquarta, die grössere Zahl eines Verhältnisses enthält die kleinere ganz und ausserdem noch den vierten aliquoten Theil derselben, z. B. 5 : 4, 10 : 8, das Intervall der grossen Terz.

Sesquitertia, das Verhältniss *Epitritus* (s. daselbst), in welchem die grössere Zahl die kleinere ganz und noch den dritten Theil derselben enthält, wie 4 : 3. — Als Intervall die Quart.

Sestupla di semiminime, der Sechsvierteltakt.

Settimana santa, die Heilige (Char-) Woche.

Setzkunst, die Tonsetzkunst oder Composition.

Setzstücke, beim Horn, kleine Röhren von Messing, 1 bis 3 Zoll lang, welche dem Instrumente dicht unter dem Mundstücke angeschoben werden konnten, um seine Stimmung zu reguliren. Da die Setzstücke das Rohr nur verlängerten, konnte die Stimmung durch Anschieben derselben natürlich nur tiefer, nicht höher gemacht werden. Bei den Inventionshörnern ist diese sehr unvollkommene Einrichtung beseitigt, weil der den Grundton verändernde Bogen sich weiter hinein- auch herausschieben, mithin die Stimmung merklich sich erhöhen und erniedrigen lässt.

Sewuri, ein lautenartiges Instrument der Araber, Neugriechen und Türken, mit vier Stahl- und einer doppelten Messingsaite über einem langen durch Bünde abgetheilten Griffbrette.

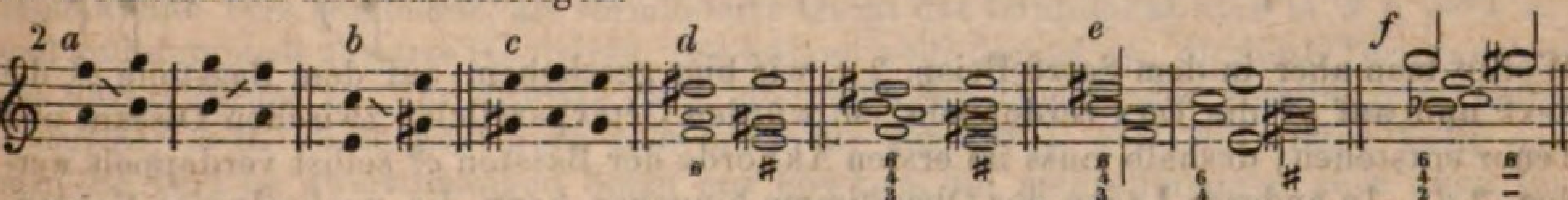
Sexta, in der Orgel, s. Sesquialtera.

Sexta toni, die in Dur grosse, in Moll kleine sechste Stufe der Tonart, zuweilen auch Untermediante genannt, als Unterterz des Grundtones.

Sext, ein Intervall von sechs Stufen, in drei Gattungen, nämlich als kleine, grosse und übermässige Sext, von der Musik verwendet. Die kleine und grosse Sext sind unvollkommene Consonanzen, die übermässige ist Dissonanz. —— *a*) Die kleine Sext, *e c*, enthält drei Ganze (*f g*, *g a*, *a h*) und zwei grosse Halbe Töne (*e f*, *h c*), ihr reines Verhältniss ist 8 : 5. In der Durtonart haben die 3., 6. und 7., in der Molltonart die 1., 2. und 5. Tonstufe diatonische kleine Sexten über sich. In Zusammenklängen entsteht sie als harmonisches Intervall jederzeit aus Umkehrung der grossen Terz *ce*—ec_1; als melodischer Bestandtheil eines Akkordes ist sie Dissonanz, Vorhalt vor der Quint, im Dreiklange gegen die Terz und im Septimenakkorde gegen die Terz und Septime dissonirend (Beisp. 1 *a*, *b*).

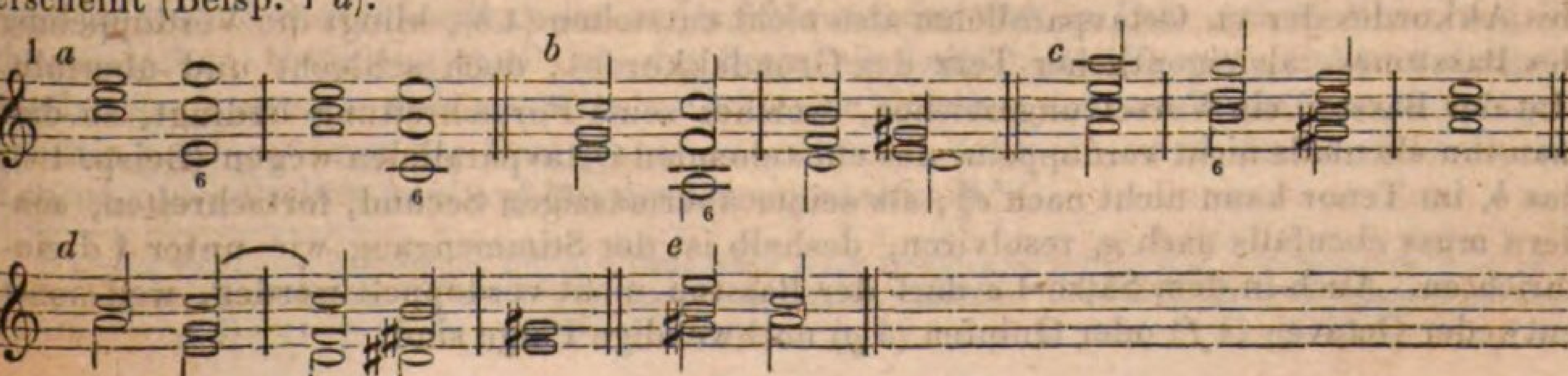


b) Die **grosse Sext** enthält vier Ganze Töne und einen Halben, ihr Verhältniss ist 5:3. In der Durtonart haben die 1., 2., 4. und 5. Stufe, in der Molltonart die 3., 4. und 6. Stufe eine grosse Sext über sich. In der Harmonie entsteht, wie die kleine Sext aus Umkehrung der grossen Terz, so die grosse Sext aus Umkehrung der kleinen Terz, *d f* — *f* d_1; in dieser Eigenschaft ist sie im Sext- und Quartsextakkord, und in den drei Umkehrungen des grossen Septimenakkordes enthalten. Als melodischer Akkordbestandtheil erscheint sie entweder als nur consonirende Aufhaltung der Quint des grossen Dreiklanges (Beisp. 1 *c*), oder als wirklicher Vorhalt, in diesem Falle ein Intervall erfordernd, gegen welches sie als Secund oder Septime dissonirt (1 *d, e*). Im Terzdecimenakkord erscheint die grosse Sext ebenfalls als Dissonanz, als Vorhalt vor der Quint. — Parallelen von kleinen Sexten erlaubt die strenge Schreibart nicht, wenn sie um einen ganzen Ton steigen oder fallen (Beisp. 2 *a*), indem durch die sich gegenüberstehenden Töne *f h* ein *mi contra fa* entsteht, und solches Verhältniss von den Alten als eine *relatio non harmonica* (unharmonischer Querstand) angesehen wurde, indem beiden Zusammenklängen eine harmonische Verbindung mangelt. Aehnliches Bewandniss hat es mit kleinen Sexten, die eine grosse Terz springen (2 *b*; vergl. **Fortschreitung der Intervalle** B IV, **Contrapunkt** A und **Querstand**); besser hingegen sind sie, wenn sie nur um einen Halben Ton fortschreiten (2 *c*). Zwei grosse Sexten hingegen können unter allen Umständen aufeinanderfolgen.

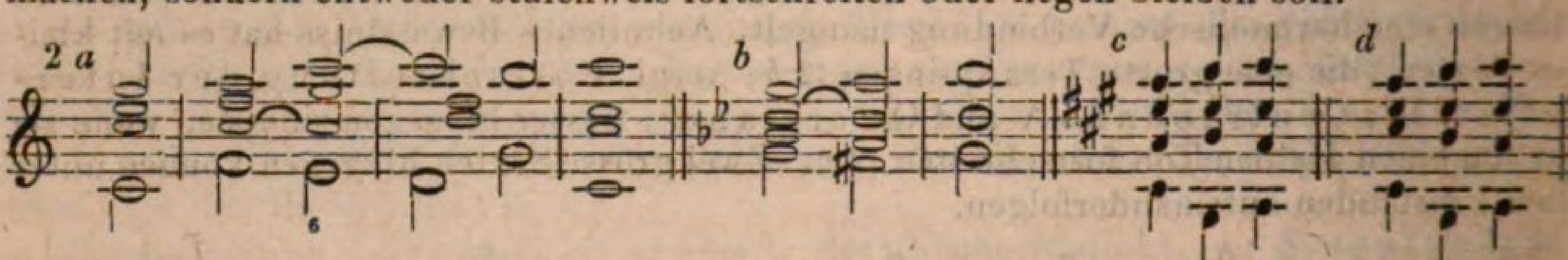


c) Die **übermässige Sext** besteht aus fünf Ganzen Tönen, *f d*♯, im Verhältniss 225:118, kommt am gewöhnlichsten im übermässigen Sextakkord oder Terzquartsextakkord auf der 6. kleinen Tonstufe der Molltonart vor, der in den Dominantakkord sich als Halbcadenz auflöst (Beisp. 2 *d*). So entsteht die übermässige Sext, wenn wir sie nicht als in melodischem Interesse alterirtes Intervall auch in diesem Falle ansehen wollen, aus einer Vermischung der Haupttonart mit der Dominanttonart, indem das *d*♯ der letzteren als Leitton angehört und, in den Sext- oder Terzquartakkord der Halbcadenz hineingezogen, den Dominantakkord um so dringlicher fordert. Die Auflösung in den Quartsextakkord (2 *e*) ist nichts als eine Verzögerung des Dominantakkordes. Ueber den doppelt- und hartverminderten Dreiklang, in deren Umkehrungen die übermässige Sext entsteht, s. **Dreiklang** B *c, d*. — Ausserdem kommt dieses Intervall vor im Secundakkord des übermässigen Dreiklanges mit kleiner Septime *C E G*♯ *B*, *B C E G*♯, als dessen ursprüngliche alterirte Quint, welche durch Versetzung der Septime in den Bass zur übermässigen Sext geworden ist (2 *f*). Indem wir die übermässige Quint als ein Intervall von nur melodischer Bedeutung ansehen, können wir der daraus entstandenen übermässigen Sext keinen anderen Character beilegen. — Im doppelten Contrapunkt kann die übermässige Sext nicht gebraucht werden, weil sie in der Umkehrung zur verminderten Terz wird, und dieses Intervall wegen seiner allzusehr dissonirenden Eigenschaft in strenger Schreibart nicht gebräuchlich ist.

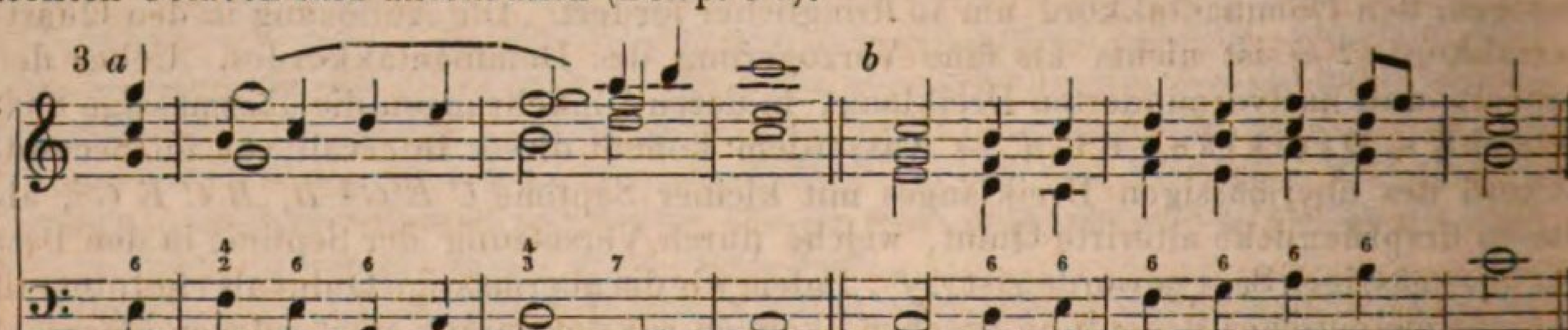
Sextakkord, ist die erste Umkehrung des Dreiklanges, bei welcher die Terz in den Bass gelegt wird, und von diesem Basse die Quint als Terz und der Grundton als Sext erscheint (Beisp. 1 *a*).



Der Dreiklang mit grosser Terz und reiner Quint giebt einen Sextakkord mit kleiner Terz und Sext, und der Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quint einen Sextakkord mit grosser Terz und Sext. Der Sextakkord mit kleiner Terz und Sext gehört demnach, weil er aus dem grossen Dreiklange entsteht, wesentlich der Durtonart an, in welcher er auf der 3., 6. und 7. Tonstufe liegt. Ebensogut wie sein grosser Dreiklang kommt er aber auch in Moll vor, nämlich auf der 1., 2. und 5., und ausserdem auf der 7. grossen Tonstufe, mit dem Leitton als Bass (Beisp. 1 *b*, *c*, *d*, *e*). Der Sextakkord mit grosser Terz und Sext gehört, als umgekehrter kleiner Dreiklang, eigentlich der Molltonart an, woselbst er auf der 3., kleinen 6. und 7. Tonstufe seinen Sitz hat; in Dur aber kommt er auf der 1., 4. und 5. Tonstufe vor. Der Beispiele hiefür bedarf es nicht. — Ueber die Bezifferung des Sextakkordes ist unter Generalbass B und C 2 das Nöthige gesagt. — Weil der Sextakkord nur reell dreistimmig ist, muss im vierstimmigen Satze eines seiner Intervalle verdoppelt werden; nicht jedes aber ist unter allen Umständen gleich gut dazu geeignet, die Wahl des zu verdoppelnden Intervalles hängt von der Lage der Stimmen und dem guten Fortgange der Melodie sowohl als von der Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen ab. In Beisp. 2 *a* muss nothwendig die Sext, in 2 *b* die Terz wegen der Lage der Oberstimme verdoppelt werden, wenn die Mittelstimme nicht unnöthige Sprünge machen, sondern entweder stufenweis fortschreiten oder liegen bleiben soll.



Wollte man aber in dem Satze Beisp. 2 *c*, wie hier geschehen, auf dem Basstone $c^{\sharp}$ die Sext und auf $g^{\sharp}$ die Terz verdoppeln, so würden Octavparallelen zwischen Discant und Tenor entstehen; deshalb muss im ersten Akkorde der Basston $c^{\sharp}$ selbst verdoppelt werden (2 *d*). In anderen Lagen der Oberstimme hingegen kann die wechselweise Verdoppelung der Sext und Terz, die unter 2 *c* einen Fehler veranlasste, vortheilhaft sein, weil dann gemeinhin beim Wechsel der Akkorde zwei Stimmen liegen bleiben können (Beisp. 3 *a*). Dass der Basston zur Vermeidung von Fehlern zuweilen selbst verdoppelt werden muss, sehen wir bereits an 2 *d*; manche Fortschreitungen, namentlich stufenweise Folgen mehrerer vierstimmigen Sextakkorde, sind ohne abwechselnde Verdoppelung des Basstones garnicht auszuüben; die dabei zwischen Tenor und Bass nothwendig entstehenden verdeckten Octaven sind unschädlich (Beisp. 3 *b*).



Jederzeit zu vermeiden ist aber die Verdoppelung des Basstones eines Sextakkordes, wenn er an einen bestimmten stufenweisen Fortschritt auf- oder abwärts gebunden ist, indem sonst Octavparallelen entstehen, oder der verdoppelte Ton seiner Natur zuwider fortschreiten muss. So beim Sextakkord auf der grossen Septime der Tonart, wenn dieser in den tonischen Dreiklang sich auflöst (Beisp. 4 *a*); aber auch wenn dieser Akkord einen anderen Fortschritt nimmt, etwa in den Sextakkord des tonischen Dreiklanges oder des Akkordes der VI, Octavparallelen also nicht entstehen (4 *b*), klingt die Verdoppelung des Basstones, als eigentlicher Terz des Grundakkordes, doch schlecht und überfüllt. Hat der Basston ein Versetzungszeichen, welches seine Fortschreitung bedingt, so darf man ihn ebenfalls nicht verdoppeln, der entstehenden Octavparallelen wegen (Beisp. 4 *c*); das b_1 im Tenor kann nicht nach $c^{\sharp}_{1}$, als seiner übermässigen Secund, fortschreiten, sondern muss ebenfalls nach a_1 resolviren, deshalb ist der Stimmengang wie unter 4 *d* einzurichten. Auch in dem Satze 4 *e* darf der Basston nicht verdoppelt werden, weil sonst entweder Octaven (4 *f*) oder Quinten (4 *g*) nothwendige Folge sind.



Ausser den beiden Arten des Sextakkordes mit grosser Terz und Sext und kleiner Terz und Sext, sind noch folgende zu nennen: 1) Mit kleiner Terz und grosser Sext, Umkehrung des Dreiklanges VII⁻ in Dur (*d f h*), und des VII⁻, II⁻ sowie des verminderten Dreiklanges der erhöhten grossen Sext in Moll (*h d g*♯, *d f h*, *a c f*♯). —— 2) Mit grosser Terz und kleiner Sext, Umkehrung des III⁺ (mit erhöhter Quint) in Moll (*e g*♯ *c*); entsteht auch in der Durtonart wie sein Grundakkord durch chromatische Erhöhung der Quint des letzteren. —— 3) Mit grosser Terz und übermässiger Sext, Umkehrung des doppeltverminderten Dreiklanges auf der chromatisch erhöhten 2. Tonstufe in Moll (*f a d*♯). — Aus dem Artikel T o n a r t ist bekannt, dass, auf Grund der Vermischung der Durtonart mit der Molltonart der gleichen Stufe, die 3., 4. und 6. Tonstufe der ersteren vorübergehend erniedrigt, und auf Grund der Vermischung der Durtonart mit ihrer Dominanttonart die 4. Tonstufe jener erhöht werden darf, ohne dass darum die Tonart verlassen wird. Wie daher in der C dur Tonart ein kleiner Dreiklang auf der 1. und 4. Tonstufe (*C e*♭ *g*, *f a*♭ *c*), ein verminderter auf der 2. (*d f a*♭) und erhöhten 4. Tonstufe (*f*♯ *a c*), und auf letzterer ebenfalls ein doppeltverminderter Dreiklang (*f*♯ *a*♭ *c*) vorübergehend vorkommen dürfen, ohne dass eine Ausweichung vorliegt, so auch deren Sextakkorde. — Betrachten wir den unter 1) genannten Sextakkord mit kleiner Terz und grosser Sext, die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges, etwas näher. Eigentlich ist seine kleine Terz Dissonanz, als verminderte Quint des Grundakkordes (*h d f*, *g*♯ *h d*), und soll demnach abwärts resolviren. Es kommt aber darauf an, ob diese Terz zur Sext des Sextakkordes im Verhältnisse einer übermässigen Quart oder verminderten Quint erscheint, d. h. ob die Sext über oder unter ihr liegt (*f h*, *h f*); im ersten Falle darf man die Terz im zweistimmigen Satze nur abwärts, im mehrstimmigen aber ohne Bedenken ebensowohl aufwärts als abwärts führen (Beisp. 5 *a*); im zweiten Falle hingegen, wenn also die Sext mit ihr eine verminderte Quint ausmacht, führt man sie besser abwärts, indem sonst Quintparallelen entstehen (Beisp. 5 *b*), welche übrigens auch von manchen Tonlehrern gebilligt werden, da die eine der beiden Quinten eine verminderte ist. Die Alten sahen übrigens sowohl die übermässige Quart als die verminderte Quint nicht als Dissonanzen an, sondern stellten sie den unvollkommenen Consonanzen näher als jenen und behandelten sie demgemäss, und sonach ist von dieser Annahme aus gegen die Aufwärtsführung des unteren Gliedes einer übermässigen Quart und des oberen einer verminderten Quint nichts einzuwenden; auch nichts gegen sprungweisen Fortschritt, der häufig in guten Tonsätzen sich findet (Beisp. 5 *e*). Immerhin aber behält die Aufwärtsführung dieses Intervalles etwas Gezwängtes und ist in der Oberstimme besser zu vermeiden, der Satz unter 5 *b* daher besser wie unter 5 *c* aufzulösen; bei der übermässigen Quart liegt es, als unteres Glied derselben, in einer Mittelstimme, wodurch der in Aufwärtsführung liegende Zwang zwar nicht beseitigt, aber doch dem Gehöre etwas verdeckt wird. Da die Führung der Terz dieses Sextakkordes auf- und abwärts geschehen darf wenn sie mit der Sext eine übermässige Quart bildet, steht auch ihrer Verdoppelung nichts entgegen (Beisp. 5 *d*).



Dass in diesem Sextakkorde, wenn er Umkehrung des VII⁻ in Dur und Moll ist und in den tonischen Dreiklang resolvirt, die Sext, als Leitton der Tonart, nicht verdoppelt werden darf, versteht sich von selbst. Gehört er hingegen dem II⁻ in Moll an, so ist gegen die Verdoppelung der Sext nichts zu erinnern, denn sie ist in diesem Falle nicht Leitton; gewöhnlich folgt auf ihn der Dominantakkord[1]).

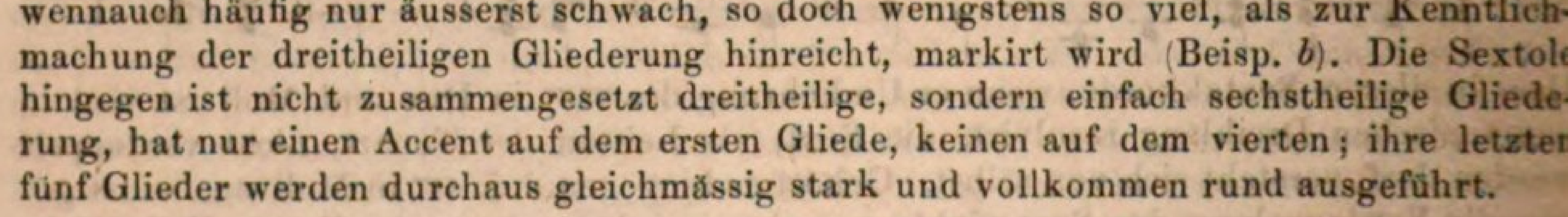
1) Die Franzosen nennen den auf dem Grundtone eines Dreiklanges durch eine durchgehende Sext entstehenden Sextakkord, den sie als reellen Umkehrungsakkord ansehen (s. oben Beisp. 6 *b*), *l'accord de sixte ajoutée*. Vergl. R o u s s e a u, *Dict.* Art. *Sixte*.



Ein in der modernen Musik sehr gebräuchlicher Akkord ist der übermässige Sextakkord, mit grosser Terz und übermässiger Sext, *f a d♯*. Es ist schon im Artikel Dreiklang B *c* bemerkt, dass manche Tonlehrer, um diesen Sextakkord wie jeden anderen von einem Dreiklange herleiten zu können, den kleinen Dreiklang der 4. Stufe in Moll durch Erhöhung seines Grundtones in den doppeltverminderten verwandeln (*d f a*, *d♯ f a*), diesen Dreiklang selbst aber nicht oder nur sehr selten gebrauchen, sondern wesentlich nur seine erste Umkehrung, eben den übermässigen Sextakkord. Ebendaselbst wie auch im Artikel Sext *c* ist auch erinnert, dass wir diesen Dreiklang und seinen Sextakkord nur als durch melodische Veränderung oder Alteration des Grundtones und der Sext entstanden, nicht aber als selbständigen Akkord ansehen. Bei vierstimmigem Gebrauch des übermässigen Sextakkordes darf die Sext selbst nicht verdoppelt werden, da sie um eine halbe Stufe aufwärts resolviren muss, meist wird die Terz verdoppelt (Beisp. 6 *c*) oder auch der Basston (6 *d*). Gewöhnlich löst er sich in den Dominantakkord (6 *c d*) oder auch in den Quartsextakkord des tonischen Dreiklanges auf (6 *e*). Sehr häufig hat der übermässige Sextakkord noch eine übermässige Quart bei sich, erscheint als übermässiger Terzquartakkord, von einem auf der 2. Stufe in Moll aus grosser Terz, verminderter Quint und kleiner Septime construirten Septimenakkorde abstammend. S. Terzquart- und Septimenakkord. Und endlich tritt der übermässige Sextakkord auch in Verbindung mit der reinen Quint, als der kleinen Septime seines Grundakkordes, als übermässiger Quintsextakkord auf. S. Quintsextakkord.

Sextett, *Sestetto*, *Sextuor*. Ein Tonstück für sechs Hauptstimmen, die entweder Singstimmen oder Soloinstrumente sind. Was über die Behandlung der Stimmen in mehrstimmigen Solosätzen, sowie über das Wesen der Hauptstimmen im allgemeinen zu sagen, findet man unter Hauptstimme; ferner unter Duo, Duett, Streichquartett etc., wovon das Sextett durch nichts anderes als durch die grössere Stimmenzahl sich unterscheidet. Als Gesangstück ist es in der Oper am häufigsten, gemeinhin im Finale, und seine Form und Stimmengattungen dann durch die Situation bedingt. Für Instrumente führt es speciell den Namen *Sextuor*, und pflegt der Form nach eine Gattung der viersätzigen Sonate zu sein; besetzt ist es entweder durch Streichinstrumente allein (2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli, auch mit Contrabass) oder es sind Blasinstrumente mit den Streichinstrumenten verbunden, auch kommt es für Harmoniemusik (Blasinstrumente allein) vor.

Sextole. Eine durch Auflösung einer Note in sechs unter sich gleiche Theile entstehende Notenfigur. Geschrieben wird sie mit Noten derjenigen Gattung, von welcher die aufgelöste Note in gewöhnlicher geradzahliger Theilung vier enthält, eine z. B. durch Auflösung einer Viertelnote entstandene Sextole also mit Sechszehntheilnoten, eine durch Auflösung einer Halben entstandene mit Achtelnoten etc. Weil unsere Tonzeichen aber geradzahlige Theilung voraussetzen lassen, schreibt man zur näheren Kennzeichnung die Zahl 6, mit oder ohne Bogen, über die Sextolenfigur, wie unter Beisp. *a*. Dem äusseren Ansehen nach scheint die Sextole aus zwei Triolen zu bestehen, doch ist sie hinsichts der Accentuation etwas anderes; denn bei der Triole, als dreigliedriger Auflösung der nächsthöheren Notengattung, hat jede erste Note einen leisen Accent, der, wennauch häufig nur äusserst schwach, so doch wenigstens so viel, als zur Kenntlichmachung der dreitheiligen Gliederung hinreicht, markirt wird (Beisp. *b*). Die Sextole hingegen ist nicht zusammengesetzt dreitheilige, sondern einfach sechstheilige Gliederung, hat nur einen Accent auf dem ersten Gliede, keinen auf dem vierten; ihre letzten fünf Glieder werden durchaus gleichmässig stark und vollkommen rund ausgeführt.



Sextquart-Akkord, s. Quartsext-Akkord.

Sextquint-Akkord, s. Quintsext-Akkord.

Sforzando, *sforzato*, Vortragsbez., abbrev. *sfz* oder *sf:* die so bezeichnete Note soll mit Nachdruck, Schärfe und Heftigkeit intonirt werden. Nicht zu verwechseln mit *rinforzando* (abbrev. *rf*, *rfz*), welches zwar auch eine Accentuation, nicht aber eine so stark markirte verlangt.

Si, die siebente auf den Ton *H* fixirte Silbe der modernen Solmisation, den sogenannten Guidonischen Silben *ut re mi fa sol la* zur Vermeidung der Mutation hinzugefügt. Näheres Solmisation 2.

Si, ital., man; *si volti*, man wende um; *si replica*, man wiederhole; *si levano i sordini*, man hebe die Sordine ab. Zuweilen auch dem Worte angehängt, *perdendosi*, sich verlierend, schwächer werdend bis zum Verlöschen.

Siao. Chinesische Panspfeife, aus 16 Bambusröhren von verschiedener Länge zusammengesetzt.

Siciliano, *Alla Siciliana.* Ein Tonstück von ländlich einfachem und zärtlichem Character, Nachbildung einer Gattung von Melodien, deren die sicilianischen Landleute zum Tanze sich bedienen. Es steht in einem mässig bewegten Sechsachteltakt, wird etwas langsamer gespielt als das Pastorale. Das erste Achtel des Taktes pflegt gemeinhin durch einen Punkt verlängert zu sein, das darauf folgende Sechszehntheil wird angeschleift. Die zweite Hälfte des Taktes besteht häufig aus einem Viertel und zweien Sechszehntheilen oder einem Achtel, es giebt dafür keine feste Regel. Bei Händel findet man sehr schöne Singsätze *Alla Siciliana* (z. B. Susanne, Deutsche Händelausg. I. 112; Theodora, ebend. VIII. 141) im Zwölfachteltakt, mit dem punktirten Achtel besonders als erste und siebente, aber auch als zehnte und zuweilen als vierte Note des Taktes, ausserdem sehr häufig Viertel und Achtel, mit dem Auftakt anhebend, wie denn das jambische Metrum durchaus vorherrscht. Mehrere Sechszehntheile kommen, wenigstens in den beiden genannten Sätzen, garnicht vor. Uebrigens dürfen diese Art Tonstücke nicht zu lang sein, denn ihr Rhythmus wird leicht etwas schleppend und monoton, was man auch durch einen etwas lebendigen aber nicht zu viel markirten Vortrag zu verhindern suchen muss. Manche gehen in einem Zuge fort, andere haben zwei Wiederholungstheile; die Form ist immer liedartig mit durch Einschnitte bestimmt gegliederten rhythmischen Sätzen. Sie lieben die Molltonart, die dann in der Mitte oder anfangs des zweiten Theiles durch die Durparallele etwas abgewechselt wird. Früher waren sie als Andantesatz in Sonaten, Symphonien und Concerten, desgleichen auch als einzelne Sing- und Instrumentalstücke sehr gebräuchlich; jetzt sind sie fast ganz abgekommen.

Sieb, *Cribrum*, das Fundamentalbrett in der Orgel, s. Orgel I C *d*.

Siebenpfeife des Pan, *Syringa Panos*, s. Syrinx.

Sifflöte, Sufflöte, in alten Orgeln eine offene, zur Gattung der Hohlflöte gehörende Labialstimme von weiter Mensur und 2 und 1 Fuss. Kommt auch als Quintregister $1\frac{1}{3}$ Fuss vor.

Signa graduum, die Taktzeichen der beiden Modus, des Tempus und der Prolatio in der Mensuraltheorie.

Signaturen. Die Ziffern und Zeichen der Generalbassschrift. S. Generalbass B.

Signum, Zeichen. In der Mensuralmusik speciell die Taktzeichen für die vier *Gradus* (*Modus major* und *minor*, *Tempus*, *Prolatio*), die Mensur derselben je nach dem *Integer valor* oder der Augmentation oder Diminution anzeigend. Sie waren von zweierlei Art: *Signa externa*, die vorne an den Schlüssel geschriebenen Taktzeichen der beiden *Modus*, des *Tempus* und der *Prolatio*, je nach ihrer perfecten oder imperfecten, augmentirten oder diminuirten Mensur; — *interna*, die Zeichen für Aenderung der Mensur innerhalb des Gesanges, welche durch Pausen, Schwärzung der Noten etc. angezeigt wurde. — *Signa augentia* sind die Zeichen der Vermehrung der Zeitdauer eines *Tactus*, wodurch die Bewegung langsamer; *diminuentia*, der Verminderung, wodurch die Bewegung schneller wird. — *Signa chromatica*, die Versetzungszeichen; *accidentia*, die zufälligen Vorzeichnungen.

Signum contra Signum, die in künstlichen geschlossenen Canons des 15. Jahrh. häufigen übereinanderstehenden, eine verschiedene Mensur der Noten in den verschie-

denen Stimmen anzeigenden Taktzeichen. Unter dem Zeichen z. B. C Ɔ trägt die Oberstimme die Töne des Gesanges nach dem *Integer valor*, die Unterstimme dieselben Töne in der *Diminutio simplex* vor. Auch drei und vier verschiedene Taktzeichen werden auf diese Art einander entgegengestellt, so dass dann alle drei und vier Stimmen verschiedene Mensur haben.

Siguidilla. Spanischer Nationaltanz von zärtlichem Character, im Dreivierteltakt, von der Zither oder Guitarre, auch von den Tänzern selbst mit Castagnetten begleitet.

Silbendehnung, s. Coloratur, Melismatisch.

Si levano il sordino, man nehme den Dämpfer ab.

Simicon, Simicum. Ein erst später in Gebrauch gekommenes Instrument der alten Griechen, von dem man nichts weiter weiss, als dass es mit 35 Saiten bezogen gewesen ist.

Simplificationssystem. Ein Vereinfachungssystem der Orgel, vom Abt Vogler aufgestellt, der auf die Erfindung desselben durch die Construction seines Orchestrion geführt wurde, und es von 1797 auch auf Kirchenorgeln anzuwenden anfing. Es sollten dadurch bei Neubauten nicht nur ein Drittel der Kosten erspart, sondern auch bis dahin noch unbekannte Klangwirkungen hervorgebracht werden. Nach einem Berichte der Allgem. Mus. Zeitg. (Leipzig) vom Jahre 1799, St. 26 besteht dieses Vereinfachungssystem etwa in folgenden wesentlichen Eigenschaften: Es verwirft die Prospect- oder Gesichtspfeifen, lässt einem Baumeister von Geschmack freie Hand, der Kirche eine erhabene Verzierung zu geben, die ein Ganzes vorstellt, die Orgel mit dem Altare, Predigtstuhl etc. in Verbindung bringt, und den Pfeifen die nämliche Ordnung zulässt, welche die Tangenten der Claviatur haben, statt dass jene zuvor der Symmetrie nach gereihet, der Tonleiter zuwider zerstreut dastanden, und dem Auge zu Gefallen hier ein *F*♯ dort das *F* brummt. — Neben der Deutlichkeit, die eine solche Pfeifenstellung gewährt, wird das Regierwerk viel einfacher, der Wind weniger getheilt, gerade geführt, die Windlade näher angerückt, leichter gefüllt, der Anschlag für den Spieler gemächlicher und, mit Ausschliessung alles Klapperns, geläufiger. Der ganze Pfeifenchor wird in einen Schrank eingeschlossen, seine vereinte Schallmasse in die Höhe geleitet, dadurch mehr Stärke erzwungen, dem Klange das Rauhe benommen, und das ganze Werk gegen Staub und Feuchtigkeit geschützt. Ausserdem lässt sich an einem auf solche Art gebauten Orgelgehäuse sehr leicht der Thür- und Dachschweller anbringen. — Ferner verwirft Vogler die Mixturen, Cymbeln und das andere kleine gemischte Pfeifenwerk, als unnöthig und der Stimmung schädlich. Zu Ausfüllungsstimmen wählt er statt derselben, in einem z. B. 8-füssigen Werke, etwa das Gedackt 8 Fuss, wirft die sieben grössten Pfeifen desselben heraus, und setzt das nun folgende grosse *G* auf die *C*-Taste etc., so dass dieses Gedackt ein Quintregister zum Principal abgiebt. Aehnlich macht er es mit einer Terzstimme, nimmt etwa ein Gedackt 4 Fuss und setzt das *e* zum *c* der Claviatur. Durch diese beiden Quint- und Terzregister gewinnt er nicht allein die nöthigen Ausfüllstimmen, sondern es entsteht dadurch ausserdem noch eine neue Quantität des Fussmaasses, indem nach der Theorie vom dritten Klange (Combinationston) das vorher 8-füssige Werk nun zu einem 16-füssigen, und ein 16-füssiges zu einem 32-füssigen wird. — Vogler erprobte sein System an mehreren Kirchenorgeln, zu Kopenhagen, Norrköping, Linköping, auch an der Marienorgel zu Berlin, woselbst der Orgelbauer Fr. Mary mit einer kleinen Schrift (Flugblätter etc.) gegen sein Verfahren auftrat. Im übrigen hat es keine weitere Anwendung erfahren, und ist gegenwärtig bis auf den Namen in Vergessenheit gerathen. — Ueber Vogler's Wind- und Progressionsschweller s. die gleichn. Art.

Sin al fine oder *sin al* 𝄐, heisst bis zum Schlusse oder 𝄐, steht bei Tonstücken, die von Anfang bis zu der mit *Fine* oder 𝄐 bezeichneten Stelle, ihrem wirklichen Ende, wiederholt werden sollen. S. Da Capo.

Sine Keman, führt Koch a. L. als eine in der Türkei gebräuchliche Art *Viol' d'Amour* an. Vielleicht ist das Instrument einerlei mit *Kemangeh-roumy*, s. daselbst.

Sinfonia, *Symphonia*, s. Symphonie.

Sinfonia concertata (*concertante*). Eine Symphonie mit verschiedenen obligaten Instrumenten, die sowohl mit einzelnen hin und wieder eingestreuten Sätzen als

auch bald wechselweis, bald vereint mit ganzen Partien, zwischen den Gruppen des grossen Orchesters sich hören lassen. Sie unterscheidet sich vom *Concerto grosso* wesentlich nur dadurch, dass in letzterem mehr concertirende Instrumente auftreten.

Sinfonia a programma, *pittorica*, *Sinfonies à programmes*, s. Tonmalerei.

Singacademie, ein Gesangverein (Männer- und Frauenstimmen) zum Zwecke des Studiums, auch der Aufführung grösserer Vocalwerke ohne oder mit Orchester. Ueber die erste, von Fasch zu Berlin gestiftete Singacademie s. Gerber Lex.; eine auf ähnlichen Principien begründete hielt Frau v. Buffendorf zu Wien im Jahre 1796 wöchentlich in ihrem Hause. Der Name Academie bezeichnet schon, dass solche Vereine wirklich nur höhere Kunstzwecke zu verfolgen bestimmt sind.

Singecomposition, s. Vocalmusik.

Singel Korthol, s. Dolcian.

Singen, s. Gesang, Stimmorgan.

Singend, *cantabile*, nennt man einfache getragene melodische Sätze, zum Unterschiede von stark verzierten, gebrochenen und colorirten oder sonst mehr auf Entfaltung glänzender Fertigkeit und brillanten Effect angelegten. Man wendet den Ausdruck ebensogut auf Instrumente und Instrumentalmelodien als auf wirklichen Gesang an, schreibt der Geige oder Clarinette einen singenden oder gesangreichen Klang zu, spricht vom edlen Gesange des Violoncello etc. Vergl. auch Cantabile, Sangbar, Melodie.

Singend-Regal, einerlei mit Geigen- oder Jungfernregal.

Singetänze. Von Gesang oder Gesang und Instrumenten begleitete Tänze, wie deren verschiedene Arten allen alten Culturvölkern, Aegyptern, Hebräern, Griechen, bekannt gewesen und auch heutigen Tages noch, namentlich im südlichen Europa (Italien, Spanien) üblich sind. Unter die letzteren gehören *Bolero*, *Siguedilla*, *Siciliano*, auch *Fandango*.

Singeton (zum Unterschiede vom Sprechtone), s. Singstimme 2.

Singschulen. Von den Conservatorien, der *Ecole de chant* zu Paris, den alten Cantoraten sowie den *Psallettes* oder *Maitrises* in Frankreich ist in den gleichn. Art. gehandelt; daher nur noch einige italienische Singschulen hier erwähnt werden sollen: das Colleg zur Bildung junger Sänger für die päpstliche Capelle zu Rom; Virgilio Mazzocchi, Capellmeister an der Peterskirche im Vatican und berühmter Gesangmeister, war um 1636 Professor des Gesanges an jenem Institut. Eine Stunde des Tages wurden schwere Passagen geübt, eine andere auf den Triller verwendet, eine dritte auf das Singen vor dem Spiegel in Gegenwart des Meisters, zum Zweck der Aneignung guter Mundstellung und sonstiger Manieren. An Ausgehtagen begaben sich die Schüler ausserhalb Rom an einen Ort, woselbst ein gutes Echo sich befand; indem sie durch ihren Gesang den Wiederhall erweckten, merkten sie an demselben ihre Fehler und konnten sie um so leichter verbessern. Ausserdem verwendeten sie mehrere Stunden des Tages auf das Studium des Contrapunktes und der Composition. — Ferner blühte um 1700 zu Rom die berühmte Gesangschule des Fedi; seit 1720 zu Mailand die nicht minder bedeutende des Carlo Francesco Brivio; in Florenz wurde eine solche durch Francesco Redi um 1706 errichtet, aus welcher u. a. Vittoria Tesi hervorging. In der Singschule, welche Franc. Ant. Pistocchi in den ersten Jahren des 17. Jahrh. zu Bologna errichtete, blühte vor allem der Coloratur- und Bravourgesang; später wurde der berühmte Antonio Bernacchi ihr Meister, ausgezeichnet insbesondere durch die Kunst den Athem unmerklich zu verstärken und vermindern, durch die Leichtigkeit der Manieren und die Genauigkeit in der Ausführung feiner Cadenzen. Man machte der Bolognesischen Schule den Vorwurf, dass sie zum Verderben des natürlichen und einfachen Gesanges viel beigetragen habe; doch soll dieser Vorwurf mit mehrem Rechte nur dem Pasi aus Bologna, einem Schüler des Pistocchi, gemacht werden können. Denn sein aus Läufern, Passagen, Trillern und tausend anderen Verzierungen bestehender Stiel gefiel nur bei ihm, artete aber aus, sobald er von unerfahrenen Sängern nachgeahmt wurde (Arteaga, Gesch. d. Oper II. 35). An Ruhm wurde die Bologneser Schule in Italien nur von der Neapolitanischen, welche gegen Ende des 17. Jahrh. entstanden ist, übertroffen. Aus derselben gingen u. a. hervor Baldassare

Ferri, ferner Carlo Broschi genannt Farinelli, ein Schüler des Alessandro Scarlatti und Nicolo Porpora.

Singspiel, s. Oper, Operette.

Singstimme. *a*) Das natürliche Organ, s. Stimmorgan; — *b*) diejenige (auch Singeton genannte) Modification der natürlichen Stimme, deren man im Gesange, zur Erzeugung musikalischer, hinsichts der Höhe und Tiefe sowie auch der Zeitdauer bestimmt gemessener und fixirter Töne sich bedient; zum Unterschiede von dem in der Sprache herrschenden Sprechtone oder der Sprechstimme, welche, wennauch in einer gewissen allgemeinen Tonlage, so doch nicht in bestimmten Intervallen sich bewegt; — *c*) die Gattungen der Singstimme: Discant oder Sopran, Alt, Tenor und Bass, s. die gleichn. Art. und Stimme.

Singstück, Singecomposition, s. Vocalmusik.

Sirenen. *a*) In der griechischen Mythologie drei Töchter des Achelous, die an den Küsten Siciliens sich aufhielten, und durch ihren süssen und bezaubernden Gesang die Vorüberfahrenden an sich lockten um sie hernach zu erwürgen. Sie werden als Missgestalten mit Flügeln und Vogelkrallen beschrieben, ihre Namen waren Leukosia, Ligea und Parthenope. —— *b*) Weit interessanter für uns ist aber ein, zwar weniger durch Klangreiz verlockendes, dafür aber der Wissenschaft vom Klange um so grösseren Nutzen bringendes Instrument, welches, zur Bestimmung der absoluten Schwingungszahlen der Töne dienend, gleichfalls den Namen Sirene führt. Es giebt mehrere, wennauch auf demselben Princip beruhende Arten. Die ältere von Cagniard de Latour erfundene, besteht darin, dass ein Luftstrom durch eine Röhre mit kleiner Mündung auf eine in einem Gestell befestigte kreisrunde drehbare Scheibe geführt wird. Entweder setzt der Luftstrom selbst oder irgend eine angebrachte mechanische Vorrichtung die Scheibe in eine beliebige Anzahl Umdrehungen in einer Zeiteinheit. An dem vor die Mündung des Luftrohres tretenden Theile ist die Scheibe mit einer Anzahl schräg gegen ihre Ebene gerichteter Löcher, welche die Axe in einem concentrischen Kreise umgeben und in durchaus gleichem Abstande von einander sich befinden, durchbohrt. Indem die Scheibe sich dreht, kommen die Löcher nach einander vor die Mündung der Röhre, aus welcher der Luftstrom tritt, und gestatten ihm den Durchgang, der aber im nächsten Moment wieder gehemmt wird durch das Vortreten der vollen Scheibenfläche, bis ihm die nächstfolgende Oeffnung den Durchgang aufs neue gestattet. Ein jeder Durchtritt der Luft durch eines der Löcher erzeugt einen kurzen Schall, der aber, bei langsamer Umdrehung, vom nächstfolgenden ähnlich getrennt erscheint, wie die Luftstösse bei den Schwingungen der Zunge eines Rohrwerkes, wenn letztere durch die gegen sie anstrebende Luft die Rinne, welche sie zu decken hat, abwechselnd öffnet und schliesst. Wird die Scheibe schneller umgedreht, so fliessen die einzelnen Schalle in einen zusammenhängenden Ton zusammen, dessen Höhe wiederum durch die Anzahl von Luftstössen oder Klangpulsen, welche in einer Zeiteinheit erfolgen, bedingt wird. Die Anzahl der einem Ton zukommenden Klangpulse ist nun sehr leicht zu bestimmen, wenn man die Zahl der etwa in einer Zeitsecunde erfolgenden Umdrehungen der Scheibe mit der Zahl der in ihr befindlichen Oeffnungen multiplicirt. Hat also z. B. die Scheibe 22 Löcher und wird sie 20 mal in der Secund umgedreht, so erscheint der Ton $22 . 20 = 440$, $= a_1$. Die durch die Sirene für jeden Ton sich ergebende Schwingungszahl entspricht durchaus der Theorie, so dass der Genauigkeit dieses Instrumentes, völlig richtige Construction vorausgesetzt, unbedingtes Vertrauen zu schenken ist. —— Wesentlich vervollkommnet wurde die Sirene von F. W. Opelt[1]). Abgesehen davon, dass er die Scheibe aufrecht stellt, während sie bei der älteren horizontal gegen die Basis ist, und sie mit Oeffnungen in gerader, statt schräger Richtung gegen die Fläche durchbohrt, theilt er sie, bei etwa 13 par. Zoll im Durchmesser, in dreiundzwanzig concentrische Kreise, welche ungefähr $2\frac{1}{2}$ par. Linien von einander abstehen. Die durch die Peripherien dieser Kreise geschlagenen Oeffnungen bilden unter sich, je nach verschiedenen Abständen von einander, verschiedenen Tonverhältnissen entsprechende Ordnungen; gewisse Oeffnungen sind grösser als die anderen, wodurch mehrfache Klangaccente entstehen, während bei der ältern Sirene alle

1) S. dessen „Natur der Musik", Plauen 1834, S. 20. Und „Allgem. Theorie der Musik", Leipzig 1852, S. 32. In beiden Werken auch Abbildungen.

Löcher nur einen Kreis bilden, ausserdem gleichgross sind. Bläst man nun während der Umdrehung der Scheibe durch einen Federkiel auf einen der concentrischen Kreise, so hört man denjenigen Ton, welcher gleich ist dem Product der in diesem Kreise liegenden regelmässigen Unterbrechungen des Luftstromes mit der Zahl der Umdrehungen. Bewegt man aber das Röhrchen während des Blasens in der Richtung eines Radius der Scheibe schnell auf- und abwärts, so dass also die Oeffnungen mehrerer Kreise intoniren, so hört man mehrere Töne, und zwar solche, die den Producten der Luftstösse der betreffenden Kreise mit der Zahl der Umdrehungen gleich sind. Die Scheibe muss sehr genau gearbeitet, namentlich vollkommen richtig centrirt sein, weil bei der geringsten Excentricität in der Umdrehung ein störendes Schleudern entsteht. — Ein dem der Sirene analoges Resultat gewann Savart, indem er an Stelle der Löcherscheibe ein gezahntes Rad setzte, und durch eine enge Röhre einen Luftstrom in senkrechter Richtung gegen die Ebene des Rades auf die Zähne desselben trieb. Und eine ähnliche Wirkung brachte er hervor, indem er die Zähne des Rades gegen ein davor angebrachtes elastisches Metallblättchen stossen liess, so dass dieses durch seine Erzitterungen den Ton hervorbringt. Indem er ein eisernes Rad mit 600 gleichen Zähnen in der Secund 40 Umläufe machen liess, so dass das Blättchen also 24000 mal erzitterte, glaubte er in dem daraus entstehenden Ton die Grenze des Hörbaren gefunden zu haben.

Si replica, man wiederhole.

Sirventes, bei den Minnesingern und Menetriers des 12. und 13. Jahrh., ein Dienstgedicht (*servire*, dienen) eines Hofedichters zu Ehren seines Gönners. Auch sonst ein Lob- oder Rügelied auf Personen oder öffentliche Angelegenheiten. Liebessachen waren ganz ausgeschlossen.

Sister, deutsche Guitarre, ein der gewöhnlichen Guitarre an Gestalt, Klang und Spielart ganz ähnliches und gleich ihr nur zur Begleitung des Gesanges dienendes Saiteninstrument, dessen Bezug jedoch aus sieben, in $G\ c\ f\ g\ c_1\ e_1\ g_1$ gestimmten Darmsaiten (von denen die drei tiefsten übersponnen sind) besteht. Die Notirung geschieht durchaus im Violinschlüssel, um eine Octav höher als der Ton klingt. Umgestimmt kann auch die Sister mittels des auf das Griffbrett gesetzten *Capotasto* werden; auf den ersten Bund gesetzt, erhöht er die leeren Saiten um einen Halben Ton (also nach $G\sharp\ c\sharp\ f\sharp\ g\sharp\ c_1\sharp\ e_1\sharp\ g_1\sharp$), auf den zweiten um einen Ganzen Ton etc. Die drei übersponnenen Saiten werden mit dem Daumen, die übrigen mit den anderen Fingern der rechten Hand gerissen.

Sistrum. Ein Klinginstrument der alten Aegypter, noch heutzutage bei ihnen wie auch bei den Abyssiniern gebräuchlich. Es besteht aus einem metallenen in ovale Form gebogenen Reifen mit einem Handgriffe. Durch den Reifen gehen mehrere metallene Stäbe, die in weiten Löchern leicht sich hin und her bewegen, wenn das Instrument geschüttelt wird, und ein klirrendes oder klingendes Geräusch machen. Die ägyptischen Priester gebrauchten das Sistrum bei ihren gottesdienstlichen Functionen und religiösen Tänzen zu Ehren der Isis. Die Hebräer hatten es ebenfalls.

Si tace, *tacet*, man schweigt.

Siticines, die Blasinstrumentisten bei römischen Leichenfeierlichkeiten.

Sitz der Akkorde, die Tonstufen, auf welchen die Dreiklänge und Septimenakkorde der Dur- und Molltonart begründet sind. So hat der Dominantakkord seinen Sitz in Dur und Moll auf der fünften, der verminderte Dreiklang seinen Sitz in Dur auf der siebenten, in Moll ebenda und auf der zweiten Tonstufe, der verminderte Septimenakkord nur in Moll auf der siebenten, der übermässige Dreiklang nur in Moll auf der dritten Tonstufe, etc.

Sixtinische Capelle. Die altberühmte Päpstliche Sängercapelle zu Rom, die Sixtinische genannt, weil sie in der von Papst Sixtus IV. im Jahre 1473 erbauten vaticanischen Capelle hauptsächlich zu fungiren pflegt. Gegründet ist sie von Gregor dem Grossen; ihre gegenwärtigen Statuten stammen von Papst Paul III. aus dem Jahre 1545, die älteren waren verloren gegangen, als Rom 1527 durch Soldaten Carls V. und Carls von Bourbon überrumpelt und geplündert wurde. Die Sänger sind Priester und päpstliche Caplane, erscheinen beim Gottesdienste auch in einer geistlichen Amts- oder Ordenstracht, und stehen unter einem Capellmeister oder *Primicerius*, der früher immer nur ein Prälat sein konnte, bis Sixtus V. im Jahre 1586 dem Collegium der Sänger die

Vollmacht verlieh, den Capellmeister alljährlich aus ihrer Mitte zu wählen. Man singt stets und bis heutigen Tag ohne alle Begleitung von Instrumenten (*a cappella*); der Sopran und Alt waren in früherer Zeit mit Falsetisten (*Alti naturali, Tenori acuti*) besetzt, Castraten begann man, wie es scheint, erst mit Anfang des 17. Jahrh. aufzunehmen. Die Anzahl der vortrefflich geschulten Sänger beläuft sich auf etwa 30; die Vortragsart wird von allen Reisenden gerühmt. Von eigenthümlich schöner Wirkung soll das sehr häufig von ihnen angewandte *messa di voce* sein, sie setzen im getragenen ruhigen Gesange den Ton nicht stark ein, sondern sanft, und lassen ihn an- und abschwellen.

Smorzando, Vortragsbez., verlöschend, abbrev. *smorz.* Zeigt an, dass die Klangstärke eines einzelnen Tones oder einer ganzen Stelle bis zum Verlöschen schwächer werden soll.

Soave, *soavemente*, Vortragsbez., lieblich, angenehm.

Society of ancient Music zu London, s. Academy of ancient Music, S. 9.

Soggetto, Subject. *a*) Das Thema eines Tonstückes, das Modell einer Nachahmung. — *b*) Ein Text, der in Musik gesetzt wird.

Sol, die fünfte Silbe der alten (Guidonischen) Solmisation, welche bei den textlosen Singübungen auf der fünften Stufe eines jeden Hexachordes ausgesprochen wurde, s. Solmisation. Heutzutage bei den Italienern und Franzosen Benennung des Tones *G*. *Sol dièse*, der Ton *G*♯; *Sol dièse majeur* und *mineur*, G♯dur und moll etc.

Sol fa, diejenige Mutation der Silben in der Guidonischen Solmisation, nach welcher auf dem Tone *c* nicht *sol* sondern *fa* ausgesprochen werden muss. Dies geschieht, wenn das *c*, auf welches in dem Hexachord von *F* die Silbe *sol* zu stehen kommt, herunter in den Ton *h* geht, also die Modulation aus dem Hexachord auf *F* in das Hexachord auf *G* geführt wird. Weil nun in diesem Falle der Ton *c* das obere Glied des diatonischen Halbtones *h*—*c* ausmacht, muss die Silbe *fa* darauf ausgesprochen werden, weil auf den Halbton immer die Silben *mi-fa* zu stehen kommen.

Solfeggio, ein Uebungsstück für Gesang, in welchem die Töne nicht auf einen Text, sondern nur auf einzelne zusammenhanglose Silben oder Vocale gesungen werden. Theils sind die Solfeggien Intonations- und Treffübungen, theils auch Etüden für den Vortrag aller Arten Passagen und Coloraturen des Bravourgesanges.

Solfeggiren, Solmisiren, Gesangterminus, bedeutet ursprünglich, die Töne nicht auf einem Text, sondern auf den Silben der alten (Guidonischen) Solmisation *ut re mi fa sol la* absingen; im weiteren auch das Absingen der Töne auf beliebigen anderen Silben, oder auf den Buchstabennamen der Töne oder den Vocalen, welches letztere Verfahren man auch noch insbesondere Vocalisiren oder Abcdiren nennt. Am besten dienen dazu die fünf Vocale, allein, sowie mit den verschiedenen Consonanten nach einander verbunden; unsere Tonbuchstaben sind weniger günstig, weil bei vielen Kreuztönen nur der Vocal *i* (*fis, gis, dis, cis* etc.) und bei Beetönen nur der Vocal *e* (*fes, ges, des, ces* etc.) zur Anwendung kommt. Dies veranlasste Graun die sieben Silben *da me ni po tu la be* anstatt der Tonbuchstaben *c d e f g a h* (und wie diese auf die nämlichen Töne fixirt) vorzuschlagen. Vergl. Solmisation 3. Hiller bediente sich dieser Graun'schen Silben in seinen Anweisungen zum musikalisch richtigen und zierlichen Gesange, doch ohne sie als wirkliche Namen der Töne gelten zu lassen, nur als wohl brauchbare Silben zur Vocalisation.

Soli, *Solo*, kommt in solchen Stimmen vor, die nicht durchgehends obligat behandelt sind, wie z. B. Hörner, Fagotten etc. in der Symphonie, und zeigt an, dass die betreffende Stimme zeitweilig als obligate oder Solostimme herauszutreten habe.

Sol-la, diejenige Mutation der Silben in der alten (Guidonischen) Solmisation, nach welcher auf dem Tone *d*, wenn die Melodie aus dem Hexachorde auf *G* in das Hexachord auf *F* abwärtssteigend sich bewegte, nicht *sol* sondern *la* gesungen werden musste. S. Solmisation, Tab. Beisp. 4.

Solmisation, aretinische oder guidonische Silben; die Benennung der Töne mit den Silben *ut re mi fa sol la*, deren man ehemals als Textunterlage bei sonst textlosen Singeübungen allgemein sich bediente und hier und da auch heute noch sich bedient. Das Singen auf diesen Silben heisst solmisiren, solfiiren, solfeggiren. —— 1) Man hat Jahrhunderte hindurch die Einführung der Solmisation dem Guido von Arezzo, als bei Gelegenheit seiner angeblichen Erweiterung des alten griechischen

Tonsystems in der ersten Hälfte des 11. Jahrh., zugeschrieben, doch ist sie wohl mit mehr Grund als ein Product seiner Schule oder überhaupt einer späteren Zeit anzusehen. Zu Anfang des 11. Jahrh. bediente man sich noch der 15 Töne des griechischen Tonsystems (von A—a_1), welche unter sich im sogenannten vollkommenen und unveränderlichen System nach dorischen Tetrachorden verbunden waren, d. i. nach Tonleitern von vier Stufen, deren erste Stufe mit der zweiten stets einen grossen Halben Ton, die übrigen Stufen aber Ganze Töne ausmachten (s. Tetrachord C, Beisp. 3). Guido soll diesen Tonumfang erweitert haben (wofür jedoch bestimmte Nachweise fehlen), indem er ihm in der Tiefe das *Γ*, *Gamma graecum*, unser grosses *G*; in der Höhe aber die Stufen *bb* (♮♮) *cc dd* und *ee*, oder nach unserer Schreibart b_1 (h_1) c_2 d_2 und e_2 hinzufügte. Glarean (Dodecachordon, Basel 1547, S. 2) bemerkt über das *Gamma*, Guido habe die *Claves* (Töne) in eine der altgriechischen Anordnung der Saiten gemässe Tonleiter gebracht, auf die unterste Linie den Ton *ut* gesetzt und ihn den Griechen zu Ehren mit dem dritten griechischen Buchstaben *Γ* benannt, womit noch keineswegs gesagt ist, dass Guido den Ton *Γ* auch wirklich eingeführt habe. Er hat ihn in der That auch schon vorgefunden, denn in seinem *Micrologus de disciplina artis musicae* (Gerbert, *Scriptores* II. 4) sagt er selbst ausdrücklich: *Inprimis ponatur Γ graecum, a modernis adjunctum*; unzweifelhaft ist dieses *G*, der *Hypoproslambanomenos*, ebensogut wie einige über a_1 hinausgehende Stufen, schon den Griechen bekannt gewesen, wenngleich sie in ihrem System nicht vorkommen. Möglich, dass Guido den vorgefundenen Ton *G* zuerst mit *Gamma* benannt hat, wobei es für die Sache sehr gleichgültig ist, ob er es den Griechen zu Ehren, oder, wie man ihm vorwarf, um seinem Namen ein bleibendes Denkmal zu setzen, gethan hat. Weil aber das *Γ* und die angeblich von Guido in der Höhe zum griechischen Tonsystem hinzuerfundenen Töne nicht in das alte Tetrachordsystem passten, da weder mit dem hinzugekommenen *Γ* ein Tetrachord beginnen, noch die höchsten Töne b_1 c_2 d_2 und e_2 auf eine gute Art mit dem alten System verbunden werden konnten, soll man sich genöthigt gesehen haben, mit dem ganzen Tonsystem eine passendere Einrichtung zu versuchen. Demnach theilte wahrscheinlich Guido's Schule den nunmehrigen Tonumfang von 20 Tönen in sieben sechsstufige Tonleitern, Hexachorde, deren jede von der dritten zur vierten Stufe einen Halben Ton enthalten musste. Dass nicht Guido selbst das Hexachord eingeführt hat, scheint kaum einem Zweifel mehr unterworfen; denn er erwähnt es in seinen Schriften weder dem Namen noch der Sache nach, was nicht gut denkbar, wenn er der Erfinder, oder wenn es zu seiner Zeit überhaupt schon bekannt gewesen wäre. Möglicherweise ist es erst ein Jahrhundert oder mehr nach ihm aufgekommen; wenigstens beruht bei den nachfolgenden Schriftstellern des 11. Jahrh. noch alles auf dem alten System der Tetrachorde (vergl. auch Kiesewetter, Guido von Arezzo, Leipzig 1840, S. 35). Um aber die Lage des Halbtones in allen sieben Hexachorden des Systems durchführen zu können, war man genöthigt, in den Hexachorden II, III, V und VI die drei letzten Stufen der ihnen vorangehenden Hexachorde als Anfangsstufen zu wiederholen; die Hexachorde IV und VII aber enthielten fünf Stufen des dritten und sechsten:

Beisp. 1. I. *Γ—A—♮C—D—E*
II. *C—D—EF—G—a*
III. *F—G—a♭—c—d*
IV. *G—a—♮c—d—e*
V. *c—d—ef—g—aa*
VI. *f—g—aa♭♭—cc—dd*
VII. *g—aa—♮♮cc—dd—ee.*

Auf die zweifache Gestalt des *B*, als ♮ (*b quadratum* oder *durum*, unser *h*) im Hexachord I, IV und VII, und als ♭ (*b rotundum* oder *molle*, unser *b*) in den Hexachorden III und VI, ist schon in den Artikeln **A, B, H**, Notenschrift A hingewiesen, sie findet sich auch schon im griechischen Tetrachordsystem. Jenachdem in einem Hexachord das *B* als ♭, oder als ♮, oder garnicht vorkam, wurde es entweder weich, oder hart, oder natürlich (unveränderlich) genannt. So waren die Hexachorde *F—d* und *f—dd* *mollare* oder *molle*, weil sie ♭; *Γ—E*, *G—e* und *g—ee durale* oder *durum*, weil sie ♮, und *C—a* und *c—aa naturale* oder *permanens*, weil sie weder ♭ noch ♮ enthielten (vergl. Mart. Agricola, ein kurtz deutsch Musica, Wittemberg 1528, Blatt IX; Antony,

Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregor. Kirchengesanges, Münster 1829, S. 41; Walther, Lexikon)[1]. — Wie man auf diese Theilung der Scala in Hexachorde eigentlich gekommen ist und nicht mit den Octavgattungen der Kirchentöne sich begnügte, welche übrigens durch die Hexachordleiter keineswegs aufgehoben wurden, sondern nach wie vor in der Praxis durchaus herrschend waren, lässt sich kaum anders erklären als aus Anhänglichkeit an die Theorie der Griechen; da man das Tetrachord aufzugeben genöthigt war, suchte man dem neuen Tonsystem eine dem griechischen wenigstens ähnliche Einrichtung zu geben. Die mehrstimmige Schreibart lag in jenen Zeiten noch in der allerhülflosesten Kindheit, es konnte daher nicht die Rede sein von einem theoretischen Bedenken, wie es wohl uns bei Harmonisirung der achtstufigen Tonleiter aufsteigen kann, indem die Akkorde der 6. und 7. Stufe, in C dur also F dur und G dur, als unvermittelt sich erweisen und ein harmonischer Sprung erfolgt. Im Hexachord[2]) hingegen fehlt diese harmonische Vermittelung niemals, indem allen seinen sechs Stufen ein Tonika- und Dominantverhältniss zu Grunde liegt: $\begin{matrix} \mathrm{I} & \mathrm{V} & \mathrm{I} & \mathrm{IV} & \mathrm{I} & \mathrm{IV} \\ G & a & h\,| & c & d & e \end{matrix}$. Doch fehlt der melodische und harmonische Abschluss durch die grosse siebente Tonstufe. Zwar konnte damals von einer unserer grossen Septime ähnlichen Wichtigkeit des siebenten Tones für eine vollständige Scala noch keine Rede sein, weshalb er denn auch beiweitem entbehrlicher erschien; ungeachtet dessen aber scheint zu glauben, dass Herstellung neuer Tonleitern für den practischen Gebrauch mit der Hexachordtheilung keineswegs beabsichtigt war, sondern dass letzterer, wenn nicht bloss die vorhin erwähnte Absicht das Tetrachordsystem nachzuahmen, so irgend eine theoretische Speculation, über die uns bisjetzt noch die Aufklärung fehlt, zu Grunde gelegen hat. —— 2) Die sechs Stufen der Hexachorde wurden mit den vorhin erwähnten Solmisationssilben *ut re mi fa sol la* benannt. Da aber Guido selbst das Hexachord vermuthlich noch garnicht gekannt hat, ist auch noch weniger anzunehmen, dass er die Solmisation eingeführt habe. Doch wennauch aller Wahrscheinlichkeit entgegen, Hexachord und Solmisation von ihm herstammen sollten, so hat er sie doch bestimmt nicht zu dem System, als welches sie später erscheinen, ausgebildet. Er benannte die Töne mit den Gregorianischen Buchstaben, von den Silben aber findet sich in keinem seiner Tractate etwas Bestimmtes, nur in den *Musicae regulae rhythmicae* (Gerbert II. 25) stehen sie über den Tönen der Scala von *Γ* bis *aa*. Dass man das Solmisationssystem ihm zuschreibt, mag in Folgendem seinen Grund haben: In einer Epistel empfiehlt er dem Klosterbruder Michael[3]), als Mittel einen Ton oder ein Neuma im Gedächtnisse zu behalten und leicht wiederzufinden, er möge diesen Ton mittels des Anfanges eines in demselben Tone stehenden bekannten Gesanges sich merken, und für jeden im Gedächtniss zu fixirenden Ton überhaupt einen Gesang in ähnlicher Weise bereit haben. Als Beispiel giebt er einen von Paulus Diaconus gedichteten Hymnus an den heiligen Johannes, welcher als Mittel gegen Heiserkeit gegolten hat[4]), und dessen Melodie zufällig so eingerichtet ist, dass die Anfangstöne der Verse von *C* ausgehend immer einen Ton höher eintreten; nur die letzte kehrt wieder zu *G* zurück. Text und Melodie sind oft abgedruckt, bei Guido, *De ignoto cantu* (Gerbert, *Script.* II. 45), steht letztere mit Gregorianischen Buchstaben über den Text notirt, hier folge sie in Noten:

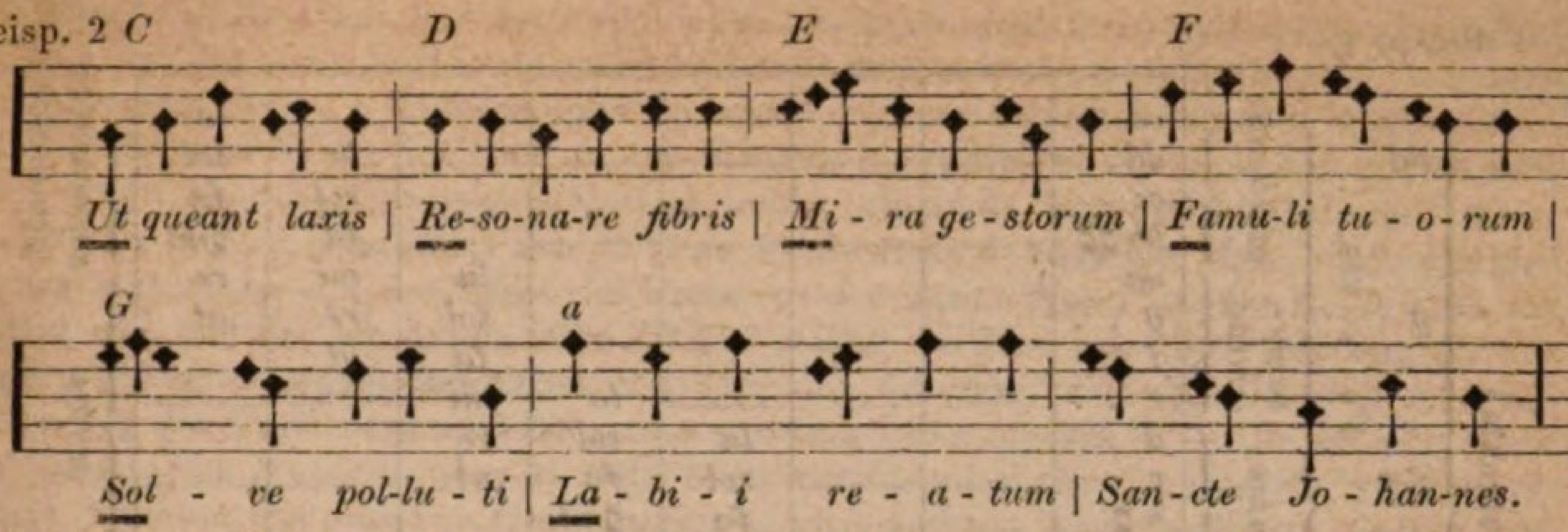
1) Im vorliegenden Werke die Artikel: Dur, Moll, Cantus durus — mollis — naturalis etc.

2) Vergl. (M. Hauptmann) einen Aufsatz über das Hexachord in der Deutschen Musik-Zeitg. (Wien) Jahrg. I. S. 369.

3) *Epistola Guidonis Michaeli Monacho* (Gerbert, *Scriptores* II. 45): *Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriae commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissimae symphoniae notare, et pro unaquaque voce memoriae retinenda huiusmodi symphoniam in promtu habere, quae ab eadem voce incipiat: utpote sit haec symphonia, qua ego docendis pueris inprimis atque etiam in ultimis utor Ut queant laxis etc.*

4) „Der *Hymnus: Ut queant laxis* etc. wurde in den damaligen Zeiten, wo jedes Lied der Apotheke gewissen Abbruch thate, als ein unfehlbares *Remedium* wider die Heiserkeit der Kehlen geachtet, und dem St. Johanni deswegen zugeschrieben, weil er in der Schrifft *Vox Clamantis*, die Stimme eines Ruffers oder Predigers, genennet wird. Wenn nun einer heiserig war, so liess er sich flugs den *hymnum: Ut queant laxis* etc. herplerren, dann war der Teufel und der Aberglaube bei der Hand und halffen in dem Augenblick. Ob nun damals eben Bruder Aretin mit seiner Stimme über dem Fuss gespannet gewesen sey, oder ob sonst seiner Kloster-Köpffe einer sich verkältet gehabt, das kan man so genau nicht wissen; genug ist es, dass dieses der eigentliche Grund ist, warum der Johannes-Gesang, und sonst kein anderer, diesem herrlichen *Invento* hat herhalten müssen etc." Mattheson, 2. Orchester, 322.

Beisp. 2



Wahrscheinlich erst Guido's Schüler wendeten die Anfangssilben der sechs ersten Verse dieses Hymnus zur bleibenden Benennung der Stufen des Hexachordes, und zwar ursprünglich des von *C* ausgehenden (zweiten) Hexachordes an[5]). Die Silben aber wurden nicht auf den bestimmten Ton fixirt, so dass also *C* jederzeit mit *ut*, *F* mit *fa*, *A* mit *la* etc. benannt worden wären[6]), sondern sie wechselten; dieselbe Silbe diente mehreren Tönen zur Benennung, so dass also z. B. der Ton *a* bald *la*, bald *mi* oder *re*, der Ton *g* bald *sol*, bald *re* oder *ut* hiess, jenachdem er in anderen Tonverbindungen vorkam. Aus dieser verschiedenen Anwendung ein- und derselben Silbe auf mehrere Töne entstand die bei aller Verwickelung und Beschwerlichkeit unnütze Mutation der Silben. So lange die Grenzen eines Hexachordes in der Melodie nicht überschritten wurden, behielten die Silben ihre ursprüngliche Folge; für die sieben Stufen der Octavtonleiter aber reichten sie nicht mehr aus, und die Sache änderte sich sobald die Grenzen eines Hexachordes überschritten wurden. Die Silben *mi-fa* mussten jederzeit auf den in der Mitte des Hexachordes liegenden diatonischen Halbton fallen, gleichviel ob dieser *a b*, *h c* oder *e f* war, um dem Sänger die Stelle, welche dieser Halbton im Gesange einnahm, anzuzeigen[7]). Kam also der Halbton öfter in einem Gesange vor, so mussten die Silben so mutirt (versetzt) werden, dass auf jeden Halbton ein *mi-fa* zu stehen kam. Die der Silbe *mi* vorausgehenden Töne wurden von *mi* aus rückwärts mit *re*, *ut* benannt:

Beisp. 3



Folgende Tabelle, die sogenannte Hand, Guidonische oder harmonische Hand (*Manus*, *Mano*, *Mano harmonica* etc., s. weiter unten), giebt eine Uebersicht des ganzen Systems mit allen Mutationen der Silben in den verschiedenen Hexachorden:

5) In späterer Zeit entstanden über diese, dem Guido zu Ehren auch guidonische oder aretinische genannten Silben, noch verschiedene andere Verse. So folgender Gedenkspruch über den Zweck der Musik: *Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?* | *Ut relevet miserum fatum solitosque labores.* In den *Actis eruditorum* 1695, p. 223 steht folgendes Distichon: *Corde deum et fidibus gemituque alto benedicam Ut Re Mi Faciat Solvere Labra sibi.* Und zur Zeit der Reformation waren folgende Verse von Dr. Urban Rhegius in der protestantischen Kirche üblich: *Ut queant laxis* | *Resonare fibris* | *Mira Baptistae* | *Famuli precamur* | *Solve pollutis* | *Labiis reatum* | *Tu Deus alme.* Es finden sich späterhin auch Melodien zu dem Hymnus, deren Versanfänge der Silbenfolge nicht mehr entsprechen.

6) Wie in der bei den Italienern und Franzosen noch heutigen Tages gebräuchlichen, durch Hinzufügung einer siebenten Silbe aber der Mutation enthobenen Solmisation der Fall. Hier ist die Silbe *re* z. B. stets fester Name des Tones *d*, *mi* feste Benennung des *e* etc. In Italien übrigens bedient man sich statt *ut* der Silbe *do* für den Ton *c*.

7) Wovon denn der auch heutzutage noch nicht ganz verschwundene Gebrauch, den diatonischen Halbton *mi-fa* zu nennen, sich herschreibt.

Beisp. 4.

Claves signatae	Claves seu Voces		I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	
	excellentes	ee							la	superacutae (geminatae)
dd		dd . .						la	sol	
		cc						sol	fa	
		bb ♭♮						fa	♮mi	
		aa					la	mi	re	acutae
g	super-acutae	g . .					sol	re	ut	
		f					fa	ut		
		e . .				la	mi			
	acutae	d			la	sol	re			
‖: c		c . .			sol	fa	ut			
		b ♮			fa	♮mi				
		a . .		la	mi	re				
	finales	G		sol	re	ut				graves
𝄢		F . .		fa	ut					
		E	la	mi						
		D . .	sol	re						
	graves	C	fa	ut						
		♮ . .	mi							
		A	re							
Γ		Γ . .	ut							
			dur.	nat.	moll.	dur.	nat.	moll.	dur.	

Man sieht, dass die Töne vom *C grave* (unserm kleinen *c*) aufwärts, je nach den verschiedenen Hexachorden, in denen sie vorkommen, ihre Silbennamen wechseln. Der Ton *G* z. B. heisst im *Hexach. naturali sol*, weil das *mi-fa e-f* die dritte und vierte Stufe desselben bildet und *g* der fünfte Ton ist, also mit *sol* benannt werden muss. Im *Hexach. mollari* heisst er *re*, als dem *mi* vorangehende zweite Stufe dieses Hexachordes; und im *Hexach. duro*, in welchem er die erste Stufe einnimmt, fällt auf ihn die Silbe *ut*. Jeder Ton wurde nun mit sämmtlichen Solmisationssilben benannt, die in den verschiedenen Hexachorden in denen er vorkam, auf ihn fielen, und so kamen die aus der Tabelle ersichtlichen zusammengesetzten Silbennamen heraus. Indem das *c acutum* z. B. im III. Hexachorde *sol*, im IV. *fa* und im V. *ut* hiess, wurde es *c-sol-fa-ut; c excellens, c-sol-fa: C grave, C-fa-ut* genannt. Die sieben Töne heissen daher: *A-la-mi-re; B-fa-mi; C-sol-fa-ut; D-la-sol-re; E-la-mi; F-fa-ut; G-sol-re-ut.* Das *Γ* hiess *Gamma-ut;* das *A grave, A-re;* das ♮ *grave,* ♮ *mi.* Dass man dieser meist vierfüssigen Silbencomplexe etwa beim Solfeggiren sich bedient habe, braucht man darum noch nicht zu denken; man benannte hierbei die Töne selbstverständlich nur mit denjenigen einfachen Silben, die nach der Mutation in den betreffenden Hexachorden auf sie fielen; jene zusammengesetzten Silben zeigten nur die Verbindungen an, in denen die Töne überhaupt vorkommen konnten. — Der in der Tabelle sich findende Ausdruck *claves* (*voces, loca*) bedeutet nicht eigentlich was wir unter Schlüssel verstehen, sondern nichts als Töne oder Tonhöhen, und ist auch besonders in dieser Bedeutung auf die von uns noch *Claves* genannten Tasten der Tasteninstrumente übergegangen. Die wirklichen Tonschlüssel oder Schlüsseltöne heissen *Claves signatae*, und man hatte damals deren fünf, *Γ F c g* und *dd*, die jedoch schon von den alten Mensuralisten auf unseren heutigen *F, c* und *g* Schlüssel beschränkt worden sind (s. Notenschrift B). Die anderen *Claves*, welche nicht Schlüssel sind, sondern von den Schlüsseltönen aus erkannt oder berechnet werden, hiessen *Claves intellectae* oder *non signatae*. Die rechts stehende Eintheilung der *Claves* in *graves, acutae* und *superacutae* (*sc. Claves*) findet man auf alten Hexachordtabellen noch häufiger als die links verzeichnete, welche z. B. bei Adam de Fulda in ähnlicher Weise vorkommt, nur dass bei ihm die Töne *e-aa excellentes*, die Töne *bb-ee superexcellentes* heissen (Gerbert III. 345). Bei Agricola sind die *Claves* Grosse, Kleine und Zwiefältige genannt, weil sie mit grossen, kleinen und doppelten Buchstaben geschrieben werden; bei Lossius u. A. heissen *Γ-C Graves; D-G Finales; a-g Minutae; aa-ee Geminatae.* Alle diese Eintheilungen sind etwas Aehnliches wie die spätere grosse, kleine, ein- etc. gestrichene Octav der deutschen Tabulatur und unseres heutigen Tonsystems. — Um den Anfängern in der Musik das Solmisations-

system und die Benennungen der Töne in der Mutation etwas leichter fasslich zu machen und sein Gedächtniss durch ein mechanisches Hülfsmittel zu unterstützen, erfanden wahrscheinlich Guido's Nachkommen (in seinen eigenen Schriften kommt nichts davon vor) eine Art und Weise die Töne an den Fingern herzuzählen, die man, wie die Tabelle Beisp. 4 und überhaupt das ganze System selbst, ebenfalls Guidonische oder Harmonische Hand benannte. Die 20 Töne des Systems wurden mit ihren vollständigen Solmisationsnamen von der Spitze des Daumens der linken Hand aus der Reihe nach auf die Gelenke und Spitzen der anderen Finger gesetzt, so dass man sie gleichsam an den Fingern ablesen konnte, und durch Mitthätigkeit der sinnlichen Anschauung eine Erleichterung des Einlernens und Behaltens gewonnen sein mochte [8]). — Die an sich schon sehr unbequeme Mutation aber musste noch verworrener und schwieriger werden, als man in die alten diatonischen Octavgattungen chromatische Töne einführte, indem man sie auf andere Grundtöne transponirte, wobei dann die Silben mit der ganzen Mutation mittransponirt werden mussten. Nichtsdestoweniger hing man Jahrhunderte lang mit pedantischer Vorliebe an dieser sinnlos complicirten Einrichtung; von Einzelnen wurde sie auch als solche erkannt, ein Niederländer Erycius van der Putten (Puteanus, geb. 1574, † 1646) soll zuerst für den siebenten Ton der Octav die Silbe *bi* eingeführt haben (in dem Werke *Pallas modulata, sive septem discrimina vocum*, Mailand 1599). Doch machen ihm andere die Ehre dieser Erfindung streitig (namentlich Franzosen, bei denen später das auch heute noch in ihrer Solmisation als siebente Tonsilbe gebräuchliche *si* in Aufnahme kam), statt die ganze Sache über den Haufen zu werfen und, wie auch nachher (in Frankreich und Italien ausgenommen) allgemein geschah, zu den gregorianischen Tonbuchstaben zurückzukehren. Dass Prasperg schon 1501 die Silbe *si* zur Vermeidung der Mutation aufgebracht habe (La Borde, *Essai* II. 22) scheint doch zweifelhaft; in *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio* 1501 wenigstens erklärt er (Bl. 4 *a*): *Sex sunt voces per quas omnis cantus mundi modulatur, scilicet ut re mi fa sol la* etc. — Auch Kilian Hammer, Schulmeister zu Vohenstrans in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., wird als glücklicher Erfinder der fraglichen Silbe bezeichnet; man nannte ihm zu Ehren die alte Solmisation in Verbindung mit dem *si* *Voces Hammerianae*. Uebrigens war die Solmisation von vorneherein auf das Hexachord eingerichtet und verlor durch Hinzufügung einer siebenten Silbe vollends allen Sinn für dasselbe. Doch dauerten die mit grosser Erbitterung geführten und bis zu handgreiflichen Thätlichkeiten (s. Tosi, Anl. zur Singekunst, deutsch von J. F. Agricola 1757, S. 17) vordringenden Zänkereien darum, bis ins zweite Jahrzehent des 18. Jahrh., und die letzte Streitigkeit wurde zwischen Buttstett und Mattheson [9]) ausgefochten; letzterer schlug seinen Gegner durch Beweiskraft und humoristische Grobheit völlig zu Boden und ging aus diesem Kampfe entschieden als Sieger über ihn und die Solmisation hervor. Diese ist seither, in Deutschland wenigstens, gänzlich verschollen; auch Engländer und Holländer haben die gregorianischen Buchstaben; nur die Franzosen und Italiener bedienen sich, wie schon bemerkt, noch der aretinischen Silben, doch in vereinfachter Weise und, um der Mutation überhoben zu sein, ähnlich unseren Buchstaben auf dieselben Töne fixirt und mit Bezeichnung des siebenten Tones durch die Silbe *si*. Also *c* heisst stets *ut* (italienisch *do*), *d re*, *e mi* etc. (s. Notenschrift C, Versetzungszeichen). —— 3) Noch andere Solmisationssilben sind im Laufe der Zeiten entstanden: — *a*) In den Niederlanden bediente man sich beim Solfeggiren der Silben *bo ce di ga lo ma ni*, die man *Bobisatio* oder *Bocedisatio* auch *voces belgicae* und *Solmisatio belgica* nannte, und deren Erfindung dem um die Kunst verdienten Hubert Waelrant († 1595) zugeschrieben wird. — *b*) Die von Daniel Hitzler († 1635) vorgeschlagene *Bebisatio* bestand aus den Silben *la be ce de me fe ge* für die Claves *A B C D E F G;* bei Benennung der Halbtonserhöhungen durch ♯ wurde der Vocal *e* in *i* verwandelt, woraus dann z. B. für die Tonfolge *C♯ D♯ E♯ F♯ G♯* die recht wohlklingende Vocalisation *ci di mi fi gi* sich ergab. — *c*) Doni

8) Abbildungen der harmonischen Hand findet man u. A. in Kircher, Musurgia I. 115; — Mitzler, Musikal. Bibliothek III. 24; — Kiesewetter, Guido von Arezzo; — Gerber, Tonkünstlerlexikon 1814, IV; — Antony, Gregor. Kirchenges.

9) J. H. Buttstett, *Ut re mi fa sol la, tota Musica et Harmonia aeterna*, oder Neueröffnetes, altes, wahres und einziges *fundamentum musices* etc., Erfurt (1717). — Mattheson's Abfertigung steht im beschützten Orchester, Hamburg 1717, S. 319 ff.

wollte die Silben *ut* und *la* der alten Solmisation fortgelassen und die Octav durch Wiederholung der vier Silben *re mi fa sol* bezeichnet wissen (Mattheson, *Crit. mus.* II. 102). — *d*) Die letzte Erfindung dieser Art, die *Damenisatio*, stammt von Graun her. Der Octav auf *C* werden, fest auf die Töne *C D E F G A H* fixirt, die Silben *da me ni po tu la be* untergelegt, *da* bedeutet *C*, *me D* etc.; wird der Ton durch ein ♯ ererhöht, so erhält der Anfangsbuchstabe der Damenisationssilbe die Silbe *es* angehängt, also *des mes nes* etc.; bei Erniedrigung durch ein ♭ die Silbe *as*, also *das mas nas pas* etc. Graun klügelte sich diese Silben aus, um bequem auszusprechende Verbindungen sämmtlicher Vocale mit Consonanten für die Vocalisation zu gewinnen; doch haben seine Silben für die Kreuz- und Beetöne auch nur zwei Vocale, und was ausserdem den Wohlklang anbelangt, so dürfte es doch wohl schwer halten des Lachens sich zu erwehren, wenn man etwa die C♯ oder D♭ dur Tonleiter mit diesen Silben gesungen hören sollte. Uebrigens hat auch J. A. Hiller in seinen Anweisungen zum musikalisch richtigen und musikalisch zierlichen Gesange, der Damenisationssilben sich bedient, doch nicht auf den Ton fixirt, sondern ganz willkürlich, bloss als eine Art Text zum Vocalisiren. — Auch die Griechen hatten schon eine Art Solmisation, von der sie bei ihren Singeübungen, oder wenn überhaupt eine Melodie ohne Worte gesungen werden sollte, Gebrauch machten. Ihre langen Notennamen, *Proslambanomenos*, *Hypate hypaton* etc. konnten füglich nicht auf einem Tone ausgesprochen werden, ebensowenig die Namen ihrer Buchstaben dazu dienen, weil sie ihrer vielen Umgestaltungen wegen durch Nebenworte hätte unterschieden werden müssen. Sie wählten daher zum Zwecke des Solfeggirens die Silben *τα τη τω τε* für die vier Töne ihrer Tetrachorde. Die erste Note eines jeden Tetrachordes hiess *τα*, die zweite *τη*, die dritte *τω* und die vierte, wenn sie nicht die erste Note des folgenden Tetrachordes war, *τε*. Wurde aber ein neues Tetrachord mit der letzten Note des vorangehenden angefangen, so hiess sie nicht *τε* sondern *τα* (s. Forkel, Gesch. d. Mus. I. 372. Marpurg, Krit. Einl. in die Gesch. etc., Berlin 1759, S. 185; Burney, Dissertation über die Mus. der Alten, deutsch, Berlin 1781). — Die Silben *τα-τη* fielen also, ähnlich dem *mi-fa* der Guidonischen Solmisation, stets auf den Halbton, wodurch ebenfalls eine Art Mutation entstand:

A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$
τε	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τε	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τε.

Literatur: Joh. Adolph Scheibe, in seinem Werke über die musikal. Composition, Leipzig 1773, I. 464—488. — Forkel, Gesch. der Musik II. S. 280 ff. — Gerbert, *Scriptores eccl.* II. S. 45. — Kiesewetter, Guido von Arezzo, Leipzig 1840. — Antony, Archäolog.-liturg. Lehrb. des Gregor. Kirchengesanges, Münster 1829. — Bellermann, Der Contrapunkt, Berlin 1862, S. 10. — Streitschriften über die Solmisation sind sehr zahlreich, s. darüber Forkel, Allgem. Literatur der Mus., Leipzig 1792, S. 286—273. — Buttstett und Mattheson sind im Text erwähnt; zu den Vertheidigern der Solmisation gehörte ausserdem noch der bedeutende Kirchenliedercomponist Johann Crüger, s. dessen Rechter Weg zur Singkunst, Berlin 1660. -- In den Lexikon von Walther (Leipzig 1732) und Rousseau, Art. Solfier, ist ebenfalls Einiges über diesen Gegenstand enthalten.

Solo. 1) Ein Tonstück für eine Singstimme oder ein Instrument, entweder ganz allein, oder mit Begleitung eines oder mehrerer anderen Instrumente. Die Solostimme ist, wenn mit einer oder mehren Begleitstimmen verbunden, die Hauptstimme, welcher der wesentliche Theil des Tonausdruckes in dem betreffenden Stücke zukommt; die Begleitstimmen haben die Solostimme zu tragen, harmonisch zu unterstützen und ihren Ausdruck zu verstärken und zu vervollständigen. Man unterscheidet einstimmige und mehrstimmige Solosätze. In einstimmigen ist nur eine Solostimme vorhanden, wie z. B. die Arie, die Concerte für Streich- und Blasinstrumente (auch für Clavier, insofern letzteres, wenngleich in sich mehrstimmig, doch immer nur für eine Partie gilt). In mehrstimmigen Solosätzen treten mehrere Solostimmen auf, dazu gehören die Duette, Terzette etc. für Gesang und Instrumente. Von den hieher gehörigen Tonstücken sowie vom Wesen einer Hauptstimme und dem der Begleitung, ist in den verschiedenen gleichn. Art. besonders gehandelt. —— 2) Insbesondere eine Art Tonstücke für ein Soloinstrument, zur Gattung der Sonate gehörend, gewöhnlich aus drei verschiedenen Sätzen bestehend, von denen ein jeder seinen eigenen Character und fertige Ausgestaltung für sich hat, mit den übrigen aber in innerem Zusammenhange steht. Dieses Solo unterscheidet sich von der Sonate, wenn überhaupt, so durch nichts weiter als eine etwas glänzendere

und concertmässige Behandlung seiner Hauptstimme. — Mit dem Worte Solo pflegt man noch zu bezeichnen — *a*) die Hauptperioden eines Concertes, mit welchen der Concertspieler zwischen den Ritornellen sich hören lässt; — *b*) in Stimmen, welche (wie in grossen Orchesterstücken z. B. die Hörner, Oboen, Fagotten etc.) für gewöhnlich nicht eigentlich obligat gehalten sind, solche Stellen, an welchen diese Stimmen zeitweilig Hauptstimmen werden, eine Hauptmelodie auszuführen haben; — *c*) in begleitenden Stimmen die Eintrittstellen des Solo nach beendigtem Tutti, um jenen anzuzeigen, dass sie nunmehr nach der Hauptstimme sich zu richten hätten.

Solist, ein Solosänger oder -spieler.

Solosänger, der eine Solopartie ausführende Sänger.

Solospieler, ein Instrumentist, der sich besonders zum Vortrage concertirender Stimmen gebildet hat, daher man ihn dem Ripienspieler, der mit Ausführung von Ripien- oder Füllstimmen sich beschäftigt, entgegensetzt. Die Erfordernisse des Solisten im Gegensatze zum Ripienisten bestehen hauptsächlich in mehr Feinheit des Tones und der verschiedenen Modificationen seines Stärkegrades; in einem hinsichts aller zum lebensvollen, wahrheitsgetreuen und kunstgemässen Ausdrucke gehörenden Nüancen und Modificationen fein durchbildeten Vortrage; in einem höheren Grade von Virtuosität, damit er technische Schwierigkeiten leicht und elegant überwinden kann; einem feinen Geschmacke, um alle seine technischen Mittel nur im kunstgemässen Interesse zu verwenden; einem richtigen musikalischen Auffassungsvermögen, welches ihn bei dem Bestreben, das Tonstück im Geist und Sinne des Componisten wiederzugeben, leitet und ihn verhindert, über seine eigene Subjectivität die Absichten jenes aus den Augen zu verlieren. In allen diesen Dingen steht der tüchtige Solist über dem Ripienisten —, doch eben auch nur der tüchtige Solist, nicht der gewöhnliche nur auf ein paar Paradestücke dressirte Virtuos, der im übrigen möglicherweise nicht einmal eine Zeile *prima vista* spielen kann und, was musikalische Kenntniss und Tüchtigkeit anbelangt, von vielen bescheidenen Ripienisten sich weit übertroffen sehen wird.

Solostimme, eine von einem Solosänger oder -spieler ausgeführte Partie, im Gegensatze zum Chor oder den Ripienstimmen des Orchesters.

Sol re. Diejenige Mutation der Silben in der alten (sogenannten Guidonischen) Solmisation, nach welcher auf den Tönen *d* und *g* nicht die Silbe *sol* sondern *re* gesungen werden muss. Beim Tone *d* fand dieses statt, wenn die Melodie aus dem *Hexach. dur.* auf *G* in das *Hexach. natur.* auf *C* hinaufstieg (Beisp. *a*); beim Tone *G* hingegen, wenn die Melodie aus dem *Hexach. natur.* auf *C* in das *Hexach. moll.* auf *F* aufwärts sich bewegte (Beisp. *b*).

a)			*b*)		
		f fa			*♭ fa*
la	*e* —	*e mi*	*la*	*a* —	*a mi*
sol	*d* —	*d re*	*sol*	*g* —	*g re*
fa	*c* —	*c ut*	*fa*	*f* —	*f ut*
mi	*h*		*mi*	*e*	
re	*a*		*re*	*d*	
ut	*g*		*ut*	*c*	

Sol ut. Diejenige Mutation der Silben in der alten (sogenannten Guidonischen) Solmisation, nach welcher auf den Tönen *g* und *c* nicht mehr *sol* sondern *ut* ausgesprochen werden musste. Beim Tone *g* trat dieser Fall ein, wenn sich die Melodie aus dem *Hexach. natur.* auf *C* in das *Hexach. dur.* auf *G* aufwärts bewegte (Beisp. *a*); beim Tone *C* hingegen, wenn die Melodie in aufsteigender Tonfolge aus dem *Hexach. moll.* auf *F* in das *Hexach. natur.* auf *C* überging (Beisp. *b*).

a) *ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*			
c	*d*	*e*	*f*	*g*			
				\|			
				g	*a*	*h*	*c*
				ut	*re*	*mi*	*fa*

b) *ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*			
f	*g*	*a*	*♭*	*c*			
				\|			
				c	*d*	*e*	*f*
				ut	*re*	*mi*	*fa.*

Sonata a due (*voci*), zweistimmige Sonate, Duo; — *a tre*, dreistimmige, Trio; — *a quattro*, vierstimmige, Quatuor etc.

Sonate, *Sonata*, *Suonata* (von *sonare*, klingen), ein aus mehreren, an Form

und Inhalt zwar verschiedenen und in sich beschlossenen, dennoch aber in innerer Beziehung zu einander stehenden Sätzen gebildetes Tonwerk. Vorauszusenden ist, dass, der Uebersichtlichkeit wegen, in diesem Artikel gleich alles behandelt wird, was zum Wesen und der Form der Sonate überhaupt gehört. Demnach wird zwar die Solo- und speciell die Claviersonate, als grundlegliche Form, hauptsächlich den Ausgangspunkt bilden, nebenher aber auch zugleich die für mehrere obligate Instrumente gesetzte Sonate (als Duo, Trio, Quatuor etc.) und imgleichen die Symphonie für grosses Orchester in Bezug auf die Form zu berücksichtigen sein. Denn alle diese Tonstücke sind im wesentlichen, und namentlich in formaler Hinsicht, nichts als Theilgattungen der Sonate. Die wiederum aus der Verschiedenheit der instrumentalen Besetzung — ob eben eine Sonate für ein Soloinstrument, für mehrere obligate Instrumente oder für volles Orchester gedacht und gesetzt ist —, sowie auch noch andere mit Nothwendigkeit sich ergebende Unterschiede, sind an den betreffenden Stellen erörtert (s. Duo, Trio, Quatuor, Symphonie etc.). Es wird hier die Rede sein I. von der Form der modernen Sonate, wie sie namentlich durch Beethoven entwickelt ist; einige ästhetische Bemerkungen darüber s. unter Cyclische Formen. Im ferneren II. von der älteren Sonate und ihrer allmäligen Ausbildung, soweit diese hier in Kürze sich darlegen lässt.

I. Die moderne Sonate. Die Anzahl der Sätze, woraus die moderne Sonate besteht, ist verschieden; es kommen Sonaten vor, welche deren nur zwei aufweisen, viele haben drei, doch betrachten wir die viersätzige Form als die grundlegliche, nicht allein weil sie die reichste und bedeutungsvollste ist, sondern auch in der Symphonie beinahe durchgehend und mit nur äusserst wenigen Ausnahmen, ebenso im Streichquartett, Quintett, Trio etc., und endlich auch in der Claviersonate doch wenigstens in den allermeisten Fällen, angetroffen wird. Fehlt der Solosonate auch der eine oder andere Satz (meist das Scherzo), so sind doch die anderen Sätze die nämlichen wie in der viersätzigen. Ueberschritten wird die Vierzahl in cyclischen Werken der neueren Zeit selten; es zeigt sich auch keine Veranlassung dazu. R. Schumann's schöne E♭dur-Symphonie z. B. besteht aus fünf Sätzen, jedoch ohne dass man sagen könnte, der Bedeutung der ganzen Form sei dadurch ein erheblicher Gewinn zugebracht. Beethoven's Symphonien haben sämmtlich vier Sätze, seine Sonaten grossentheils; vor seiner Zeit (bei Mozart) finden sich Symphonien, und bei Beethoven selbst auch einzelne Kammermusikwerke, welche, im Anschlusse an die ältere Cassation oder Serenade, mehr als vier Sätze haben; doch auch nicht gar häufig. Zusammenziehung der ganzen Sonate und Symphonie in einen einzigen Satz hingegen hat man in neuester Zeit versucht, aber nichts damit erreicht, denn der einzige Satz ist zu eng, um einem bedeutenden Gedanken hinlänglichen Raum zu voller Entwickelung zu gewähren, oder muss, wenn man solches doch erzwingen will, nothgedrungen in ungehörige Breite fliessen und Contraste in sich aufnehmen, welche das schöne Ebenmaass per Form zersprengen. — Jeder dieser vier Sätze weicht vom andern, in Betreff der inneren Gruppenbildung und Gliederung im Grossen, entweder sehr wesentlich, oder doch in beachtenswerthen Punkten ab, und die Ordnung, nach welcher sie gewöhnlich aufeinanderfolgen, die Beschaffenheit ihrer Gliederung, sowie ihre allgemeinen Bewegungsarten und gebräuchlichen Benennungen sind folgende:

1) Der Erste Satz, meistentheils von kräftiger mehr oder minder schneller Bewegung, *Allegro, Allegro molto, con brio, vivace, appassionato* etc.; selten und auch nur in der Sonate kommen langsame Bewegungen, *Andante, Adagio* und dergl. vor. Indem die schnelle Bewegung also die beiweitem vorherrschende ist, nennt man diesen Ersten Satz auch schlechthin das *Allegro* der Sonate; ausserdem auch Sonate oder Sonatenform im engeren Sinne, der ihm speciell eignenden Form wegen, welche so überwiegend häufig (in der Symphonie jederzeit) auftritt, dass man andere zuweilen vorkommende Formen (z. B. Thema mit Variationen) als Ausnahmen ansehen kann. Er zerfällt in drei deutlich erkennbare Hauptabschnitte: Erster Theil, Mittelsatz und Repetition.

a) Der Erste Theil lässt wiederum vier Periodengruppen von meist grösserer Ausdehnung erkennen, nämlich: Hauptthema, Uebergang, Zweites Thema, Schlussgruppe.

aa) Das Erste Thema, Hauptthema, ist der musikalische Grundgedanke des ganzen Satzes, und im ferneren des ganzen Tonwerkes —, letzteres allerdings im weiteren Sinne, insofern die Entwickelung des ganzen Tonwerkes immer an eine musikalische und

Gefühlslogik gebunden ist, und der Grundgedanke, auch wenn er verlassen wird oder sogar in seinen Contrast umschlägt, doch bedingend auf den ganzen weiteren Verlauf einwirkt. Der Begriff des Thema im allgemeinen ist im gleichn. Art. auseinandergesetzt, deshalb hier nur darauf hinzuverweisen. In der Sonate kann das Hauptthema von verschiedener Ausdehnung sein; entweder ist es eine einfache Periode, oder es bildet eine umfänglichere Gruppe, indem diese Periode entweder ganz, auch wohl in erweiterter Gestalt, oder theilweise wiederholt, oder ein Hauptmotiv desselben zu einer Periode ausgesponnen wird. In vielen Fällen, wenn in ganz grossen Sätzen schon die Themagruppe breit angelegt werden soll, tritt zwischen die erste Themaperiode und die Wiederholung ein Zwischensatz von mehreren, etwa 4, 6 bis 12 Takten, der gewöhnlich ein Hauptmotiv des Thema fortspinnt, auch wohl ein neues Motiv enthält, welches jedoch das Thema in sinnverwandter Weise so fortsetzt, dass die Wiederholung mit Nothwendigkeit hervorgerufen wird. Doch pflegt die Wiederholung gemeinhin keine genaue zu sein, sondern das Thema in irgend einer Weise etwas zu modificiren, zu steigern, überhaupt durch veränderte Begleitung, andern Vortrag oder durch sonstige Mittel ihm ein anderes Ansehen zu geben. — Selbstverständlich stehen das Thema und seine Wiederholung in der Haupttonart; die erste Periode cadenzirt, wenn die Tonart Dur ist, meist auf der Dominant; wenn die Tonart Moll ist, entweder auf der Molldominant (C moll — G moll), auf der Paralleltonart (C moll — E♭ dur), oder auf dem Halbschluss (der 5. Akkordstufe, C moll — *GHD*). Die Wiederholung schliesst, für den Fall, dass eine feste Cadenz gemacht wird, auf der Tonika, zuweilen aber geht sie auch gleich in die Modulation der folgenden Uebergangsgruppe über. Die Ueberleitungsperiode zwischen Thema und Wiederholung vermittelt den Schluss der ersten Periode mit dem Anfange von deren Wiederholung durch die Dominantharmonie der Haupttonart.

ab) Der Uebergang, Uebergangsgruppe, schliesst sich der Hauptthemagruppe an und vermittelt sie mit dem auf den Uebergang folgenden Zweiten Thema. Je nach Ausdehnung des Tonsatzes und nach Intention des Componisten besteht der Uebergang aus einer oder mehreren Perioden, welche jedoch, ohne bestimmte Cadenzen zu machen, möglichst frei, mitunter gangartig, in einander überfliessen, so dass die ganze Gruppe den Character des Ueberleitenden hat. In neuerer Zeit pflegt der Uebergang gewöhnlich aus neuen Motiven gebildet zu sein, um den Ersten Theil des Satzes mit thematischem Stoffe reicher auszustatten; früher, da man den Mittelsatz, als den der thematischen Arbeit gegenwärtig eigentlich angehörenden Theil, weniger ausbildete, wurde der Uebergang meist thematisch aus Motiven des Hauptthema entwickelt, und es kommt darauf an, ob dieses genügenden Stoff bietet, ohne durch eine gleich von vorneherein beginnende thematische Arbeit zu sehr ausgebeutet zu werden. Doch pflegen die, angenommen neuen, Motive des Ueberganges nicht breit angelegte Themen zu sein, sondern Sätze von 4, 3 oder 2 Takten, oder von nur einem Takte, oft nur kurze Figuren, welche sich leicht fortspinnen lassen. Auch kommen Fälle vor, in denen ein eigentlicher Uebergang ganz fehlt, und nur durch einen oder einige Akkorde rasch in das Zweite Thema hineinmodulirt wird. — Die Modulation innerhalb der Mittelsatzgruppe ist frei, meist aber durch leitereigene Tonarten hindurchgehend, jedoch ohne den Fluss des Tonganges durch feste Cadenzen zu hemmen. Am Schlusse dieser Gruppe, wenn es in das Zweite Thema hineingehen soll, wird ein Halbschluss gemacht, und zwar, wenn der Satz in Dur steht, auf der 5. Akkordstufe der Dominant der Haupttonart. Steht also der Satz in C dur, so wendet sich der Uebergang nach *G* V (*DF♯A*), als Dominantakkord von *G*, der Dominanttonart von *C*. Steht der Satz in Moll, so erfolgt die Halbcadenz des Ueberganges auf dem Dominantakkord der Paralleldurtonart, also in C moll auf *BDF*, als Dominant der E♭ dur Tonart. Die Tonart des Zweiten Thema wird also durch ihren Dominanthalbschluss ordentlich vorbereitet und festgestellt.

ac) Das Zweite Thema ist der nächst dem Hauptthema wesentlichste musikalische Gedanke des ganzen Satzes. Beide stehen in einem einheitlichen Contrast zu einander, d. h. das Zweite Thema ist vom Ersten zwar verschieden oder ihm entgegengesetzt an Empfindungsinhalt und Tongestalt, dennoch aber sind beide dem gleichen Grundgedanken entsprungen, nur verschiedenartige Momente ein- und derselben Grundbewegung (s. Contrast). Als dem Hauptgedanken untergeordnet, zeigt das Zweite Thema auch weniger umfängliche Ausdehnung; meist ist es eine achttaktige Periode, welche

oftmals auch wiederholt wird, nicht allemal aber eine die ganze Periode breit ausfüllende Melodie, sondern etwa ein viertaktiger Satz, der durch Wiederholung, Versetzung und Nachahmung weiter ausgesponnen wird. Indem nun das Erste Thema sehr häufig kräftig und energisch oder leidenschaftlich auftritt, und alsdann im Zweiten Thema seinen ausfüllenden Gegensatz in getragener ruhiger Melodie sucht, hat man das Zweite Thema oder dessen Gruppe auch die Gesanggruppe genannt, eine Benennung, die sehr bezeichnend sein würde, wenn es wirklich jederzeit melodischer Natur wäre; doch ist dieses keineswegs immer der Fall, denn man findet es ebensogut von vorwaltend rhythmischem Interesse. Ebensowenig muss jederzeit eine sanfte Stimmung darin vorherrschen, es kann auch eine leidenschaftliche sein, wenn das Erste Thema etwa einen solchen Gegensatz fordern sollte. — In neuerer Zeit ist es jederzeit aus neuen Motiven gebildet; früher, als die Form noch nicht zu so deutlicher Klarheit sich entwickelt hatte, trat oft nur eine thematische Umgestaltung des Ersten Thema an die Stelle des Zweiten. Das Tonartenverhältniss zwischen beiden Themen ist dieses: Steht das Hauptthema in Dur, so das Zweite in der Dominanttonart, C dur — G dur; steht das Hauptthema in Moll, so würde die Durdominant, welche der Haupttonart wohl als Akkord, nicht aber als Tonart angehört, zu weit abliegen, die Molldominant hingegen zu wenig Abwechselung bieten, da alsdann der ganze Satz in Moll stünde, und unser Gefühl ein ununterbrochenes Moll mit weit weniger Befriedigung aufnimmt, als ein fortwährendes Dur. Deshalb steht das Zweite Thema eines Mollsatzes in den beiweitem häufigsten Fällen in der Paralleldurtonart, und nur verhältnissmässig selten findet sich eine Abweichung von diesem Tonartenverhältniss zwischen beiden Themen; zuweilen schlägt das Zweite Thema wohl die Molldominant oder die Molltonart der Paralleldurtonart an, geht dann schliesslich aber doch in die Durtonart über; es kommt auch vor, dass es in einem Dursatze in der Parallelmolltonart steht. Weiter entferntliegende Tonarten aber treten sehr selten auf, es ist auch keine Veranlassung, dass es häufiger geschähe. Grundton und Quint haben für einander eine ähnliche tonliche Bedeutung, wie das Erste und Zweite Thema eines Sonatensatzes in Bezug auf Inhalt und Stellung in der Form, und sind bei nächster Verwandtschaft doch hinlänglich verschieden — die Quint als aus der Einheit des Grundtones entsprungener Gegensatz —, um zweien verschiedenen Seiten desselben Gedankens zur entsprechenden tonlichen Grundlage zu dienen. Aehnliches Bewandniss wenigstens hat es auch mit der Moll- und Paralleldurtonart; wenngleich eigentlich ein- und dieselbe Tonart, so sind sie doch durch andere Intervallenverhältnisse zum Grundtone, Tonverbindungen, Grundstimmung und verschiedenes Geschlecht zur Darstellung jenes einheitlichen Gegensatzes ebenfalls sehr wohl geeignet. — Der Uebergang cadenzirt, wie wir vorhin sahen, auf dem Halbschlusse einer dieser beiden Tonarten des Zweiten Thema.

ad) Die Schlussgruppe ist eine, nach Maassgabe des ganzen Tonsatzes, länger oder kürzer ausgearbeitete Periodengruppe, welche das Zweite Thema fortführt und den Ersten Theil zum Abschlusse bringt. In der modernen Sonate und Symphonie besteht sie überwiegend aus neuem Motivstoffe, und zwar aus mehreren verschiedenen Motiven; doch kommt es auch vor, dass Motive des Ersten Thema oder Ueberganges verwendet werden. Fast jederzeit enthält die Schlussgruppe mehrere Perioden, und zwar soll ihr Bau eigentlich so beschaffen sein, dass die Gruppirung nach dem Schlusse hin immer gedrängter wird, die Perioden immer mehr sich verengern, wodurch die ganze Gruppe etwas Drängendes bekommt und zum Abschlusse sehr wohl organisirt erscheint. — Die Tonart der Schlussgruppe ist die des Zweiten Thema, also, wenn der Satz in Dur steht, die Dominant-, wenn in Moll, die Paralleldurtonart. Modulation findet statt, und zwar pflegt sie meist leitereigen zu sein, nicht selten aber auch eine oder die andere fremde Tonart in überraschender Weise zu betreten; alle oder doch die meisten Perioden der Schlussgruppe aber cadenziren nach der Tonart des Zweiten Thema, in der dann auch die meist etwas breiter ausgeführte Schlusscadenz des ganzen Ersten Theiles erfolgt.

Ueberblicken wir nun die Tonarten des Ersten Theiles kurz noch einmal, so erinnern wir uns, dass die Haupttonart nur im Hauptthema durchaus vorherrscht, im Uebergange herrscht theilweise ihre leitereigene Modulation und die der Tonart des Zweiten Thema. Zu bemerken bleibt hier noch, dass die Tonika des Zweiten Thema selbst im Uebergange jederzeit besser unberührt bleibt, damit sie um so frischer und tonlich characteristischer eintrete. Vom Anfange des Zweiten Thema an herrscht die Dominant- oder Paralleldur-

tonart mit ihrer leitereigenen Modulation. Nachstehendes Schema[1]) möge eine leichtere Uebersicht vermitteln:

Erster Theil des Ersten Satzes.

Hauptthemagruppe.	Uebergang.	Zweites Thema.	Schlussgruppe.
Hauptgedanke des ganzen Satzes. - (Kurzes Zwischenspiel). — Wiederholung des Hauptthema.	Ueberleitung zum Zweiten Thema; aus kürzeren Sätzen entwickelt. Neue, oder dem Hauptthema entlehnte Motive.	Kürzerer, an Inhalt und Form dem Hauptthema untergeordneter Nebengedanke. Einheitlicher Contrast. Einfacher Periodenbau.	Verschieden gebildete Perioden und Sätze. Ganz oder theilweise neue Motive. Verengerte Periodenbildung nach dem Schlusse hin.
Herrschaft der Tonika. — Leitereigene durchgehende Modulation.	Unmittelbare oder durchgehende Modulation von der Tonart des Ersten zu der des Zweiten Thema.	In Dur: Dominant-, in Moll: Paralleldurtonart.	Periodencadenzen und Tonschluss auf der Tonart des Zweiten Thema.

Dieser Erste Theil enthält in seinen Motiven das tonliche Material für den ganzen ferneren Ausbau des Ersten Satzes; im weiteren Verlauf des letzteren treten keine eigentlich neuen musikalischen Gedanken mehr auf, sondern alles auf den Ersten Theil Folgende ist thematische Gestaltungen aus seinen Themen und Motiven; dass hievon mitunter abgewichen wird und, namentlich in der freieren Form der Solosonate, die fernere Arbeit nicht allemal eine streng thematische ist, hebt die Grundregel nicht auf. Indem also dieser Erste Theil (gleichsam) die Exposition des ganzen Ersten Satzes bildet, daher sein Inhalt wohl aufgefasst und gemerkt werden muss, damit man im Weiteren die Motive auch in der mannigfaltigsten thematischen Umbildung wiedererkenne, wird er zweimal gleich nach einander gespielt, und zwar ohne weitere Abänderung, deshalb mit einem Repetitionszeichen notirt. Doch wird gewöhnlich die letzte Schlussclausel etwas umgebildet, insofern sie beim ersten Vortrage fortbleibt, und dafür eine kurze Ueberleitung in den Zweiten Theil oder Mittelsatz gesetzt wird. Man kann gegen die Wiederholung des Ersten Theiles zwar einwenden, dass die reine Dreitheiligkeit des ganzen Satzes dadurch etwa beeinträchtigt erscheint; doch würde man sie, wenigstens in Sätzen von grossem und kraftvollem Character, immerhin nicht gerne entbehren, nicht etwa aus Gewohnheit, sondern weil die Form dadurch neben der Deutlichkeit auch an Breite und Gewicht gewinnt. Jedenfalls muss man den Character des Satzes in Betracht ziehen, ehe man sie fortlässt; ist er leicht und flüchtig, so kann es vortheilhaft sein, indem die Form runder und schlanker wird.

b) Der Zweite Theil, Mittelsatz oder Durchführung genannt, besteht aus einer ausgedehnten, in grossen Werken sehr mannigfach zusammengesetzten Periodengruppe, in welcher der Themen- und Motivstoff des Ersten Theiles thematisch verarbeitet wird. Unter thematischer Arbeit versteht man die Kunst, ein gegebenes Motiv derart zu einer selbständigen musikalischen Gestaltung zu entwickeln, dass diese zwar als etwas Neues dasteht, ohne jedoch ihren Zusammenhang mit dem ursprünglichen Grundstoff, aus dem sie entstanden, verkennen zu lassen. Die Mittel, wodurch solches geschehen kann, sind unter Thematische Arbeit angegeben. Indem dieser Mittelsatz in umfänglichen Sonaten, namentlich aber in Quartetten und Symphonien, oft eine beträchtliche Anzahl Perioden umfasst, ist einerseits der Ausübung der Kunst des Thematisirens ein weites Feld geöffnet, andererseits aber auch für den Componisten die Voraussetzung gegeben, dass er dieser Kunst, einen Gedanken einheitlich und mannigfaltig auszugestalten, vollkommen mächtig sei. Dass hierbei nicht Kunstfertigkeit für sich allein herrschen darf, sondern jederzeit ebensogut wie in der freien Erfindung, im Dienste der Phantasie und des künstlerischen Gefühles stehen muss, wenn nicht etwas bei aller Glätte und geschickten Führung Inhaltsleeres zu Stande kommen soll, versteht sich von selbst. Und man darf nur die Mittelsätze cyclischer Formen Beethoven's und anderer grossen Componisten ansehen, um leicht zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass dieser

1) S. A. v. Dommer, Elemente der Musik.

Mittelsatz eigentlich der interessanteste und bedeutungsvollste Theil des ganzen Ersten Satzes ist. Der Periodenbau zeigt hier die mannigfaltigsten Gliederungen; gedehntere und gedrängtere Bildungen, fest geschlossene, einander ein bestimmtes Gleichgewicht haltende Sätze wechseln ab mit ineinanderüberfliessenden gangartigen und herumschweifenden, gewissermassen noch nicht zur Concentration gelangten Formationen —, so dass die ganze Tonbewegung analog erscheint dem sich hebenden und senkenden Wellenschlage, den vorwärts drängenden oder aus erlangter Ruhe wiederum von neuem sich erhebenden Bewegungen eines durch bestimmte Empfindungen erregten Gefühles. — Die Modulation innerhalb der Durchführung ist völlig frei, geht oft ohne lange Vorbereitung, oder gar ganz plötzlich, in entfernte Tonarten über, um diese alsbald mit wiederum neuen zu vertauschen. Dass solches, wie überall so auch hier, nach den Gesetzen richtiger und natürlicher Harmonieverbindung geschehen muss, bedarf keiner Erinnerung. Die beiden Haupttonarten des Ersten Theiles, also Tonika und Dominant- oder Paralleldurtonart, sollen aber von der Durchführung ausgeschlossen bleiben, unbedingt wenigstens die Tonika, denn sie gehört zu den tonlichen Characterismen des Hauptthema, darf deshalb nicht abgenutzt werden, damit sie in der Repetition mit dem Hauptthema wieder um so frischer eintrete. Gegen das Ende der Durchführung wendet sich die Modulation zur Halbcadenz auf der Dominant, vermittelst deren die Repetition des Ersten Theiles vorbereitet wird; wird hiebei die Tonika etwa noch kurz vor Eintritt des Hauptthema berührt, so geschieht es nur auf dem Basse der Dominant (als Quartsextakkord), oder in Dur als Mollakkord, um eben die tonliche Wirkung ihres Wiedereintrittes nicht zu schwächen. — Ein Schema lässt sich für diesen Mittelsatz selbstverständlich nicht geben, denn bei seiner ganzen Organisation ist dem Tonsetzer im Uebrigen völlig freie Hand gelassen.

c) Der Dritte Theil, die Repetition, ist die Wiederholung des Ersten Theiles, doch nicht in ganz unveränderter Gestalt. Der Begriff der Repetition hat in unserer modernen Sonate eine von dem in der alten Arie geltenden etwas abweichende Bedeutung angenommen. In der älteren Arie ist die Repetition genaue Wiederholung des Ersten Theiles; es kam darauf an, den Mittelsatz so anzulegen und zu lenken, dass er genaue Wiederkehr des Ersten Theiles mit Nothwendigkeit forderte, der alsdann eine im Verhältniss zu seinem ersten Auftreten noch erhöhte Wirkung machte. In der Instrumentalmusik und besonders in der modernen Sonate und Symphonie (auch schon in der neueren Arie) aber pflegt die Repetition vom Ersten Theile in mancher Hinsicht abzuweichen; die Haupttheile, also Erstes und Zweites Thema, Uebergang und Schlussgruppe, treten allerdings wieder auf und, mit sehr seltenen Ausnahmen (eigentlich nur zuweilen in der grossen Ouvertüre), auch in derselben Reihenfolge. Die Formumrisse sind also dieselben, folglich die Umbildungen mehr innerer Art; erstens bestehen sie in kürzerer und strafferer Zusammenfassung der Tongedanken; ihrem Begriff, gleichsam als Resultat der gesammten Entwickelung im ganzen Satze, zufolge, giebt die Repetition einzelne Theile (z. B. den Uebergang, auch das Erste und Zweite Thema) gemeinhin concentrirter, prägt dafür aber alles möglichst bestimmt aus, so dass der Hauptinhalt des Satzes um so fester zusammengeschlossen erscheint und um so kräftiger hervortritt. Die Schlussgruppe hingegen wird nicht selten noch erweitert, indem vor dem wirklichen Schlusse alsdann noch Anklänge, gewöhnlich an das Erste, mitunter auch an das Zweite Thema auftreten (die Reminiscenz genannt), worauf dann erst der eigentliche Schluss erfolgt, dem zuweilen noch ein neues bekräftigendes Motiv angefügt wird. Desgleichen werden Begleitung, Harmonisirung und bei Orchestersätzen jederzeit die Instrumentirung geändert. Die einzelnen Mittel dieser ganzen inneren Umgestaltung lassen sich hier nicht im Einzelnen angeben, sondern es kann nur angedeutet werden, dass die Repetition die Gefühls- und Tonbewegung des ganzen Satzes, je nach Absicht des Tonsetzers entweder in Steigerung oder Beruhigung, zum Abschlusse zu bringen hat. Manche Componisten der Gegenwart suchen die Verworrenheit ihrer Tonsätze, in denen ein neuer Gedanke den andern verdrängt, ohne aus ihm hervorzugehen, nicht mit ihrer Unfähigkeit, einen musikalischen Gedanken zu entwickeln, zu rechtfertigen, sondern damit dass sie sagen, in der Musik dürfe ein Gedanke überhaupt nicht wiederholt werden. Dieser unrichtigen an anderem Orte (s. Wiederholung) zurückgewiesenen Ansicht redet also die Forderung einer abgeänderten Repetition in der Sonate keineswegs das Wort, es

ist etwas ganz anderes, ein neues Tonbild auf das andere häufen, als durch verschiedene Modificationen des Colorits, der Schattirung, Betonung und formalen Bildung eines und desselben Tonbildes, ein und dasselbe Grundgefühl zu entweder verstärktem oder beruhigtem Ausdruck zu bringen. — Die in der Repetition vorherrschende Tonart ist die Tonika mit ihrer leitereigenen Modulation, verschieden vom Ersten Theile, in dem sie nur der Hauptthemagruppe zu Grunde lag; Zweites Thema und Schlussgruppe stehen ebenfalls in der Tonika, nicht mehr in der Dominanttonart oder Durparallele, die Cadenz des Ueberganges ist ein Halbschluss auf der Dominant der Haupttonart. Der letzte Schluss des Satzes erfolgt natürlich auf der Tonika (nicht selten mit vorangehendem Trugschlusse), und ist der einzige im ganzen Sonatensatze vorkommende, breit ausgeführte, vollkommene tonische Ganzschluss. Tritt der tonische Ganzschluss im Verlauf des Satzes auf, was, mit Ausnahme des Hauptthemaschlusses und der Cadenzen in der ganz in der Tonika stehenden Repetition, eigentlich garnicht geschehen soll, so soll er wenigstens nicht andauern, sondern bald vorübergehen, indem sonst die Tonbewegung zu entschieden unterbrochen wird. Nachstehend ein Schema des Ersten Sonatensatzes:

Erster Satz.

Erster Theil.				Mittelsatz.	Repetition.			
Hauptthemagruppe.	Uebergang.	Zweites Thema.	Schlussgruppe.	Thematische Verarbeitung der Motive des Ersten Theiles.	Hauptthemagruppe.	Uebergang.	Zweites Thema.	Schlussgruppe. Reminiscenz. Schluss.
Tonika.	Modulation in die	Dominant- oder Paralleldurtonart.		Freie Modulation. Rückkehr in die Tonika.	Herrschaft der Tonika.			

Eine Gattung von Tonwerken besteht aus diesem Ersten Sonatensatze allein, die Ouvertüre nämlich, d. h. die in wirklicher Kunstform ausgebildete, nicht die aus verschiedenen Melodien nur aneinandergereihte Operneinleitung. Nur in einem Punkte unterscheidet sie sich vom Sonatensatze: der Erste Theil wird bei der Ouvertüre nicht zweimal gespielt, sondern nur einmal, und geht dann gleich in die Durchführung über. Näheres hierüber, sowie über die verschiedenen Arten der Ouvertüre s. den gleichn. Artikel.

In der Sonate tritt an Stelle der hier beschriebenen Form des Ersten Satzes hin und wieder ein Thema mit Variationen, in der Symphonie nicht. Hingegen geht in der letzteren (sehr selten in der Sonate), auch im Streichquartett, dem Ersten Satze häufig ein

d) Einleitungssatz von langsamer Bewegung voraus. In manchen Fällen ist er nur ganz kurz, etwa eine Doppelperiode oder etwas darüber, in anderen ausgedehnter, 24, 36 und mehr Takte, aus einem Hauptgedanken entwickelt, dem zuweilen auch noch ein untergeordnetes zweites Motiv sich entgegensetzt. Meist haben diese Einleitungen einen ernsten, spannenden, auch wohl feierlichen Character, um Aufmerksamkeit und Spannung auf das Kommende zu erwecken. Sie stehen in der Haupttonart, doch häufig in Moll, wennauch das ganze Tonstück in Dur steht; die Modulation ist frei und nicht selten sogar ziemlich reich und bewegt, die Tonika wirkt alsdann mit Eintritt des Hauptthema des Ersten Satzes um so frischer und kräftiger.

Die übrigen Sätze der cyclischen Form beanspruchen nicht eine ähnlich ausführliche Darstellung wie der Erste; entweder nimmt einer oder der andere (*Adagio* oder ***Finale***) die Form des Ersten Satzes selbst, oder eine ihr wesentlich ähnliche, oder eine an anderem Orte schon bekannt gewordene und nicht der Sonate allein specifisch eigene an.

I 2) Der Zweite Satz, gewöhnlich langsame oder gemessene Bewegung (*Grave*, *Largo*, *Adagio*, *Andante*), mitunter auch lebhaftere (*Moderato*, *Allegretto*), wird wegen seines überwiegend häufigen langsamen Tempo auch schlechthin das *Adagio* der Sonate genannt. Er erscheint in verschiedenen Formen:

a) Thema oder Doppelthema mit Variationen (s. daselbst); oder

b) eine arienartige Form. Es wird ein Hauptthema aufgestellt, zu einer Gruppe von einer entsprechenden Anzahl Takte ausgeführt, und dann eine Cadenz in eine näher

oder entfernter verwandte, oder auch in eine fremde Tonart gemacht. Darauf tritt ein aus einem neuen Motiv gestalteter, mit dem Hauptthema contrastirender Mittelsatz ein, nach dessen hinlänglicher Entwickelung eine Repetition des Hauptsatzes erfolgt. Häufig wird dann gegen das Ende hin noch eine thematische Gestaltung aus dem Mittelsatze gebracht.

c) Die Sonatenform, am besten mit Hinweglassung der Wiederholung des Ersten Theiles, weil sie sonst, bei langsamer Bewegung, gar leicht in ungehörige Breite geht. In älteren Adagiosätzen werden mitunter beide Hälften — bis zur Durchführung und von der Durchführung bis zum Schlusse — wiederholt, doch ist dann alles kürzer gefasst. — Endlich wird nicht selten

d) ein und dasselbe Thema rondoartig mehrfach, vier-, fünfmal, etwa mit einiger Umgestaltung, veränderter Begleitung etc., wiederholt und zwischen jede Wiederholung ein neuer Zwischensatz eingeschoben. Die Tonart bleibt entweder in den Wiederholungen des Thema dieselbe und die Modulation wird den Zwischensätzen überlassen (Beethoven, Op. 13), oder auch die Wiederholungen selbst geschehen in verschiedenen Tonarten. Im *Adagio* der Cmoll Symphonie von Beethoven wechseln zwei Hauptperioden mit einander ab, ebenso ihre Tonarten A♭dur und Cdur.

Der Taktzahl nach gerechnet, muss das *Adagio* den übrigen Sätzen jederzeit an Länge erheblich nachstehen, namentlich wenn eine grosse Taktart gewählt wird, weil die langsame Bewegung wesentlich mehr Zeit ausfüllt, ausserdem auch die Aufmerksamkeit des Hörers nicht so andauernd rege zu erhalten vermag als eine rasche. Ebenso wird der Periodenbau straffer zusammengefasst, die Gliederungen müssen, um der Klarheit und Uebersichtlichkeit willen, kleiner und einfacher sein. Derartige zusammengesetzte Perioden- und Gruppenbildungen, wie in schnellen Sätzen sehr gut stehen können, würden im *Adagio* durchaus nicht übersichtlich sein und nothwendig der Auffassung sich entziehen.

I 3) Der Dritte Satz, entweder Menuett, der so benannte Tanz, ein Satz im Character dieses Tanzes, jederzeit im $^3/_4$-Takt stehend und nicht zu schnell bewegt; oder (seit Beethoven) das Scherzo, gemeinhin gleichfalls im $^3/_4$-Takt, selten in gerader Taktart; von schneller oder, wie in den meisten Fällen, sehr schneller Bewegung. Die Menuett der Sonate und Symphonie hat die einfache Form des gleichnamigen Tanzes (s. daselbst), aus zwei Theilen (Reprisen) bestehend, deren jeder für sich wiederholt wird. Ein ebenso gebildetes aber kürzeres Trio schliesst der Menuett sich an. Wenn das Trio, jeder seiner Theile ebenfalls für sich zweimal, vorgetragen ist, wird die ganze Menuett repetirt, jedoch ohne Wiederholung ihrer Theile. Etwas verschieden ist die Menuett in der Symphonie, wie auch schon in der älteren Suite, von der zum Tanzen bestimmten dadurch, dass namentlich ihre zweiten Theile meist weiter ausgesponnen sind, und das rhythmische Ebenmaass nicht so strenge eingehalten zu werden braucht; auch pflegt sie fast durchgängig in einem etwas rascheren Tempo genommen zu werden als die Tanzmenuett. — Das Scherzo hat dieselbe zweitheilige Form mit einem Trio wie die Menuett, doch gewöhnlich, namentlich in der Symphonie, sehr erheblich erweitert, der höheren Bedeutung, welche es im Verhältniss zur Menuett durch seinen Erfinder, Beethoven, gewonnen hat, entsprechend. Schon die Themagruppe findet sich oft sehr breit angelegt, die zweiten Theile enthalten alsdann eine nahmhafte Anzahl Perioden von verschiedenen Bildungen, und die wie von anderen Tanzformen so auch von der Menuett geforderte Geradzahligkeit der Rhythmen braucht keineswegs mehr eingehalten zu werden, das Tempo ist durchgehend schneller und flüchtiger, häufig sehr schnell. Gewöhnlich steht es im $^3/_4$-Takt, selten in gerader Taktart. Die zweiten Theile des Scherzo und Trio verarbeiten das Hauptthema überwiegend mehr thematisch als in der Menuett zu geschehen pflegt; Tonartenverhältnisse und Modulationsgang hingegen sind dieselben. Mitunter findet man (bei Schumann) zwei Trio's, doch ohne sagen zu können, dass damit etwas wesentliches gewonnen sei. Nachstehendes Schema gebe eine sinnliche Anschauung von den allgemeinen Formumrissen des Scherzo:

Der Dritte Satz: Scherzo.

Scherzo.		Trio.		Repetition.	
Themagruppe.	Durchführung.	Themagruppe.	Durchführung.	Themagruppe.	Durchführung.
Tonika.	Modulation.	Nebentonart.	Modulation.	Tonika.	Modulation.

Adagio und Menuett (Scherzo) wechseln nicht selten den Platz, so dass die Menuett als Zweiter, das Adagio als Dritter Satz auftritt. Eine bestimmte Regel hiefür giebt es nicht, es hängt vom ganzen Ideengange und der Entwickelung des Tonstückes ab.

I 4) Der Vierte Satz, Finale, von verschiedener, mitunter gemässigter, meist aber schneller und sehr schneller flüchtiger Bewegung, nimmt wiederum verschiedene Formen an.

a) Dié Sonatenform, wenn es darauf ankommt, das Tonstück durch ein Finale von gewichtiger und breiter Anlage abzuschliessen (C moll Symphonie von Beethoven).

b) Thema oder Doppelthema mit Variationen, in der Sonate nicht selten, in der Symphonie nur in einem Beispiele vorhanden (*Eroica* von Beethoven).

c) Das Rondo, die gebräuchlichste Finalform. (Ueber das ältere Rondo s. den gleichn. Art.; das moderne, von dem hier die Rede ist, findet sich in zweien von einander zwar nur in einem Punkte abweichenden, gerade dadurch aber doch erheblich verschiedenen Formen, von denen die eine jedoch in neuester Zeit auch ausser Gebrauch gekommen ist.

α) Erste Form des Rondo, den äusserlichen Umrissen nach dem Sonatensatze völlig gleich, bis auf den Unterschied, dass das Hauptthema öfter auftritt, nämlich (blosse Wiederholungen ungerechnet) dreimal, auch wohl noch ein viertesmal vor dem Schluss. Alle anderen Nebenthemen hingegen treten weit mehr zurück als im Ersten Satze, und ferner unterbleibt die Wiederholung des Ersten Theiles, er geht gleich in den Mittelsatz über. Steht das Rondo in Dur, so treten die Gruppen mit ihren Tonarten also in nachstehender Reihenfolge auf:

Erster Theil. 1) Hauptthema, Tonika; 2) Uebergang, Modulation zum Halbschlusse der Dominanttonart (also von C dur nach *G* V, *D F♯ A*, ganz wie im Ersten Satze); 3) Zweites Thema, Dominant; 4) Schlussgruppe, Dominant mit schliesslicher Ueberleitung in die Tonika; 5) Erste Wiederholung des Hauptthema oder der Themagruppe, Tonika. — Der Erste Theil wird nicht wiederholt.

Mittelsatz. 6) Thematische Verarbeitung des Motivstoffes des Ersten Theiles, wesentlich des Hauptthema. Freie Modulation, Rückkehr zur Halbcadenz der Tonika.

Repetition. 7) Repetition der Hauptthemagruppe, Tonika; 8) Uebergang, Tonika, Wendung zur Halbcadenz; 9) Zweites Thema, Tonika; 10) Schlussgruppe, Tonika; 11) Dritte Repetition des Hauptthema; 12) Schlussperioden.

Das Rondo in Moll unterscheidet sich von dem in Dur nur dadurch, dass, wie im Ersten Satze, das Zweite Thema und die Schlussperioden im Ersten Theile in der Paralleldurtonart stehen; in der Repetition treten sie dann in die Durtonika.

β) Die zweite, jetzt auch nicht mehr gebräuchliche Rondoform (man findet sie bei Beethoven noch z. B. in den Sonaten Op. 2 Nr. 1 und 2) hat an Stelle des aus Motiven des Ersten Theiles thematisch gearbeiteten Zweiten Theiles einen aus einem neuen Motiv frei entwickelten, zum Hauptthema contrastirenden Mittelsatz meist von längerer Ausdehnung. Gegen den Schluss der Repetition hin tritt dann gewöhnlich noch eine aus demselben Motiv gebildete Periode auf.

Die erste Form des Rondo verdient beiweitem den Vorzug vor dieser zweiten. Es fällt ins Auge, dass sie ihrem ganzen Baue nach speciell Finalform ist; das Hauptthema herrscht, schon durch sein häufiges Auftreten, entschieden vor, überdies werden die Nebenthemen weniger ausgeprägt, selbst das Zweite Thema setzt sich nicht allemal so deutlich los, geht öfter nur gangartig leicht vorüber; dadurch tritt das Hauptthema um so deutlicher heraus, und die ganze Entwickelung ist eine noch einheitlicher thematische

als die des Ersten Satzes. Durch Hinweglassung der Wiederholung des Ersten Theiles wird die ganze Form schlanker und leichter. Nicht selten steht entweder das ganze Rondo, oder auch nur seine Repetition oder Schlussgruppe in Dur, wenn der Erste Satz in Moll steht; diese Anordnungen der Tonarten hängen eben von den Absichten des Tonsetzers ab, ob er seine Tondarstellung aus dem etwa Schmerzlichen und Tragischen zu einer mehr beruhigten Harmonie und zu lichteren Stimmungen hinüberführen, oder in dem angeschlagenen tragischen Tone beharren lassen und beschliessen will. Im ersten Falle wird die Wendung in die Durtonart ebenfalls unter die entsprechenden Hülfsmittel zu zählen sein.

Das Tonartenverhältniss, in welchem diese 4 Sätze der Sonatenform zu einander stehen, ist folgendes: der Erste und Vierte Satz stehen in der Haupttonart, doch nicht selten der letzte in der Durtonart, wenn der Erste in der Molltonart. Beispiele für den umgekehrten Fall, dass also der letzte Satz in Moll, wenn der Erste in Dur stünde, kommen nicht vor. Die Tonarten der übrigen Sätze sind an keine feste Regel gebunden, entweder sind es näher oder entfernter, oder mitunter auch garnicht mit dem Haupttone verwandte Tonarten; doch erscheint es unnöthig solche zu wählen, die zum Haupttone in garkeiner Beziehung mehr stehen. Zuweilen hält auch einer der beiden mittleren Sätze die Dur- oder Molltonart des Haupttones fest, z. B. das Scherzo der C moll Symphonie von Beethoven. Hat das Werk nur 3 Sätze, so stehen der Erste und letzte im Haupttone, der mittlere in einem näheren oder entfernteren Nebentone, zuweilen auch in einer ganz fremden Tonart, z. B. steht das Adagio der grossen E♭ dur Sonate von Haydn in E dur.

I 5) Die Solosonate behandelt die Form am freiesten, indem sie mehr von der Empfindung des Einzelnen beherrscht wird als die Symphonie und das Streichquartett, in denen eine Anzahl obligater Stimmen und mannigfach verschiedener Klangorgane an der Darstellung betheiligt sind, und deshalb der Gedanke nicht nur eine grössere Allgemeinheit haben, sondern auch die Form eine festere Geschlossenheit annehmen muss. Die Solosonate aber spiegelt die Ereignisse des menschlichen Innern wieder, wie sie in der Phantasie und im Gefühl des Einzelnen sich gestalten; dass hiebei Anschauung und Aussprache jedem gebildeten Gefühl nichtsdestoweniger verständlich sein müssen, ist schon dadurch bedingt, dass die wahre künstlerische Subjectivität stets in festem Zusammenhange mit der allgemein menschlichen steht, und deshalb, aller individuellen Färbung, in welche sie das Kunstwerk kleidet, ungeachtet, doch immer nur etwas darstellen wird, das über den Kreis specifisch Gleichgesinnter hinaus, auch alle, deren Gefühl dem Kunstverständniss überhaupt erschlossen ist, nicht unberührt lassen kann. Und im ferneren wirkt noch das Instrument, für welches die Solosonate gesetzt ist, mitbestimmend, weniger zwar auf die allgemeinen Formumrisse, wesentlich aber auf die Darstellungsweise. Virtuosität im gewöhnlichen Sinne, als Kunstfertigkeit um ihrer selbst willen, hat in der Sonate keine Geltung; vollendete Technik wird allerdings vorausgesetzt, als nothwendiges Mittel völlig kunstfreier Darstellung. Die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes und seine technische Behandlungsweise können von vorneherein nicht ohne Einfluss auf die Phantasie des Tonsetzers bleiben, sondern nöthigen ihn, in seiner ganzen Tondarstellung das Wesen des Instrumentes zu berücksichtigen. Es kommt darauf an, ob dieses überwiegend melodisch (also ein Streich- oder Blasinstrument) oder überwiegend rhythmisch-harmonisch ist (das Clavier), oder ob es alle drei Eigenschaften in sich vereinigt, wie die Orgel, wenngleich dieser wiederum die unmittelbar nachgiebige Ausdrucksfähigkeit auch für augenblickliche Gefühlsregungen, durch Stärke und Schwäche des blossen Anschlages, abgeht. Doch braucht eine Sonate oder ein anderes Tonstück für ein rein melodisches Instrument (Geige) noch nicht aus lauter Melodie zu bestehen, denn abgesehen davon, dass durch Melodie mittelbar auch Harmonie gegeben wird, ist es auch möglich, mittels Akkordfiguren, gebrochener Akkorde, Doppelgriffe die Harmonie zum Verständniss des Hörers zu bringen; doch immer nur mittelbar, die Melodie, vom Rhythmus unterstützt, bleibt Hauptfactor, der, etwaiger periodischer Mehrstimmigkeit ungeachtet, wesentlich einstimmige Satz bleibt in seiner Vereinzelung unzureichend, dem rein lyrischen soviel Darstellendes beizumischen, als erforderlich ist, um ein umfassendes Bild eines inneren Gefühlsherganges zu geben. Die Orgelsonate, von Bach's maassgebendem Vorbilde für diese Gattung ausgehend, bedient sich hingegen durchaus

der polyphonen Setzart; denn ihr Klangorgan ist für getragene Tonfolge ebensogut geeignet wie für Harmonie und Rhythmus, hingegen den dynamischen Ausdrucksnüancirungen allerdings nicht im Einzelnen, obwohl im Grossen (durch Registerwechsel) zugänglich. Daher giebt auch die Orgel die Melodie nur in ruhigem und festem breit hinfliessendem Gange, nur durch Hebung und Senkung des Tonganges und grössere und kleinere rhythmische Gliederung den Ausdruck vermittelnd. Auf diesen Grund hin hat die eigentliche Orgelsonate vorzugsweise, man kann sagen ausschliesslich, den contrapunktischen Stil und eine, polyphoner Stimmenmehrheit entsprechende, durchaus fest geschlossene Form angenommen. Die Claviersonate endlich hat unter allen Arten Solosonaten den freiesten Stil, indem sie Polyphonie und Homophonie beliebig verwenden, die Harmonie zur vollen Geltung bringen, und auch der Melodie gerecht werden kann; ist die getragene Melodie durch den schnell vergehenden Klang mittels Hämmer angeschlagener Saiten auch in gewisse Grenzen gebannt, so doch immerhin dem Hörer hinlänglich vermittelt. Die auf dem Claviere möglichen stärksten, durch jeden Fingerdruck hervorzurufenden Gegensätze der dynamischen Kräfte, der Reichthum an allen Arten melodischer und harmonischer Figuren, verbunden mit jeder beliebigen Beweglichkeit der Rhythmen, sind der Phantasie des Tonsetzers ein so williges und nachgiebiges Material, dass unter allen Arten Solosonaten die Claviersonate die bevorzugteste Stellung einnimmt. — Ueber den ästhetischen Verhalt der Sätze s. Cyclische Formen.

II. Die ältere Sonate. Begriff und Form der Sonate in gegenwärtig feststehender Weise haben erst in neuester Zeit sich ausgebildet. Als das Wort Sonate aufkam, etwa zu Anfang des 17. oder Ende des 16. Jahrh., verband man anfänglich keine andere Bedeutung damit als die ganz allgemeine, eines nicht für Singstimmen, sondern für Instrumente gesetzten Tonstückes, ohne irgend eine bestimmte Form. Prätorius sagt[2]: »*Sonata à sonando*, wird also genennet, dass es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten musicirt wird; derer Art gar schöne in Joh. Gabrielis vnd anderer *Auctoren Canzonibus* vnd *Symphoniis* zu finden seyn«. Ebensowenig eine bestimmte Form feststand, machte man auch einen Unterschied zwischen Sonate und Symphonie, und Athan. Kircher begreift nicht nur die Phantasie, Ricercate und Toccate, sondern auch die Sonate einfach als zum Phantasiestil gehörend. Zwischen Canzonen und Sonaten macht Prätorius den Unterschied, »dass die Sonaten gar gravitetisch vnd prächtig vff *Motetten* Art gesetzt seynd; die *Canzonen* aber mit vielen schwartzen Notten frisch, frölich vnd geschwinde hindurch passiren«. Demnach schloss die Sonate den harmonie- und klangreichen Gesangstücken seit Mitte des 16. Jahrh. sich an, während es bei der Canzone mehr auf die melodische Entfaltung ankam. Der Stil beider Formgattungen war durchaus polyphon, oft sehr vielstimmig (bei Gabrieli kommen sie von drei- bis zweiundzwanzigstimmig vor), und alsdann auch, nach Art des Gesanges, in mehrere wechselweise und vereint wirkende Instrumentalchöre getheilt. An eine bestimmte Form irgend welcher Art im heutigen Sinne hat man hiebei aber nicht zu denken; Sonaten und Symphonien waren nichts als kurze, oft nur aus wenigen Takten bestehende Sätze, die grösseren Tonstücken als Präludium oder als Zwischenspiele dienten; der Name Symphonie hat seine Bedeutung als Einleitungssatz ja noch bis in die neuere Zeit, neben der Concertsymphonie, mit beibehalten. Erst um Mitte des 17. Jahrh. fing die Instrumentalmusik an, vom Gesange sich unabhängig zu machen und Bildung selbständiger Formen zu erstreben, und um diese Zeit entstanden denn auch die ersten mehrsätzigen Sonaten, in denen wir den Keim zu unseren heutigen mehrsätzigen Formen erblicken können. Heinr. Biber, Salzburgischer Capellmeister, mag einer der ersten Sonatencomponisten in diesem Sinne gewesen sein; der, einer jeden festen Ausprägung noch sehr ermangelnden, Form nach bestehen diese Tonstücke gemeinhin aus zwei kurzen Arien, oft mit vielen Variationen, und einigen anderen freien, Adagio, Presto, Allegro etc. benannten Sätzen. Der Suitenform (s. daselbst) nähern sich einige dieser Sonaten, insofern in ihnen, an Stelle einer Arie, eines Adagio oder Finale, dann und wann einer der älteren Tänze vorkommt[3]).

2) *Syntagma musicum* T. III, Wolffenbüttel 1619, S. 22. Ebenda erwähnt Prätorius das Wort Sonata auch als Terminus der „Trommeter zu Tisch- und Tantzblasen“: „*Intrada* ist gleich wie ein *Praeambulum* vnd *final*, dessen sie sich zu Anfang, ehe sie ihre *Sonaden*, wann zu Tisch geblasen wird, anfangen, vnd auch zum ausshalten vnd *final* gebrauchen; vnd nenne ich den Vortantz *Sonada* ohne den Tripel; den Nachtantz aber *Sonada* mit den Tripel“ etc.

3) Vergl. Faisst, Beiträge zur Geschichte der Claviersonate, Cäcilia von Dehn redigirt, Bd. 25, S. 132 ff.

Gesetzt sind sie nicht für ein Soloinstrument, sondern für mehrere Instrumente, und zwar Streichinstrumente, zu denen dann später noch eine Flöte hinzukam; Clavier ist dabei, jedoch nur als Füllinstrument zur Begleitung nach dem Generalbass. Die Werke des berühmten Violinspielers Corelli (sein erstes: 12 Sonaten für Violine, Bass und Clavier, 1683) zeigen neben festerer Form auch bereits eine gewisse Regelmässigkeit in Aufeinanderfolge der verschiedenen Sätze. Neben der reinen Suitenform finden sich Sonaten aus 4 Sätzen (ein langsamer, ein schneller und dann wieder ein langsamer und ein schneller) und aus 5 Sätzen bestehend; letztere haben zu Anfang und in der Mitte zwei langsame, und nach dem einen von diesen einen, nach dem andern zwei schnelle Sätze. Die erste Anwendung auf das Soloclavier fand die Sonate durch Johann Kuhnau[4]), Cantor an der Thomasschule zu Leipzig 1701—1722. Lässt die Form im Einzelnen auch nur die ersten Anfänge unserer heutigen erkennen, so that Kuhnau doch einen weiteren Schritt zur Fixirung derselben, als seine Vorgänger der Sachlage nach zu thun vermochten. Eine ausgebreitetere Pflege und fernere Durchbildung aber erfolgten nur langsam, denn Kuhnau's, zwar mit allem Beifall aufgenommene Erfindung hatte doch noch zu eingebürgerte und beliebte Rivalen in der Suite und einzelnen Characterstücken und Tänzen. Auch Mattheson, der beinahe kein Gebiet unbetreten liess, hat speciell dieser Form keine grosse Aufmerksamkeit, wennauch in, soviel bekannt, nur einem (zu London 1813 gedruckten) Werke, beachtenswerthe innere Durchbildung angedeihen lassen. Seinen Beschreibungen dieser Form zufolge[5]) scheint er kein besonderer Freund derselben gewesen zu sein. Joh. Adolph Scheibe hat im »Kritischen Musikus«, Leipzig 1745 (Stück 74, S. 675), ebenfalls eine Erklärung der Sonate, und zwar der mehrstimmigen, gegeben. Er theilt sie in Trio's und Quadro's. Das Trio, für 2 Oberstimmen, Flöten, Oboen, Geigen etc., oder auch zweierlei Instrumente und Bass, hat vier Sätze. Der erste, langsame, Satz ist »insgemein angenehm und lieblich, oder von einer rührenden Ernsthaftigkeit; die Figuren und verblümten Ausdrückungen werden einem geübten Componisten in dieser Schreibart insonderheit zu statten kommen, vornehmlich wenn die beiden Oberstimmen beständig neu, reich an Gedanken und rührend im Ausdruck sein sollen«. Der darauf folgende geschwinde oder lebhafte Satz »wird insgemein auf Fugenart ausgearbeitet, wo er nicht selbst eine ordentliche Fuge ist«. Der dritte, wiederum langsame, Satz »ist insgemein ernsthafter als der erste, wiewohl auch einige Componisten sich nicht an diese Anmerkung so genau binden«. Wenigstens soll die Taktart von der des ersten Satzes verschieden sein. Der letzte Satz »ist munter und geschwind, aber auch insgemein angenehmer als der erste geschwinde oder lebhafte Satz. Er hat folglich auch nicht so viel fugenmässiges bey sich, obschon alle beyde Oberstimmen durchaus eine gute und bündige Melodie enthalten müssen. Doch auch hierinnen pflegen sich einige gute Meister einer grösseren Freiheit zu bedienen, und wohl gar eine starke Fuge

4) „Johann Kuhnau'ens Neuer Klavier-Uebung Anderer Theil 1695" enthält neben sieben Partien am Schluss eine „Sonate aus dem *B*". Im folgenden Jahre erschien „Johann Kuhnauens frische Clavierfrüchte, oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier, auff dem Claviere zu spielen. Dresden und Leipzig 1696", spätere Auflagen 1710 und 1724. In der Vorrede des vorhin angeführten Werkes rechtfertigt er seine Neuerung: „Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem *B* mit beygefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warumb sollte man auff dem Claviere nicht eben, wie auff anderen Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? Da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Präcedenz an Vollkommenheit jemahls disputirlich gemacht hat".

5) Im „Neueröffneten Orchester", Hamburg 1713 (S. 175), erklärt er: „*Sonata* ist eine Art Instrumental- insonderheit aber Violin-Sachen, die in abgewechseltem Adagio und Allegro bestehet, nunmehr schier etwas zu veralten beginnen will, und von den neueren Concerten und Suiten ausgestochen und hindangesetzt, auf dem vollstimmigen Clavier aber gleichsam von frischen wieder belebt worden ist; wiewohl ein Mann, so wol zu der Composition als Execution solcher Hand-Sachen gehöret". Und im „Kern Melodischer Wissenschaft", Hamburg 1737, räumt er (S. 124) zwar der Sonate eine bereits weit vornehmere Stellung unter den Instrumentalsachen ein, als den Intraden und Tänzen, doch entspricht die damalige Sonate weder seinen Anforderungen, noch kann sie, seiner Schilderung zufolge, den unsrigen entsprechen. Denn er sagt, dass „deren Absicht hauptsächlich auf eine allgemeine Willfährig- und Gefälligkeit gerichtet ist, das ist zu sagen, es muss in den Sonaten eine gewisse *complaisance* herrschen, damit einem ieden Zuhörer gedienet ist, und die sich zu allem beqvemet. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidendes, ein Wollüstiger was niedliches; ein Zorniger was heftiges etc. in verschiedenen Abwechselungen antreffen. Solchen Zweck muss sich der Componist bei seinem *adagio, andante, presto etc.* vor Augen setzen; so wird ihm die Arbeit gerathen. Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier (da sie sonst nur für Violinen etc. gehören) mit gutem Beifall zu setzen; bisher haben sie noch die rechte Art nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren; d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Hertzen. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit, auch eine Art Gemüthsbewegung, die nicht selten den Neid gebieret. Die Frantzosen werden nun auch in diesem Stücke, so wie in Cantaten, zu lauter Italiënern. Es läufft aber meist auf ein Flickwerk, auf lauter zusammengestoppelte Cläusulgen (*pieces de rapport*) hinaus, und ist nicht natürlich".

am Ende zu machen«. Die Quadro's, Sonaten für vier Instrumente, kommen in den Hauptstücken mit den Trio's überein; ebenso die fünfstimmigen Tonstücke dieser Art. Sonaten für ein Instrument (Geige, Querflöte, Oboe, Basson) allein werden gewöhnlich mit dem Basse begleitet »und haben gewissermassen eine grosse Gleichheit mit solchen Cantaten, die nur für eine Singstimme, und ohne weitere Begleitung, als mit dem Basse, gesetzt werden, wenn man nämlich die Arien betrachtet«. Von den »Clavier- und Lautensolos« sagt er, dass sie »theils ordentlichen Concerten ähnlich seien, theils auch eine ganz besondere Ordnung von sogenannten Suiten enthalten«. Mit letzteren kann denn wohl die Claviersonate in Kuhnauischer Weise gemeint sein, möglicherweise aber auch die Partite. — Domenico Scarlatti (1683—1760) wandte in seinen Sonaten zwar nicht die mehrsätzige Form an, sondern griff zur einsätzigen zurück, verlieh dieser jedoch eine sehr wesentliche innere Durchbildung, machte sie biegsamer, freier und geeigneter zur Darstellung feinerer subjectiver Gefühlsnüancirungen, indem er an Stelle der bis dahin noch überwiegend herrschenden Polyphonie eine claviermässig homophone Schreibart entwickelte. Von 6 Sonaten des Francesco Durante (geb. 1693, Capellmeister am Conservatorium St. Onofrio 1715) besteht jede aus zwei Sätzen, von denen der erste *studio*, der zweite *divertimento* heisst[6]. S. Bach selbst hat noch mehr die Suite als die Sonate gepflegt; unter seinen Söhnen aber leisteten Friedemann, besonders aber Philipp Eman. Bach in der Sonate Bedeutendes; letzterer ist in einer grossen Anzahl von Werken als der eigentliche Begründer der modernen Claviersonate zu betrachten, und wie seine Zeitgenossen, denen Philipp Emanuel's Galanterie weit mehr als der tiefe Ernst seines Vaters eingänglich war, seine Werke in Ehren hielten, kann man unter anderen auch aus einer Recension der ersten und zweiten Sammlung von Claviersonaten mit Violine und Violoncello (1776 und 1777) in Forkel's »Musikal. kritischer Bibliothek« II. 275 ersehen. P. E. Bach hatte in der That nicht nur auf formale Durchbildung, sondern auch auf poetische Durchgeistigung der zu seiner Zeit dem Gehalte nach im allgemeinen noch ziemlich werthlosen Sonate den bedeutendsten Einfluss. Mit ihm aber auch andere Componisten; so neben seinem bereits genannten Bruder Friedemann besonders Joh. Christian Bach, auch Goldberg, Leopold Mozart u. A. m. Ein Verzeichniss der älteren Sonatencomponisten s. in dem erwähnten Aufsatze von Faisst, Cäcilia Bd. 26, S. 2 ff. Joseph Haydn, der eigentliche Schöpfer unserer modernen Symphonie, griff auch in der Sonate weit über P. E. Bach hinaus, und man kann nicht eigentlich sagen, dass Mozart, unbeschadet der Schönheit vieler seiner Werke dieser Gattung, Bedeutenderes hierin geleistet habe; man kann, die Entwickelung und Freiheit der Form anbelangend, von Haydn direct auf Beethoven übergehen, — ein grosser Schritt allerdings, wenn man bedenkt, um wieviel letzterer die Form erweitert hat, indem er sie zur Aufnahme des bedeutungsvollsten Inhaltes befähigte; aber doch kein Sprung ins Zusammenhangslose. Denn die Anfänge der Beethoven'schen Sonate lassen sich eher in Haydn's Werken dieser Gattung erkennen als in denen Mozart's, und bedürfen der letzteren nicht zur Vermittelung mit jenen. — Einige Andeutungen über die Entwickelung der Symphonie, sowie auch über andere Formen, welche entweder auf Ausbildung unserer cyclischen Formen einen Einfluss geübt haben oder mit ihnen im Zusammenhange stehen, als die Suite, Partie oder Partite, die alte französische und italienische Ouvertüre, ferner die Serenade oder Cassation und das Divertimento, sind in eigenen Artikeln gegeben.

Sonatina, Sonatine, eine Sonate in kleinerer Form und von leichterem Inhalt.

Soni, *suoni*, *sons*, Töne; — *acuti*, *hauts*, *aigus*, hohe; — *alterati*, durch chromatische Zeichen veränderte; — *antiphoni*, die Octav und mehrfache Octav; — *apycni* und *baripycni*, s. Tetrachord; — *consoni*, die Consonanzen; — *diaphoni*, die Dissonanzen; — *distincti*, der Höhe und Tiefe nach von einander verschiedene; — *enarmonici*, die enharmonischen Intervalle, s. Klanggeschlecht III (S. 496); — *homophoni*, *aequisoni*, gleichlautende, Einklänge; — *mesopycni*, *mobiles*, *oxypycni* und *stantes*, s. Tetrachord II *a*, Beisp. 4; — *naturales*, die natürlichen, nicht durch ♯ oder ♭ versetzten.

6) Näheres s. Faisst, a. a. O. Cäcilia Bd. 25, S. 218 f.; er beschreibt daselbst (S. 222) auch zwei Sonaten von S. Bach.

Soni mobiles, *vagantes*, bewegliche Töne, bei den Griechen die mittleren Tetrachordtöne, weil nur diese in den verschiedenen Klanggeschlechtern Abänderungen erlitten. Sie zerfielen in drei Gattungen: *Mesopycni*, *Oxypycni* und *Diatoni*. Näheres s. Tetrachord II *a*, Beisp. 4.

Soni stantes (*stabiles*, *Estotes*), feststehende Töne, bei den Griechen die beiden äusseren Tetrachordtöne, weil sie in allen drei Klanggeschlechtern unveränderlich waren. Sie zerfielen in zwei Gattungen: *Baripycni* und *Apycni*. Näheres s. Tetrachord II *a*, Beisp. 4.

Sonometer, ein Tonmesser, Monochord.

Sonor nennt man *a*) allgemein die klingenden oder klangfähigen Körper; — *b*) insbesondere kräftig und voll klingende, und zwar mehr von tiefem als hohem Klange; markige und klangreiche männliche Stimmen, auch Altstimmen nennen wir sonor; der Posaune, dem Contrabasse, Violoncello, den tiefen Clarinetten etc. sprechen wir sonoren Klang zu.

Sons harmoniques, die Flageolettöne, s. Flageolet, ferner Klang, S. 479.

Sonus, der Schall, Klang, auch Ton. — Ehedem im katholischen Kirchengesange Benennung des 95. Psalmes *Venite exultemus*, s. Koch, Lex.

Sopra, oben; *Come sopra*, s. daselbst und Partitur, Anm. 1. — *Nella parte di sopra*, in der Oberstimme; — *contrappunto sopra il soggetto*, ein Contrapunkt, der über dem *Cantus firmus* liegt.

Sopranist, ein Sopransänger; insbesondere ein Castrat.

Soprano (*Supremum*, *suprema vox*), die Discantstimme, eigentlich die höchste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges überhaupt, s. Discant.

Sordino, der Dämpfer. *a*) An Bogeninstrumenten ein kleines Instrument von Holz, Elfenbein, Horn, auch Metall, welches kammförmig, mit drei Füssen ausgearbeitet ist, so dass man es auf die obere Kante des Steges schieben kann, ohne dass es die Saiten berührt. Der Klang des Instrumentes verliert durch Ansetzen des Sordino seinen Glanz und seine Sonorität, wird umschleiert, gedeckt, schwächer, sanfter, und erhält dabei eine eigenthümliche Modification, welche sehr merklich von seinem auf gewöhnliche Art schwach intonirten Klange sich unterscheidet. Man bedient sich dieser Dämpfung in Sätzen von langsamer Bewegung und schwermüthigem Character, auch wenn man etwas Ueberirdisches oder Geheimnissvolles schildern will; schnelle Läufe und Figuren bekommen dadurch etwas spuk- oder schattenhaft Huschendes, was in Zauber-, Elfen- u. dergl. Scenen gut zu gebrauchen ist. — Man muss darauf achten, dass der Sordino genau auf den Steg passt, jeder seiner Füsse den Steg völlig gleich stark einspannt, wenn anders der Klang des Instrumentes nicht schnarrend werden und unegale Stärke bekommen soll. Welches das beste Material zum Sordino sei, lässt sich im allgemeinen nicht bestimmen, auf dem einen Instrumente thut dieses, auf einem anderen ein anderes eine bessere Wirkung. Doch ist erforderlich, dass man in einem Orchester durchgehends Dämpfer von einerlei Material (meist wird dieses festes Holz sein) sich bediene, damit die Klangfarbe der Dämpfung so viel als möglich gleichartig sei. Man hält die aus festem Holze gearbeiteten Sordinen für die besten zum gleichzeitigen Gebrauche für mehrere Bogeninstrumente. Uebrigens wendet man sie sowohl bei Geigen, als Bratschen und Violoncelli an, nur beim Contrabass nicht, dessen Klang ohnedies schon dumpf genug ist. Die Stelle, an welcher die Spieler Sordinen aufsetzen sollen, wird mit *con sordini* (abbrev. *c. sord.*), und die, von wo an sie wieder entfernt werden sollen, mit *senza sordini* (abbrev. *S. S.*) oder *si levano i sordini* bezeichnet. Man muss den Spielern aber, sowohl zum Aufsetzen als Abnehmen der Sordinen, immer eine kurze Pause lassen. —— *b*) An Blechinstrumenten (Trompeten und Hörnern) abgedrehte und ausgehöhlte Kegel von Metall oder Holz mit feinem Leder überzogen, welche in die Mündung der Hörner und Trompeten gesteckt werden. Sie dämpfen den Ton so, dass er wie aus weiter Entfernung zu kommen scheint, »welches einen unvergleichlichen Effect, sonderlich bei Trauergeprängen hat«, wie Mattheson (I. Orchester, 266) von der Anwendung der Sordinen auf Trompeten bemerkt, und woraus hervorgeht, dass sie um 1713 schon bekannt gewesen sind. Die Stimmung des Instrumentes wurde durch den Sordino um einen Ton erhöht, doch hat der geschickte Erfinder der Inventionshörner, A. J. Hampel in Dresden

um 1748, auch eine Art Hornsordinen construirt, welche die Stimmung weder höher noch tiefer machten. Gegenwärtig macht man keinen Gebrauch mehr davon. —— *c*) An Holzblasinstrumenten mit einer Stürze (Clarinette und Oboe) bringt man eine Art Dämpfung zuwege, indem man etwas zusammengeballte Baumwolle oder einen feuchten Schwamm in den Schallbecher steckt; doch ist sie beiweitem nicht so merklich als die durch den Sordino an Geigen und Blechinstrumenten bewirkte. Man steckt auch die Mündung in einen ledernen Sack, den man um den Rand derselben zuzieht. —— *d*) Am Pianoforte die Dämpfung, s. Pianoforte, S. 685. *Senza Sordini* bedeutet hier das Niedertreten des Pedales, wodurch der Dämpfer von den Saiten gehoben wird, bei *con sordini* wird der Fuss vom Pedal genommen, worauf dann der Dämpfer bekanntlich wieder auf die Saiten niedersinkt. —— *e*) Dämpfung bei den Pauken mittels über das Fell gebreiteter Decken, oder durch Bekleiden der Schlägelköpfe mit Schwamm (*timpani coperti*), s. Pauken.

Sordin-Pianoforte, ein vom Kammerrath C. G. Friederici 1798 erfundenes Pianoforte mit sechs Veränderungen, dessen Intonation der Flöte und Oboe täuschend ähnlich sein soll.

Sordo, sorda, gedämpft; *Clarinetto sordo, Tromba sorda*, gedämpfte Clarinette, Trompete, s. Sordino.

Sordun, *Sordono*. *a*) Ein veraltetes Holzblasinstrument (von einigen auch Dolcian genannt), an Klang den stillen Krummhörnern oder Cornamusen gleich, mit doppeltem Körper ähnlich dem Fagott, und mittels eines Rohres intonirt. Es hatte 12 Löcher, mitunter auch noch 2 Klappen, und wurde in verschiedenen Grössen gebaut. Prätorius giebt den Umfang von 5 Arten an, von denen die tiefste, gleich dem Doppelfagott, F_1 zum tiefsten (*d* zum höchsten) Ton hatte, ungeachtet sie an Corpus etwa nur halb so gross war. Die zweite Art ging von B_1 — g, die dritte von C — a, die vierte von $E^{\flat}$ — c_1 und die fünfte von B — g_1. Die drei grössten Arten wurden mit einer dem Fagott-*S* ähnlichen gebogenen Röhre angeblasen, bei den kleinen steckte das Rohr in einer Kapsel mit Mundloch, ähnlich wie bei der Schalmey und dem gleichfalls zur Gattung der Sordunen gehörigen Kortholt oder Kortinstrument, dessen Umfang von B_1 — b sich erstreckte. Abbildungen s. bei Prätorius, *Syntagma mus. Theatr. instr.* Pl. XII. —— *b*) Sordun in der Orgel, ein gedecktes Rohrwerk von 16-Fusston und äusserlich kleinem Corpus, in dem jedoch noch ein zweites verborgen ist; unten an der Seite hat es Schalllöcher. Wenn gut gearbeitet, so ist seine Intonation sehr angenehm und sanft. —— *c*) Sordun pflegen auch manche Trompeter ein ausgebohrtes und abgedrehtes Holz zu nennen, welches, in die Stürze der Trompete gesteckt, den Klang derselben dämpft und die Stimmung um einen Ton erhöht, s. Sordino *b*.

Sortisatio, der *Contrappunto alla mente* (*Contrepoint sur le champ*) oder improvisirte *Discantus*, s. die gleichn. Art. Das Wort kam erst auf, als man schon angefangen hatte, den Contrapunkt auch wirklich auszuarbeiten und zu notiren (um Mitte des 14. Jahrh.), zur Unterscheidung jener Art aus dem Stegreife zu discantitiren, von diesem wirklichen Contrapunkt.

Sospiro, *Suspirium, Soupir*, in der alten Mensuralnotenschrift ein der Minima entsprechendes Pausezeichen. In neuerer Zeit eine Viertelpause, bei Mattheson (I. Orch. 96) eine Achtelpause. Zuweilen werden auch alle Pausen, die kleiner sind als die Pause des Halben Schlages, Sospiren genannt.

Sostenuto, Vortragsbez., anhaltend oder unterhaltend, mit getragenem fortklingendem Tone.

Sotto, unten, unter; *nella parte di sotto*, in der Unterstimme; *Contrappunto sotto il soggetto*, ein Contrapunkt unter dem *Cantus firmus*.

Sotto voce, Vortragsbez., mit gedämpfter (halber) Stimme, beim Singen, auch Instrumentenspiele. Wenn für Geigeninstrumente gebraucht, zeigt der Ausdruck an, dass der Bogen nicht, wie gewöhnlich, nahe am Stege, sondern gegen das Griffbrett hin geführt werden soll, wodurch die Intonation des Tones ihre eigentliche Sonorität verliert, etwas Gedecktes oder Gedämpftes bekommt.

Souffleur, der Bälgetreter an der Orgel, Einbläser.

Sourdeline, die italienische Musette oder Sackpfeife, erfunden von einem italienischen Tonkünstler Giov. Batt. Riva, der um 1620 zu Paris lebte.

Spagnuola, auf Spanisch, ein spanischer Tanz.

Spanbalg, eine Art Orgelbälge, s. Orgel I A, S. 640.

Spanische Reiter, in der Orgelwindlade, s. Durchstechen.

Spanisches Kreuz, das Doppelkreuz ×.

Spart, Spartito, die Partitur; *spartire*, in Partitur setzen, in die Tabulatur bringen. Ursprünglich das Zusammentragen eines Auszuges aus den Stimmen der Vocalwerke für den begleitenden Orgelspieler.

Spassa pensiere, bei den Italienern die Maultrommel, das Brummeisen.

Spatium, der Zwischenraum zwischen den Linien des Liniensystems.

Spé, der älteste Chorknabe an der Domkirche zu Paris, *puer major, vel antiquior* (Walther, Lex.).

Species octavae, *Species diapason*, Octavgattung, s. daselbst.

Sperrventil, ein Ventil im Windcanale der Orgel, durch dessen Oeffnung und Schliessung dem Winde der Zutritt zur betreffenden Windlade, zu der es gehört, eröffnet oder verschlossen wird, s. Orgel S. 649.

Spiccato, Vortragsbez., deutlich, von einander gesondert, soll einen Vortrag anzeigen, bei welchem die Töne nicht ineinandergezogen, sondern rund und klar abgesetzt werden. Im Singen auch deutliches Aussprechen der Worte.

Spiel-Graf. »Ein Ehrentitel desjenigen im Churfürstenthume Baiern, welcher über alle Musikanten und Spielleute in Städten und auf dem Lande gesetzt ist, ihre Streitigkeiten schlichtet, und sich ihrer bei vorkommenden Fällen annimmt. Dafür ist ein jeder gehalten ihm jährlich etwas gewisses zu entrichten, und so oft er dieses unterlässt, macht er sich dadurch sogleich der Fürsorge des Spielgrafen verlustig. Im Jahre 1738 war der zweite Churfürstl. Hof-Trompeter Veit Ungerneber Spielgraf. Ob aber diese musikalische Würde noch gegenwärtig besteht, kann ich nicht mit Gewissheit sagen«. Gerber, Lex. 1790. Vergl. auch Ober-Spielgrafen-Amt.

Spielmanieren, s. Manieren.

Spillflöte, s. Gemshorn.

Spindelflöte, s. Spitzflöte.

Spinetto, Spinett, *Epinette* (Virginal, *Polyplectrum*), ein veraltetes Claviatur-Saiteninstrument, von kleiner vier- oder dreieckiger, dem Clavichord ähnlicher Gestalt, und gleich ihm mit dünnen Messingsaiten bezogen, doch hinsichts der Klangerzeugungsart von ihm abweichend. Denn die Saiten werden nicht durch Tangenten intonirt, sondern nach Art des Flügels oder Clavicembalo, durch Stückchen Rabenkiele geschnellt, welche in die Zungen der Docken eingeschoben sind, wie man unter Flügel (S. 311) beschrieben findet. Gemeinhin sind die Saiten des Spinett nur einchörig, von der rechten zur linken Seite hin gespannt, und eine Quint oder Octav höher gestimmt als beim Clavier und Flügel. Sein Umfang beträgt selten mehr als drei Octaven, doch hatte man es auch von grösserer Form. In England und auch in den Niederlanden führte es den Namen Virginal. Häufig brachte man auch am alten Clavicembalo oder Flügel einen um eine Octav höher klingenden Saitenchor an, der dann den Namen Spinett (oder Octävchen) führte.

Spiritoso, Spirituoso, *con spirito*, Vortragsbez., mit begeistertem, feurigem Ausdrucke.

Spithama, die Spannweite zwischen Daumen und kleinem Finger.

Spitz, *Cornetto*, in der Orgel ein kleines Pedalrohrwerk von blökendem Klange, zu 1 und 2 Fuss. Veraltet.

Spitzflöte, Spindelflöte, *Cuspida, Flauto cuspido*. Eine Flötenstimme in der Orgel zu 8, 4, 2, auch 1 Fuss, mit weitem Aufschnitte und nach der Mündung hin stark (noch stärker als beim Gemshorn) zugespitztem Körper, daher der Name. Kommt auch als Spitzquint (Quintspitz) zu $1\frac{1}{3}$ Fuss vor.

Spitzharfe, s. Harfe S. 405.

Spitzquint, Quintspitz, s. Spitzflöte.

Spondaula, bei den Alten ein Blasinstrumentist bei den Opferfeierlichkeiten. Nach Rousseau musste er dem Priester, während dieser opferte, eine Melodie vor dem Ohre blasen, um alle ihn möglicherweise störenden und zerstreuenden Geräusche von ihm abzuhalten.

Spondaeus, ein aus zwei Längen bestehender metrischer Fuss | ´ _ |, s. Metrum II A, S. 565.

Spondeiasmus, s. Ekbole.

Sprachmaschinen, wodurch artikulirte Laute nachgeahmt werden, sind erfunden worden von Kratzenstein, geb. 1723, und von Kempelen (eine Schrift von ihm darüber: Mechanism. der menschl. Sprache etc., Wien 1791).

Sprachrohr. Eine kurze, aber nach der Mündung hin schnell sich erweiternde und in einen breiten Schallbecher ausladende Röhre, am entgegengesetzten Ende mit einem trichterartigen Mundstücke versehen. Spricht man hinein, so werden die Schallstrahlen so lange von den conischen Wänden des Rohres zurückgeworfen, bis sie ihrer Axe parallel sind, mithin alle auf einen Punkt hinwirken und erst in grosser Entfernung anfangen sich zu zerstreuen, wodurch die Stimme des Rufenden in weite Ferne getragen wird.

Springer oder Docken am alten Clavicembalo oder Kiel-Flügel, s. Flügel S. 311.

Springlade, eine alte, in neuester Zeit aber hier und da wieder aufgenommene und verbesserte Art der Windlade in der Orgel. S. Orgel I C *β*.

Sprung. *a*) In der Melodie (sprungweise Fortschreitung); die Fortbewegung durch Intervalle, welche mehr als eine grosse Secund betragen, also auf dem Liniensystem wenigstens eine Linie oder einen Zwischenraum überspringen. — *b*) In der Harmonie, s. Harmoniesprung S. 417.

Spund. 1) Das die vordere Seite des Windkastens in der Orgel verschliessende Brett, welches jedoch nicht fest eingeleimt ist, sondern nur durch Riegel gehalten wird, damit man es herausnehmen und zu den Cancellenventilen gelangen kann. S. Orgel S. 644. — 2) Zuweilen auch Benennung des Fundamentalbrettes (der oberen Decke der Orgelwindlade), s. Orgel S. 642.

Stabat mater dolorosa, die Anfangsworte der berühmten vom Franziskaner Jacobus de Benedictis (Jacoponus, † 1306) gedichteten Sequenz. Sie ist unzähligemale (u. A. von Palestrina, Astorga, Pergolese etc.) componirt, und kaum weniger oft ins Deutsche übersetzt, doch ohne dass eine einzige dieser Uebersetzungen dem Originale an einfacher Innigkeit und Kraft auch nur entfernt gleichkommt.

Staccato (abbrev. *stacc.*), *stoccato*, *détaché*, abgestossen, bedeutet dass die Töne einer Tonfolge nicht mit einander verbunden oder an einander geschleift, sondern durch Absetzen von einander getrennt werden sollen. Alles Nähere s. Abstossen.

Stadtmusikanten, —pfeifer, —zinkenisten, Kunstpfeifer, Hausleute. Die in Städten ansessigen zünftigen Musiker, welche bei allerhand bürgerlichen Vorkommnissen (Aufzügen, Bällen, Hochzeiten, Begräbnissen) gegen jedesmalige Bezahlung die Musik zu besorgen haben. Sie bilden eine Art Innung, nach deren Gesetzen jeder, der Mitglied derselben werden will, verbunden ist, sich als Lehrling aufdingen und nach überstandener Lehrzeit ordentlich lossprechen zu lassen. Die ganze Gilde steht unter dem Stadtmusikus oder Stadtzinkenmeister (auch Hausmann), der allein das Recht hat Lehrlinge aufzudingen und loszusprechen; die übrigen dazu gehörigen sind seine Gehülfen, die er, wie ein jeder andere Meister seine Gesellen, in Lohn und Verpflegung hält; ausserdem hat er das obrigkeitliche Privilegium, dass bei allen Gelegenheiten, deren vorhin gedacht worden, keine andere Gesellschaft die Musik besorgen darf, als seine oder sonst eine von ihm dazu angestellte. Dagegen ist es ihm zur Pflicht gemacht, mit seinem Chore unentgeltlich nicht nur an gewissen Tagen auf einem Thurme oder Altane eines öffentlichen Gebäudes Choral- und andere Musik mit Blasinstrumenten auszuführen (das sogenannte Abblasen), sondern auch bei der durch den Ortscantor aufgeführten Kirchenmusik die Instrumentalstimmen mit seinen Gesellen zu besetzen. Weil nun sowohl das Abblasen als die öffentliche Kirchenmusik zum »allgemeinen Besten« geschieht, darf er dann zu Neujahr vor den Bürgerhäusern Blasmusiken aufführen (das Neujahrblasen) und dafür ein Geldgeschenk in Empfang nehmen. Diese Sitte, dass die beim öffentlichen Gottesdienste die Musik Besorgenden zu gewissen Zeiten des Jahres einen solchen Umgang halten, scheint noch aus dem Alterthume herzustammen; denn schon im alten Rom und zu den Zeiten der republikanischen Staatsverfassung hielten die beim Opfer beschäftigten Tibicinisten ähnliche Umgänge. Gegenwärtig hat sich das Neujahrblasen sowie das Abblasen nur noch an wenigen Orten erhalten, wie denn

auch in den meisten grösseren Städten mit Einführung der Gewerbefreiheit auch die Zünfte der Stadtmusikanten aufgelöst sind. — Die ersten Einrichtungen von Stadtpfeiferzünften fallen meistentheils ins 15. Jahrh.; als Vorbild dienten die Corporationen und Spielgrafenämter der fahrenden Musikanten (Jongleurs, Menestriers), welche schon seit Beginn des 14. Jahrh. entstanden waren. Das Nähere darüber s. Ober-Spielgrafen-Amt, Menestrels.

Stahlspiel. Ein Instrument, bestehend aus einer Reihe Stahlstäbe oder schmaler Stahlplatten, welche, von verschiedener Länge, an einem Gestelle nach der Scala geordnet sind, und mit Klöppeln geschlagen werden. Es macht die Wirkung eines Glockenspieles. Man findet es bei Militairmusiken; auch in Orgeln zu 8 und 4 Fusston, doch nur selten.

Stamentienpfeife und **Stamentienbass**, s. Schwiegel.

Stammakkord, s. Akkord I (S. 34).

Stammintervalle, nennen ältere Theoretiker die Intervalle der beiden Hauptstammakkorde, des grossen Dreiklanges und Dominantseptimenakkordes; also die reine Prime, grosse Terz, reine Quint und kleine Septime, aus deren Umkehrung bei Bildung der abstammenden Akkorde die übrigen Intervalle sich ergeben.

Stampita (von *stampare*, drucken) »heissen gedruckte Gesänge von Mährlein oder Wunder-Werken, so auf dem Jahrmarkt herumgetragen und abgesungen werden« (Walther, Lex.).

Ständchen. Eine aus Instrumentenspiel, Gesang oder beidem bestehende Abend- oder Morgenmusik (Serenade, Aubade) vor dem Fenster einer verehrten oder geliebten Person. Auch die Katzenmusiken gehören hieher, nur dass sie insgemein nicht die Absicht haben Verehrungsbezeugungen zu sein.

Stanza, eine Strophe.

Status Octavae, *constitutio octavae*, das Aufsteigen durch die Octav vom Grundtone aus; *status immutatus naturalis*, durch die natürlichen diatonischen Töne (ohne ♯ oder ♭), — *immutatus transpositus*, durch eine um eine Quart oder Quint höher transponirte Octav, in jenem Falle mit einem ♭ (*per ♭ molle*), in diesem mit einem ♯ (*per Diesin*) als Vorzeichnung. *Status octavae mutatus*, durch eine Octav, in welcher einer oder der andere diatonische Ton durch ein ♯ oder ♭ in einen chromatischen verwandelt ist.

Steg, *Ponticello*, *Chevalet.* *a*) An Geigeninstrumenten, s. Geige C (S. 362); *b*) am Pianoforte, s. ebendaselbst.

Steigende Intervalle, sind solche, deren zweites Glied höher ist als das erste, z. B. $a\,c_1$, $h\,f_1$ etc. (umgekehrt heissen sie fallende); — Steigende Melodie, eine von der Tiefe zur Höhe sich fortbewegende Tonfolge; — Steigendes Metrum, ein mit dem Auftakt anhebendes, z. B. das jambische ⏑|– (das fallende beginnt mit dem Niederschlage).

Stellung des Orchesters und Chores im Concertsaale, s. Capelle.

Stellvertretende Intervalle, die zufälligen Dissonanzen, Wechselnoten, auch die Vorhalte, weil sie die Stelle der eigentlichen harmonischen Intervalle einnehmen.

Stemma, gebraucht Tinctoris (*Term. mus. Diffin.*) für Schisma.

Stentato, Vortragsbez., mit merklicher oder sichtbarer Anstrengung singen.

Stentorstimme, eine Stimme von ungewöhnlicher Stärke. Der Ausdruck schreibt sich her von der eisernen und unüberwindlichen Stimme des berühmten Trompeters Stentor im trojanischen Kriege.

Stephanitae. Die Sieger in den musikalischen Wettstreiten der Griechen, wenn ihr Preis in einem Kranze bestand.

Stern, Cymbelstern, an den älteren Orgeln, s. Cymbel 2.

Steyerisch (*à la Styrienne*). Ein deutscher Tanz, im Tripeltakte, von schneller Bewegung.

Sticcato, die Strohfiedel, s. daselbst.

Stiefel, an Rohrwerken der Orgel die hölzerne Kapsel, in welcher das Mundstück mit Rohr und Zunge steckt. Die obere Decke des Stiefels, worin das Ansatzrohr steckt, ist der Kopf.

Stiefelblock. An kleinen Rohrwerken der Orgel hat nicht jede Pfeife ihren Stiefel

für sich, sondern mehrere derselben stehen mit ihren Mundstücken in einem gemeinsamen Stiefel, eben dem Stiefelblock.

Stil, *Stilus*, *Stile*. Bei Darstellung eines Kunstwerkes ist der Künstler gewissen Gesetzen der Formbildung und des Ausdruckes unterworfen, welche in dem Wesen der Kunst überhaupt beruhen, in ihrer Anwendung aber insbesondere noch durch den darzustellenden Gegenstand und Inhalt näher bestimmt und begrenzt sind. Die Ausprägung der allem Kunstschaffen zu Grunde liegenden absoluten Forderung einer in idealer Anschauung wurzelnden höheren Wahrheit und Schönheit, ist der Kunststil im allgemeinen, als besondere Unterscheidung der Kunst von der gewöhnlichen Thätigkeit des practischen Lebens; aber die den darzustellenden Stoffen eigene Verschiedenheit an characteristischen Merkmalen, und damit verbunden die verschiedenen Kategorien des Schönen, ferner das Zeitalter mit seiner Anschauungs- und Empfindungsweise, sowie die Art der Verwendung des Kunstmateriales bei der Versinnlichung eines Inhaltes, erzeugen eine Anzahl von Stilarten, welche, ungeachtet sie stets jenen allgemeinen Stilgesetzen der Kunst unterworfen, doch gerade durch das sie hervorrufende Streben nach Objectivität von einander sehr merklich verschieden sind. Der Stil ist objectiv, insofern er, in Einhelligkeit mit den Gesetzen des Schönen und der betreffenden Kunst insbesondere, die Merkmale des Inhaltes in ihrer characteristischen Weise ausprägt; ihm entgegen steht die Manier, welche weder dem Gegenstande gegenüber die Objectivität bewahrt, noch den allgemeinen Ausdrucks- und Darstellungsgesetzen sich unterwirft, sondern gewissen subjectiven Eigenheiten die Herrschaft über jene einräumt, — der Manierist macht seine beschränkte Empfindungsweise jedem Stoffe gegenüber geltend, behandelt den einen wie den anderen, ohne das eigentliche innerste Wesen desselben zu durchdringen. — Die verschiedenen Stilarten durchkreuzen sich nun sehr vielfach, doch lassen sie nach ihren Hauptmerkmalen immerhin gesondert sich aufnennen. Nach einer gewissen Beschaffenheit des Inhaltes und der darauf begründeten Darstellungsweise unterscheidet man — 1) einen epischen, lyrischen und dramatischen Stil. Im *a*) epischen Stile waltet die Schilderung vor, das Gefühl und die Darstellung knüpfen an einen Hergang, ein Ereigniss an, welches auf dem Wege der Erzählung, Beschreibung und Schilderung in poesievoller Weise uns vermittelt wird. In der Dichtkunst ging die Epik der Lyrik und Dramatik vorauf, die Phantasie konnte, an bestimmte Ereignisse anknüpfend, leichter zu poetischer Darstellung sich aufschwingen, die reine Sprache des Gefühls in der Lyrik entwickelte sich erst später, und auch die Dramatik schloss anfangs an die Epik sich an und konnte erst zur vollkommenen Entfaltung gelangen, als auch der Ausdruck individueller Gefühle und Leidenschaften sich ausgebildet hatte. In der Musik giebt es keine durchaus epischen Kunstwerke; die Epik tritt nur als Element auf, wie im Oratorium, in der Oper, in grossen Cantaten und anderen Chorwerken, ferner in grossen Instrumentalsätzen, auch in der Ballade, überhaupt wo der lyrische Gefühlsausdruck eine grössere schildernde Breite annimmt. In der *b*) Lyrik herrscht der unmittelbare Ausdruck des auf sich selbst oder eine ausserhalb ihm liegende Veranlassung bezogenen Gefühles; indem Gefühle den Hauptinhalt der Musik ausmachen, ist auch die Lyrik ihr Grundelement, und auch in den dramatisch-musikalischen Kunstgattungen ist sie der wesentlichste Factor. Die *c*) Dramatik hat die sichtbare Bühnendarstellung von Ereignissen und Handlungen durch Personen von bestimmt ausgeprägtem Character zur Aufgabe. Von der musikalischen Dramatik handeln die Artikel Oratorium, Oper, Cantate; von der Characteristik ist unter Character einiges gesagt. — Ferner unterscheidet sich — 2) der kirchliche Stil vom weltlichen; eine kurze Definition beider findet man unter Musik, S. 582. Der weltliche Stil geht in mehrere Arten auseinander, die wir als Kammer- und Concertstil (s. Kammerstil) und theatralischen Stil zu bezeichnen pflegen. — Nach besonders hervortretenden Merkmalen, welche den Kunstwerken verschiedener Epochen eigen sind, spricht die Geschichte von — 3) Epochen eines künstlichen, grandiosen, schönen etc. Stiles. Wie man denn gemeinhin die Zeitperiode der grossen niederländischen Schule (des Dúfay, Ockenheim und Josquin bis Willaert und Palestrina) als die des künstlichen Stiles zu bezeichnen pflegt, weil die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes innerhalb derselben sich entwickelte und vorherrschte; das Zeitalter des Palestrina und der römischen Schule ist man gewohnt als das des erhabenen; und das Zeitalter der Neapolitaner als das des

schönen Stiles zu bezeichnen. Ferner entspringen — 4) aus den Nationaleigenthümlichkeiten der verschiedenen musiktreibenden Völker Modificationen des Stiles, welche wir als italienischen, deutschen und französischen Stil bezeichnen. Den alten Culturvölkern können wir kaum einen musikalischen Stil zuschreiben, denn ein solcher setzt immer ein Erfassen bestimmter Kunstideale und freie Handhabung der Kunstmittel zum Zwecke der freien Veranschaulichung jener voraus; sobald aber eine Kunst in gebundener Abhängigkeit von anderen Künsten lebt (wie die Musik bei den Alten durchaus an Dichtung und Orchestik gebunden blieb), kann von einer freien Stilentfaltung nicht gut die Rede sein. Aus den verschiedenen Kategorien des Schönen entspringen — 5) der tragische, ernste, feierliche, leidenschaftliche, komische, heitere, empfindsame, anmuthige, erhabene etc. Stil, welche, je nach ihrer Beschaffenheit, in den verschiedenen Kunstgattungen auftreten, wobei kaum zu erinnern nöthig, dass etwa der komische oder leidenschaftliche von der Kirchenmusik ausgeschlossen bleibt, nur in der weltlichen allein Anwendung findet. Endlich bilden sich Stilgattungen — 6) nach der Verschiedenheit des zum Tonausdrucke dienenden Materiales, ob dieses natürlich unmittelbar (vocal) oder künstlich (instrumental) ist. Vom vocalen und instrumentalen Stil und ihren einzelnen Formgattungen handeln die Art. Vocal- und Instrumentalmusik; und — 7) nach der Verschiedenheit der Behandlung des Tonmaterials, oder der Art der Tonverbindung, durch welche ein Inhalt zum Ausdrucke kommt. Hier giebt es zwei Stilarten, die bald einzeln, bald auch mit einander vermischt gebraucht werden; nämlich den strengen und freien Stil. *a*) Der strenge oder gebundene Stil, dem Wesen nach auf die Gesetze der Vocalmusik und reinen Vocalität begründet, kennzeichnet sich durch eine ernste Führung der Melodie mit ruhigem Tongange und häufigen Bindungen; durch strengere Beibehaltung und Durchführung eines Hauptsatzes, welcher gleichsam nicht aus den Augen gelassen wird, aus einer Stimme in die andere übergeht, wodurch jede Stimme den Character einer Hauptstimme, und am einheitlichen Ausdrucke der Empfindung unmittelbaren Antheil gewinnt (polyphone Schreibart); durch häufigen Gebrauch der gebunden eingeführten und aufgelösten Dissonanzen, wodurch die einzelnen Theile der Harmonie fester ineinandergeschlungen werden; durch strenge Beobachtung der Regeln des reinen Satzes, von welchen die Art. Contrapunkt und Doppelter Contrapunkt handeln. Die höchsten Formen des strengen Stiles sind der Canon und die Fuge, in welchen die Künste der Imitation und des Contrapunktes insbesondere Verwendung in ausgedehntester Weise finden. In der Kirchenmusik soll er durchgängig herrschen (d. h. seinen vorhin bezeichneten Eigenschaften nach, nicht als Canon und Fuge, wennauch diese häufig darin angewendet werden); doch ist er kein ausschliessliches Eigenthum derselben, und ebensowenig der Vocalmusik; wenngleich er auf letzterer basirt, kommt er doch ebensowohl in der Instrumentalmusik wie auch in der weltlichen Musik überhaupt vor. — *b*) Der freie oder ungebundene Stil (ehemals auch die galante Schreibart genannt): die Bewegung der Melodie, sowie die Behandlung der Harmonie hinsichts der Dissonanzen und strengen Vermittelung aller Tonfolgen, sind freier; die Stimmen sind nicht alle Hauptstimmen, sondern es herrscht entweder nur eine Hauptmelodie durchgängig, welche von den übrigen Stimmen nur begleitet wird (homophone Schreibart, s. daselbst), oder wenn sie auch an der Durchbildung des Hauptgedankens Theil nehmen, so geschieht es doch nicht continuirlich; es herrscht nicht so strenge ein einziger Hauptgedanke, sondern dieser wird durch mancherlei Nebengedanken auf verschiedene Weise abgewechselt. Zu seinen Formen gehören alle, in denen nicht die strenge Schreibart herrscht; doch ist eine Classification derselben so genau nicht zu ermöglichen, denn die Symphonie z. B. gehört zwar den Formen freien Stiles an, doch kommen im gebundenen Stile gearbeitete Partien, auch ganze Sätze nicht selten darin vor; der Chor wird ebensowohl streng als frei behandelt, es kommt auf seine Verwendung an, in der Oper wird er für gewöhnlich frei behandelt, doch sind auch ganz contrapunktisch und imitatorisch gearbeitete Opernchöre zu finden. Aehnliches gilt von der Arie und anderen Formen. — Es folgen noch einzelne ältere Benennungen von Stilarten, welche eine besondere Erklärung fordern:

Stilus choraicus, *choricus*, *Stilo coraico*, der Tanzstil der Menuetten, Gavotten, Sarabanden und übrigen Tanzarten; wird zum Kammerstil gerechnet.

Stilus ecclesiasticus, *Stile ecclesiastico*, »ist voller Majestät, ehrbar und

ernsthaft, kräftig die Andacht einzuflössen und die Seele zu Gott zu erheben, infolglich gut in Kirchen«, erklärt Mattheson, Orchester II. 116.

Stilus familiaris, *Stile familiare*, die einfache Setzart Note gegen Note (Fortschreitung von Akkorden), deren Josquin in seinen sogenannten *Messe familiari* sich bediente.

Stilus hyporchematicus, der theatralische Tanzstil; auch gewisse lyrische von Instrumenten und Tanz begleitete Gesänge in sich mit begreifend, s. Hyporchema.

Stilus legatus, *Stile ligato*, der gebundene Stil.

Stilus madrigalescus, der Madrigalstil, s. Madrigal.

Stilus melismaticus, der verzierte Stil mit Auflösung der melodischen Hauptnoten in mancherlei Diminutionen und Figuren.

Stilus motecticus, Brossard: »ist ein verzierter Stil, der alle Veränderungen und Ausschmückungen der Kunst annimmt, demnach zum Ausdruck verschiedener Affecten, als vor allem Bewunderung, Bestürzung etc. geeignet ist«. S. Motetto.

Stilus phantasticus, *Stilo fantastico*, insbesondere der freie Instrumentalstil *a mente non a penna*, dazu die Fantasie, Capriccie, Toccate, Ricercate etc. gehören.

Stilus recitativus, *Stile rappresentativo*, *drammatico*, der dramatische, insbesondere zum Ausdrucke von Gemüthsbewegungen und Leidenschaften geeignete Stil, wie ihn Brossard beschreibt.

Stilus syllabicus, der syllabische Stil, in welchem jede Textsilbe (wie z. B. in Recitativen) nur eine Note erhält, keine Silbendehnungen vorkommen.

Stilus symphoniacus, *Stilo sinfoniaco*, »ist für Instrumente. Und wie ein jedes Instrument seine eigene Wirkung hat, so hat dieser Stil auch seine verschiedenen Unterabtheilungen. Der Violinenstil ist gewöhnlich etwas frisch; der Flöten- insonderheit der Querflötenstil traurig und wehmüthig; der Trompetenstil muthig, keck und kriegerisch« etc. (Brossard). Wir verstehen unter symphonischem Stil eine an Zusammenklang reiche, breit ausführende und in grossen Formen sich bewegende Instrumentalschreibart, wozu Symphonie, Quartett, Grosse Ouvertüre etc. gehören.

Stimmführung. Die Fortbewegung der Stimmen eines mehrstimmigen Tonsatzes aus dem einen Akkord in den andern mit Beobachtung der Regeln des reinen Satzes und der Sangbarkeit. S. Contrapunkt, Fortschreitung der Intervalle etc.

Stimmgabel, ein stählerner, meist vierkantiger Stab, etwas breiter als dick, zur Form einer zweizinkigen Gabel oder eines lateinischen U zusammengebogen, oben an der äusseren Mitte der Biegung mit einem gleichfalls stählernen Handgriff zum Anfassen versehen, in den meisten Fällen auf den Ton a_1 gestimmt, dient zur Fixirung und Bewahrung einer absolut gleichen Tonhöhe der Instrumente des Orchesters, des Pianoforte etc. Beim Einstimmen, sonderlich des Pianoforte, wird zuerst der Ton a_1 genau nach der Gabel gerichtet, dann werden von ihm aus die übrigen Intervalle einer Octav in quintenweiser Progression nach dem Gehör bestimmt, und nach dieser rein gestimmten Octav die übrigen höheren und tieferen Octaven regulirt (s. Stimmen). Somit kann sie den Zweck erfüllen, alle Stimmungen nicht nur an einem Orte, sondern in der ganzen Musikwelt auf gleicher Tonhöhe zu erhalten. Doch ist dieses, der vollkommenen Zweckdienlichkeit der Stimmgabel ungeachtet, bisjetzt noch nicht erreicht, sondern die Stimmungen an verschiedenen Musikplätzen, sogar an verschiedenen Musikinstituten ein- und desselben Ortes, differiren noch heutzutage nicht unerheblich (s. Kammerton). — Soll die Gabel erklingen, so wird sie gewöhnlich einfach am Handgriff leicht mit den Fingern erfasst, mit den Zinken an einen festen Gegenstand geschlagen, und sogleich danach auf eine Tischplatte oder sonstigen Körper, der geeignet ist eine Resonanz zu geben, mit dem untern Ende des Handgriffes aufgesetzt, worauf sie etwa 25—30 Secunden lang, auch darüber, kräftig erklingt—, also bedeutend länger als die Saite eines Monochordes, welche man kaum 3—4 Secunden deutlich vernimmt. Indem beim Abklingen des Tones der Gabel ihre Schwingungen um ein wenig kleiner und schneller werden als sie unmittelbar nach dem Anschlage sind, wird allerdings eine Erhöhung des Tones wahrnehmbar; doch ist diese so äusserst unerheblich, dass sie auch dem guten musikalischen Gehör fast entgeht, und der practischen Brauchbarkeit des Instrumentes nicht das geringste Hinderniss in den Weg legt. Von etwas erheblicher störendem Einfluss kann die Wärme sein, welche der Gabel, entweder durch die Hand oder durch Berührung des

Körpers in der Tasche, mitgetheilt wird, und wie auf alle festen Körper so auch auf die Stimmgabel ausdehnend wirkt, folglich ihre Schwingungszahl und Tonhöhe etwas verändert. Nach Scheibler's Beobachtungen soll eine so entstandene Veränderung der Schwingungszahl bis zum folgenden, ja sogar nächstfolgenden Tage, wennauch in vermindertem Grade, wahrnehmbar bleiben. Will man also in dieser Hinsicht völlig sicher gehen, so befestigt man die Gabel, mit dem Ende der Zinken aufwärts gekehrt, auf ein zu diesem Zweck eingerichtetes Resonanzkästchen, und schlägt sie mit einem mit Leder überzogenen Hämmerchen an, wodurch alsdann jede Berührung mit der Hand umgangen wird. — In Gebrauch kam die Stimmgabel im 18. Jahrh., als Erfinder derselben giebt Gerber (Tonkünstlerlexikon, Th. 4, 1814) einen englischen Musikus John Shore an, der sie auch beständig bei sich geführt habe, um seine Laute danach zu stimmen. Einzelne Clavierstimmer neuester Zeit bedienen sich, nach Scheibler's Methode, zur Herstellung einer vollkommen reinen Temperatur, statt der einzigen auf a_1 gerichteten Gabel, zwölf verschiedener, mit Hülfe der Schwebungen genau auf die chromatische Scala der eingestrichenen Octav abgestimmter Stimmgabeln, so dass also dem Gehör nicht mehr die Abmessung der Quinten anvertraut wird, sondern nur die Vergleichung jedes einzelnen Tones der genannten Octav mit seiner Normalgabel. Die anderen Octaven werden dann nach dieser mit unzweifelhafter Reinheit temperirten Octav wie gewöhnlich eingestimmt. — Die Stimmgabel macht beim Erklingen Transversalschwingungen, und ihre Schwingungsart ist von der eines ebenfalls transversalschwingenden geraden an beiden Enden freien Stabes nicht sehr verschieden; bei einfachster Schwingungsart bilden sich zwei Knoten, welche jedoch durch die starke Biegung des Stabes einander sehr nahe gerückt werden, und unten an der Krümmung zu beiden Seiten des Stieles liegen. Der Ton wird hierdurch tiefer, als er bei gleicher Anzahl Schwingungsknoten an einem geraden Stabe ist. Drei Schwingungsknoten kommen nicht vor, bei vier hingegen ist der Ton um 2 Octaven und eine übermässige Quint höher. Näheres bei Chladni (Akustik, S. 111 f.), von dem die Schwingungsarten der Gabel zuerst bekannt gemacht worden sind. Mit dem Grundtone zugleich hört man an der Stimmgabel mehrere höhere Töne; und zwar kann der hohe Ton gleich nach dem Anschlage selbst in bedeutenderen Entfernungen vernommen werden und klingt lange und kräftig fort, ohne einer Verstärkung durch einen Resonanzboden zu bedürfen. Den tieferen Ton aber hört man nur in unmittelbarer Nähe, in einiger Entfernung nicht mehr; denn die Gabel sendet bei jeder Schwingung von der Aussenfläche ihrer Schenkel Verdichtungswellen und von der Innenfläche Verdünnungswellen abwechselnd aus, in einigem Abstande von der Gabel hat eine so vollständige Durchkreuzung beider Wellenzüge stattgefunden, dass sie ihre Wirkungen gegenseitig aufheben und unhörbar werden. Ein anderer eigenthümlicher Umstand entspringt auch noch aus dieser Schwingungsart. Während die Schallwellen anderer, gleichfalls transversalschwingender Körper, in der Richtung, in welcher die Luft fortgestossen wird, am deutlichsten vernehmbar sind, hört man den Schall der Stimmgabel nicht allein nach der Richtung der hin- und herschwingenden Schenkel, sondern auch nach den beiden Seiten derselben sehr deutlich; in den die Kanten der Schenkel durchkreuzenden Richtungen hingegen vernimmt man den Schall sehr schwach oder garnicht. Hält man die Stimmgabel, während man sie um ihre Längenaxe dreht, in kleinem Abstande vom Ohre, oder vor eine Flasche oder Röhre, welche in einem dem ihrigen ähnlichen Tone steht, so ist in den vier Richtungen der Schenkelflächen und Seiten der Ton sehr deutlich, in den vier Richtungen der äusseren Kanten sehr schwach oder garnicht vernehmbar. Dies rührt daher, dass in den vier Richtungen, in welchen der Klang nicht gehört wird, die von den Schenkeln erregten abwechselnden Verdichtungs- und Verdünnungswellen sich compensiren. Auch erhält man an der Stimmgabel noch einen Ton, der um eine Octav tiefer ist als ihr Grundton, wenn man sie nach dem Anschlage nicht fest, sondern möglichst leise auf den Resonanzkörper aufsetzt. Eine andere Schwingungsart ist es nicht, wodurch dieser Ton hervorgebracht wird, sondern es ist der longitudinalschwingende Stiel, welcher, durch die Transversalschwingungen der Gabel auf- und abwärts bewegt, die Hälfte dieser Schwingungen als Stösse auf die Resonanzplatte überträgt. Diese Stösse vernimmt man, ähnlich wie die Klirr- oder Schnarrtöne einer locker über einen Steg gespannten Saite, als selbständigen Ton; macht z. B. die Gabel 440 Schwingungen in der Secunde, so der Stiel 220 Stösse, der durch letztere erzeugte Ton ist also um eine

Octav tiefer. Drückt man den Stiel der Gabel allmälig fester gegen die Resonanzplatte, so geht der Ton in den natürlichen Grundton über.

Stimmhammer, bekanntes hammerartig geformtes Geräth, dessen man beim Stimmen mancher Saiteninstrumente sich bedient, um mittels Fortbewegung der Wirbel die Saiten anzuspannen und nachzulassen. Er besteht aus einem starken eisernen Stabe, in dessen unterem Ende eine länglich viereckige Vertiefung, in welche die Wirbel hineinpassen, sich befindet, während quer über dem oberen Ende der Handgriff befestigt ist, dessen man auch zugleich zum Eintreiben der Stimmnägel in den Stimmstock sich bedient. Gewöhnlich befindet sich in der Mitte des Handgriffes noch ein Haken, von dem man beim Andrehen der Oesen an neu aufzuziehenden Saiten Gebrauch macht.

Stimmhorn, ein an einem Ende kegel-, am andern trichterförmig gestaltetes Instrument, dessen die Orgelbauer zum Stimmen des offenen Pfeifenwerkes sich bedienen. Soll der Ton höher werden, so wird die Pfeifenmündung durch Hineindrücken des Stimmhornkegels etwas erweitert, und wenn er tiefer werden soll, durch Aufdrücken des Trichters verengert. Sehr bedeutende Veränderungen der Stimmung lassen sich hierdurch aber nicht erreichen, sondern nur durch Verkürzen der Röhrenlänge durch Abschneiden, oder Verlängern durch Ansetzen; das Stimmhorn dient nur zur völligen Regulirung der Intonation.

Stimmkeil. *a*) Ein kleiner Keil, mittels dessen der Orgelstimmer, wenn er keinen Gehülfen hat, die Taste der zu stimmenden Pfeife niederhält, indem er sie, wenn sie niedergedrückt ist, an einer ihr benachbarten festkeilt. — *b*) Ein ähnliches Instrument, mit Leder bezogen (auch Stimmleder genannt), welches der Pianofortestimmer gebraucht, um eine oder zwei Saiten des mehrchörigen Bezuges am Klingen zu verhindern, indem er es zwischen dieselben schiebt. So kann er jede Saite für sich rein stimmen, ohne durch den Mitklang der noch nicht regulirten behindert zu werden.

Stimmkrücke, der aus dem Kopfe des Mundstückes der Orgelrohrwerke hervorragende, an seinem Ende gewöhnlich etwas umgebogene Drath, an welchem die Stimmung regulirt wird. Näheres s. Orgel I E β 4 (S. 651).

Stimmnägel am Pianoforte, s. daselbst A 2 (S. 683).

Stimmorgan. Das natürliche Organ, dessen wir zum Sprechen und Singen uns bedienen. Die Theile desselben sind folgende: *a*) Die Luftröhre, durch welche beim Athmen die Luft von den Lungen aus der Mundhöhle gesogen und wiederum zurückgestossen wird. Sie besteht aus knorpeligen Ringen, welche durch Häute mit einander verbunden sind, und liegt an der Vorderseite des Halses, die Speiseröhre befindet sich dahinter. Die Klangerzeugung erfolgt nur beim Aus-, nicht beim Einathmen. Der oberste jener Knorpelringe, aus denen die Luftröhre besteht, ist — *b*) der Ringknorpel, einem Siegelringe ähnlich gestaltet, an der hinteren, der Speiseröhre zugekehrten Seite besonders nach oben hin breiter werdend. Er bildet das Fundament des — *c*) Kehlkopfes, des eigentlich ton- und klangbildenden Apparates. Der grösste Bestandtheil desselben ist — *d*) der Schildknorpel, aus zwei Flügeln bestehend, welche nach der Vorderseite des Halses in eine stark hervortretende Kante zusammenlaufen, die beim Kehlkopfe des Mannes stärker entwickelt und von aussen sichtbar ist (der sogenannte Adamsapfel). Auf der oberen Kante des breiteren hinteren Theiles des Ringknorpels, da wo er anfängt schmäler zu werden, sind zwei Gelenkknorpel, — *e*) die Giesskannenknorpel aufgesetzt, und durch elastische Häute so mit dem Ringknorpel verbunden, dass sie sich sowohl seitwärts gegen einander als auch vorwärts gegen den Schildknorpel hin neigen können. Das ganze Innere der Luftröhre ist mit einer Schleimhaut ausgekleidet, welche im Kehlkopfe in ein Gewebe sehr elastischer Fasern übergeht, welches von den beiden Giesskannenknorpeln nach der Innenkante des Schildknorpels gespannt ist, die — *f*) Stimmbänder bildend. Zwischen den Stimmbändern bleibt für den Durchgang der Luft eine Spalte, — *g*) die Stimmritze. Sind die Giesskannenknorpel gegen einander geneigt, so ist die Stimmritze linienförmig gestaltet, treten jene aus einander, so nimmt sie die Form eines Keiles an, dessen Schärfe nach dem Vereinigungspunkt der Stimmbänder im Schildknorpel hin gerichtet ist. Die inneren Ränder der Stimmbänder (oberhalb derer die Schleimhaut zu zwei sackförmigen Höhlen sich erweitert) liegen frei, so dass sie von der durch die Stimmritze hindurchstreichenden Luft in Vibration gesetzt werden können. Gegen das Eindringen von Speisen in den

Athmungs- und Stimmapparat schützt — *h*) der **Kehldeckel**, welcher, sobald er durch die Speisen berührt wird, zurückklappt und den Zugang zum Kehlkopfe schliesst, so dass sie über ihn hinweg in die Speiseröhre gleiten. Endlich sind als — *i*) **resonanzgebende** und die Sonorität und Klangart der Töne wesentlich beeinflussende Theile: der Brustkasten, die Kehlkopfwände, die Mundhöhle, Nase etc. aufzunennen. — Beim gewöhnlichen klanglosen Athmungsprocess sind die Stimmbänder schlaff und die Stimmritze weit offen; sobald ein Laut erzeugt werden soll, spannen jene sich an und gerathen durch das sie nunmehr schärfer berührende stärkere Ausathmen in Schwingungen, und die Stimmritze verengert sich. Die Stimmbänder sind die eigentlich klangerregenden Theile, krankhafte Affection derselben, Belegung mit Schleim etc. üben auf die Stimme sehr erheblich abschwächende Wirkung. Bei tiefen Tönen ist die Stimmritze weiter geöffnet als bei hohen, auch der Luftverbrauch beträchtlicher, daher ein tiefer Ton nicht so lange ausgehalten werden kann als ein höherer. Doch ermüden wiederum bei sehr hohen Tönen die Muskeln, welche die Stimmbänder gespannt halten, weshalb der Ton alsdann zum Sinken geneigt ist. Bei der sogenannten Bruststimme, der natürlichen Klangerzeugungsart, schwingen die Stimmbänder ihrer ganzen Breite nach, die Stimmritze ist enge, die Musculatur stark gespannt, die ausgeathmete Luft comprimirt, und unter Mitbetheiligung einer kräftigen Resonanz der Wände des Brustkastens entsteht ein starker sonorer Klang. Beim Falset ist die Stimmritze weiter geöffnet, die Luft streicht sanfter hindurch, und an den Stimmbändern schwingen nur die inneren Ränder. — Auf den Umfang der Stimme sind Geräumigkeit und Stärke des Kehlkopfes von wesentlichem Einflusse. Beim weiblichen Geschlecht behält der Kehlkopf den zarten Bau auch nach der jungfräulichen Reife, die Stimme bleibt hoch; beim männlichen hingegen erweitert und verstärkt er sich bedeutend zur Zeit der Pubertät, die Stimme mutirt, geht nach kurzer Zeit des Schwankens in die männliche Tiefe über (wenn nicht Castration die Ausbildung des Kehlkopfes verhindert, in welchem Falle er im Zustande der Knabenzeit verbleibt, und die Stimme ihre Höhe behält). Beim Bassisten ist die ganze Bildung, nicht nur des Kehlkopfes sondern auch der resonanzgebenden Theile, grösser und kräftiger als beim Tenoristen, der Adamsapfel pflegt stärker hervorzutreten, Nase und Mund grösser, die Brust breiter und höher gewölbt zu sein.

Stimmpfeife. Eine hölzerne Pfeife von der Art der gedeckten Flötenstimmen in der Orgel, deren man vor Einführung der Stimmgabel zum Einstimmen anderer Instrumente sich bediente. Die Mündung derselben war mit einem Kolben luftdicht verschlossen; an diesem Kolben befand sich ein Schieber, mittels dessen er beliebig tief, bis auf den Kern heruntergeschoben, demnach die schwingende Luftsäule entsprechend verkürzt und der Ton erhöht werden konnte. An dem Schieber hatte man eine Scala für die verschiedenen Töne, welche man zu nehmen wünscht, alles richtig abgetheilt und durch Zeichen bemerkt, so dass man das betreffende Zeichen nur mit dem Rande der Pfeifenmündung gleichzustellen brauchte, um den erwünschten Ton beim Anblasen zu erhalten. Nach dieser Scala war es dann sehr leicht, neben Feststellung eines Normaltones, auch die anderen innerhalb der Octav liegenden Tonverhältnisse zu reguliren. Doch zeigte die Stimmpfeife unüberwindliche Mängel, weshalb sie auch durch die viel zuverlässigere Stimmgabel gänzlich verdrängt ist; denn ihre Tonhöhen waren nur sehr unsicher, ein Normalton fast garnicht zu fixiren, wenn man nicht denselben Wärmegrad der Luft und die nämliche Stärke des Anblasens genau beibehalten konnte. Denn der Ton einer Labialpfeife geht nicht nur bei stärkerem Anblasen beträchtlich in die Höhe, sondern es ist auch bekannt, welchen erheblichen Einfluss die Temperatur der Luft darauf übt. Bei kaltem Wetter und wenn die Wände der Pfeife selbst kalt sind, giebt sie einen merklich tieferen Ton, als in der Wärme und wenn sie durch das Angreifen mit der Hand und das Anblasen selbst erwärmt ist. Nur eine nach W. Weber's Regeln durch Compensation sowohl gegen die Einflüsse der Temperatur, als auch der mehreren oder minderen Windstärke geschützte Zungenpfeife, hält unter allen Verhältnissen richtig Ton. Doch bleibt die Stimmgabel immerhin das bequemste Instrument zur Tonregulirung, denn die Abweichung nach der Höhe hin, welche sie im Abklingen zeigt, ist so ungemein gering, dass ihre Brauchbarkeit dadurch nicht beeinträchtigt wird.

Stimmritze, ein Theil des Stimmorganes, s. daselbst *g*.

Stimmstock. *a*) Am Pianoforte, s. daselbst A 2 (S. 683). — *b*) Die Stimme (*l'âme*, die Seele) an Geigeninstrumenten, s. **Geige** C (S. 362).

Stimmton, Gabelton. Der zur Herstellung einer übereinkommenden Tonhöhe an allen Instrumenten festgestellte Normalton, gegenwärtig a_1, der sogenannte Kammerton. Ueber letzteren sowie auch über den alten Chor- und Cornetton sind die gleichn. Art. nachzuschlagen.

Stimmung. *a*) Der Instrumente, das Richten derselben auf eine bestimmte Tonhöhe, nach einem bestimmten Stimm- oder Gabeltone. In Hinsicht hierauf giebt es zwei Gattungen von Instrumenten, nämlich solche, die auf einen festen Stimmton intonirt sind, und solche, bei denen dieser Stimmton bis zu einem gewissen Grade willkürlich ist. Zu jenen ersteren gehören die Oboen, Fagotten, Flöten, Hörner etc., überhaupt alle Blasinstrumente sowie auch die Orgel; die Stimmung ist unveränderlich (ausser durch Einflüsse der Temperatur und bei Flötenpfeifen der Orgel durch Steigerung der Windstärke), denn diese Instrumente sind durch ein bestimmtes Verhältniss der Mensur auf eine feste Tonhöhe fixirt; wennauch einige derselben durch kleine Verlängerungen ihrer Luftsäule (die Flöte mittels Stellung der Pfropfschraube; Oboe, Clarinette, Fagott durch Ausziehen) ihren Ton ein wenig vertiefen können, so sind sie doch in ihrem normalen Zustande auf den bestimmten Ton gerichtet. Bei Einführung eines neuen Stimmtones müssen daher alle Blasinstrumente neu gebaut und auf denselben mensurirt werden, wie gegenwärtig an mehreren Orten geschehen ist, wo man das neuere, etwas tiefere Pariser Diapason normal eingeführt hat (s. Kammerton). — Sämmtliche Saiteninstrumente hingegen haben keinen eigentlich festen Stimmton, ihre Tonhöhen können verändert werden, ohne dass mit dem Instrumentenkörper selbst eine Umgestaltung vor sich zu gehen braucht; die Saiten brauchen nur straffer gespannt oder nachgelassen zu werden, ihr Stimmton ist ein angenommener, nicht genau durch ihre Mensur bedingt. Doch hat die Veränderung der Stimmung auch an Saiteninstrumenten ihre Grenzen; denn sie würden ihren Wohlklang verlieren, wenn man sie zu viel herunterstimmen wollte, andererseits durch zu starkes Indiehöhetreiben der Zerstörung ausgesetzt werden. Stimmt man eine Geige oder ein Clavier etwa einen Ton oder eine Terz tiefer, so geht, der zu grossen Schlaffheit der Saiten wegen, die Sonorität verloren, der Klang wird dumpf; hingegen würden die Saiten reissen, beim Clavier der Stimmstock platzen etc., wenn man ihre Tonhöhe etwa um einen Ton oder noch mehr hinauftreiben wollte. Uebrigens lassen sich die Saiteninstrumente gar zu häufige Abänderungen des angenommenen Stimmtones auch keineswegs gern gefallen. Ueber das Einstimmen des Orchesters vor dem Beginnen einer Musik s. den Art. Einstimmen. Unter dem Ausdruck Stimmung halten versteht man, dass die Instrumente entweder während der Dauer der Aufführung oder längere Zeit hindurch in der angenommenen richtigen Stimmung verbleiben. Wie lange dies geschieht, hängt sehr von der Beschaffenheit der Instrumente ab; Blasinstrumente und Flötenpfeifen verändern ihre Stimmung niemals, das Clavier bedarf häufiger der Regulirung (etwa nach Verlauf eines oder zweier Monate; wenn es sich früher verstimmt, sagt man, dass es nicht Stimmung halte; die Stimmnägel haften alsdann nicht fest genug im Resonanzboden, werden von der Zuglast der Saiten zurückgedreht). Die Geigeninstrumente müssen häufiger eingestimmt werden, weil durch das scharfe Angreifen der Saiten mit dem Bogen und das Andrücken derselben an das Griffbrett die Wirbel eher sich zurückdrehen. Im Zusammenspiele ist das Erhalten der reinen Zusammenstimmung natürlich sehr wesentlich, und im Concertsaale namentlich auch mancherlei äusserlichen Umständen unterworfen, indem durch die Menge Lichter und anwesenden Personen, der Wärmegrad immer mehr steigt, folglich die Blasinstrumente mehr sich in die Höhe ziehen und die Saiten der Bogeninstrumente erschlaffen. Eine andere Abhülfe, als dass man in den Pausen die Saiteninstrumente immer etwas regulirt (soviel es ohne zu grossen Spectakel geschehen kann), ist nicht möglich; wenigstens aber ist es gut, wenn der Saal vor Beginn des Concertes schon eine Zeit lang gefüllt ist, und die Blasinstrumente warm geblasen sind. Ueber die verschiedenen Stimmungen nach dem Chor- und Kammerton s. die gleichn. Art., sowie über die zur Vermittelung einer einheitlichen Stimmung dienenden Instrumente die Art. Stimmgabel, Stimmpfeife. — *b*) Der transponirenden Instrumente, s. daselbst. — *c*) Stimmung in psychologischer und ästhetischer Bedeutung, ein innerer Seelenzustand, in welchem eine gewisse Empfindung vorherrscht, Traurigkeit, Freude etc., s. Empfindung.

Stimmung halten, s. Stimmung.

Stimmungsmusik. Eine Musik, der man anmerkt, dass sie einer bestimmten Stimmung entsprungen ist und die Absicht hat, den Zuhörer in ebendieselbe Stimmung zu versetzen.

Stimmwerk oder Akkord, s. Akkord S. 39.

Stoccato, *staccato*, s. Abstossen.

Stocher (an Positiven), s. Stösser.

Stock. *a*) In der Orgel (der Pfeifenstock), eine Bohle mit Windführungen, für kleines Pfeifenwerk, s. Orgel S. 643. — *b*) Ein Bund Darmsaiten (*Mazzo*), s. Saiten 1.

Stockfagott, s. Rackettenfagott.

Stopfen (Stopftöne), die theilweise Deckung der Mündung mittels der in dieselbe eingeführten Hand; beim Horn, s. daselbst (S. 431); bei der Trompete, s. den gleichn. Art.; halbgestopfte Töne, s. Horn a. a. O.

Stöpsel, in hölzernen Gedackten der Orgel. S. Orgel S. 653.

Stösser, Stocher, in kleinen Positiven, die keine Abstracten haben, die kleinen Pflöckchen unter dem vorderen Theile der Tasten, durch welche beim Niederdrucke der letzteren die Cancellenventile in der Windlade geöffnet werden, s. Positiv. In den Drehorgeln sind es die zu gleichem Zwecke an die Tangenten angehängten Stückchen Drath.

Storto, *Cornamuto torto*, das Krummhorn, s. daselbst.

Strancantare, sich versingen, fehlsingen.

Strascinar, *Strascino*, Terminus des Gesanges, langsames Herüberziehen eines Tones zum nächstfolgenden, mit Berührung der kleinen Zwischenintervalle, Durchziehen.

Streichorchester. Ein nur mit Streichinstrumenten besetztes Orchester, gewöhnlich aus Violine I und II, Viola, Violoncello und Contrabass bestehend. Entweder wirkt es für sich allein, wie insbesondere in älteren Concert- und Kammerstücken, oder es bildet den Hauptbestandtheil des grossen Concertorchesters.

Streichquartett. Ein vierstimmiges Instrumentaltonstück für Violine I und II, Viola und Violoncello. Alle Stimmen desselben sind Hauptstimmen, jede derselben an der Durchführung der Tongedanken gleich der andern betheiligt; die Instrumente sind Soloinstrumente. Es ist die edelste Formgattung nicht nur der Kammermusik, zu der es speciell gehört, sondern der Instrumentalmusik überhaupt; hinsichts seiner Umrisse und Gliederung ist es eine Gattung der Sonate, und besteht auch gleich dieser aus mehreren selbständig ausgestalteten, aber in innerem Zusammenhange mit einander stehenden Sätzen. Die Form ist unter Sonate erklärt und über den inneren Verhalt der Sätze zu einander unter Cyclische Formen einiges Nähere zu finden. Es ist die vornehmste Form, wenn es gilt, einen Tongedanken überwiegend nach seiner geistigen Seite hin auf das Vollkommenste zu durchdringen und auszutragen. Die sinnliche Farbenpracht und grossen dynamischen Wirkungen des vollen Orchesters gehen ihm ab, sein Colorit ist einfarbig, doch nicht monoton, sondern durch die feinste Schattirung belebt; es ist mehr Zeichnung als Malerei, verhält sich zur Orchestermusik etwa wie die geistreich durchgeführte Radirung zum vollen Gemälde. Wie aber in jener die Ideen des Künstlers oftmals freier und ursprünglicher zu Tage treten, so offenbart sich auch im Streichquartett ein geistiges Tonleben, welches zu einer Einwirkung auf Gefühl und künstlerische Vernunft einer starken sinnlichen Anregung garnicht bedarf, sondern rein durch die Bedeutsamkeit seiner Organisation und inneren Durchbildung unsern Schönheitssinn erregt, fesselt und befriedigt. Von der Farbenfülle des grossen Orchesters abgesehen, stehen ihm alle Ausdrucksmittel der Musik in vollem Maasse zu Gebote; sowohl die gesangvolle Melodie als auch die freieste Beweglichkeit in allerhand schilderndem, malendem und characterisirendem Figurenwerk; die Harmonie ebensogut mit ihren akkordlichen Wirkungen, wie als contrapunktisch durchbildete Stimmenmehrheit; eine bedeutende rhythmische Accentuationskraft nicht minder als alle dynamischen Stärkegrade, Steigerungen und Contraste —, doch kommt es nie in Gefahr, jener Grenze sich zu nähern, von wo ab die sinnliche Massenwirkung der Herrschaft über den geistigen Eindruck sich zu bemächtigen beginnt. Alle Kunst des freien und künstlichen Contrapunktes, der Imitationen, canonischen Bildungen etc. findet in ihm ihre Verwerthung, und der gesammte Umkreis der menschlichen Gefühle steht ihm zu Gebote, ebenso die Naivität, der Humor und die Heiterkeit, wie die erhabenste Grossartigkeit und alles Tragische und Schmerzvolle. Für den angehenden Tonsetzer ist es ein vortreffliches Studienmittel, indem er

daran mit bescheidenem Aufwande von Klangorganen das Bedeutendste zu erreichen, und den Werth einer kunstfrei durchbildeten Mehrstimmigkeit schätzen lernen wird; für den Meister ist es ein Prüfstein seiner Erfindungskraft und Geschicklichkeit in der Beherrschung instrumentaler Stimmführung. Ihre gegenwärtige Ausbildung verdankt diese interessanteste Gattung der Kammermusik Joseph Haydn (1751), von dem auch die Verbindung der vier Sätze und die innere Einrichtung derselben in der Symphonie und den anderen Gattungen der Sonate herrührt. Allen anderen mehrstimmigen Soloinstrumentalformen (als Quintett, Sextett, Septett, Octett etc.) liegt der Quartettsatz dem Wesen nach zu Grunde, wie auch das Streichquartett im Orchester nicht nur den Hauptklangstoff sondern auch den Hauptstimmencomplex ausmacht.

Strenger Stil, Strenge Schreibart, s. Stil 7 *a*, S. 798.

Stretto (enge, gedrängt). *a*) Eine canonische Figur (Engführung) in der Fuge, s. Fuge B *a*, S. 337. — *b*) Vortragsbez., den Eintritt einer gedrängteren und eiligeren Bewegung anzeigend, ähnlich wie *stringendo*.

Stricharten, die verschiedenen Vortragsarten der Töne hinsichts ihrer gebundenen, gestossenen Ausführung, also das *legato*, *staccato*, *portamento* etc.

Stringendo, Vortragsbez., gedrängt, pressirt; gleichbedeutend mit *stretto*, ein Schnellerwerden der Bewegung anzeigend.

Strohbassregister. Eine Erweiterung des natürlichen Tonumfanges des Brustregisters der Bassstimme nach der Tiefe hin. Wenn der Umfang der Bruststimme etwa durch *G* begrenzt ist, der Sänger aber noch tiefer heruntersteigt, so bringt er nur Töne zuwege, die bei Stumpfheit und Klangleere rauh und schnarrend sind, und durch keine kräftigen Schwingungen erzeugt werden. Dies ist der Strohbass.

Strohfiedel, *Sticcato*, *Claquebois*, *Ligneum Psalterium* (Mersenne); hölzernes Gelächter, *Jerova i Salamo* (bei den Gebirgsvölkern in den Karpathen und im Ural); *Xylorganum*, Holzharmonika. Ein uraltes, fast bei allen Völkern (insbesondere bei den Russen, Tartaren, Polen) verbreitet gewesenes, gegenwärtig fast ganz verschwundenes Instrument, bestehend aus einer Reihe tannener Stäbe von verschiedener Länge, welche auf dünnen Strohbündeln oder Strohseilen liegend, nach der Tonleiter geordnet sind. Die Strohbündel bestimmen die klingenden Theile der Stäbe, welche, ähnlich wie ein Hackbrett mit kleinen Klöppeln geschlagen, einen recht angenehmen glockenähnlichen Klang geben. Bei ganz alten Instrumenten dieser Art (wie man z. B. ein solches bei La Borde, *Essai* I. 279 abgebildet findet) sind die Holzstäbe, sieben an Zahl, nur an zwei Fäden aufgereiht, an denen sie mit der einen Hand gehalten werden, während die andere einen Klöppel führt. Martin Agricola (*Musica instr.*, 1529) bildet es bereits mit 25 Stäben ab, in einem Umfange von drei Octaven, *F* bis f_2 diatonisch (nur zwei Stäbe für *B* und *H*). Vor ungefähr 25 Jahren machte der Russe Gusikow Kunstreisen durch ganz Europa mit der Strohfiedel, und leistete wirklich Ausgezeichnetes darauf.

Stromento, Instrument; — *da corde*, Saiteninstrument; — *da fiato*, — *da vento*, Blasinstrument; — *da percossa*, — *per la percussione*, Schlaginstrument.

Stroncare, ein Saiteninstrument schlecht spielen, auf der Geige kratzen und quiken etc.

Strophe. *a*) Eine aus einer gewissen Anzahl Verse bestehende Abtheilung eines Gedichtes. — *b*) Eine Abtheilung oder Periode der theatralischen Chöre bei den Griechen und Römern. Solcher Abtheilungen waren drei, Strophe, Antistrophe und Epode. Beim Vortrage der Chöre waren die Sänger in tanzender Bewegung (s. Orchesis); derjenige Absatz des Chores, welcher gesungen wird während die Sänger nach der rechten Seite des Theaters sich bewegen, heisst Strophe; die entgegengesetzte Bewegung begleitet die Antistrophe, und der nach Beendigung dieser Bewegung stillstehend gesungene Theil ist die Epode. Manche sind der Meinung, der Chor habe in zwei Abtheilungen oder Gruppen auf beiden Seiten des Theaters gestanden, und die Bewegung beider Theile nach der Mitte des Theaters sei mit Strophe und Antistrophe, derjenige Theil des Chores aber, welchen beide Gruppen mitten auf dem Theater stillstehend gesungen haben, mit Epode bezeichnet worden.

Stufe der Tonleiter. Klangstufe, s. daselbst; Akkordstufe, s. Klang stufe und Dreiklang II.

Stufenweise Fortschreitung, die Fortbewegung einer Melodie durch Tonleiterstufen, Secunden.

Stumme Claviatur. Eine Tastatur ohne Saiten, zur Ausbildung der Stärke und Selbständigkeit der Finger. Völlig nutzloser Mechanismus, unter Umständen sogar gefährlich, wenn der Gang der Tasten zu schwer gemacht ist.

Stumme Register, die mechanischen Züge an der Orgel, welche keine Schleifen eröffnen, sondern nur gewisse Mechanismen (Sperrventile, Koppeln, Calcantenglocke etc.) in Bewegung setzen.

Stürze, s. Schalltrichter.

Subbass, ein grosses in den meisten Orgeln anzutreffendes Pedalregister von 16- und 32-Fusston, offen und gedeckt, weit mensurirt, von sausendem Klange und unbestimmtem Tone, in Verbindung mit anderen Pedalregistern aber sehr wirksam als gutes Fundament, weshalb er auch Untersatz genannt wird.

Subdupla, ein Verhältniss, dessen kleinere Zahl in der grösseren genau zweimal enthalten ist: 2 : 1, 4 : 2, das Intervall der Octav.

Subject, *sojjetto*, in der einfachen Fuge das Thema; in der Doppelfuge oder Fuge mit mehreren Subjecten speciell das Hauptthema (die anderen heissen Contrasubjecte), s. Fuge A *a* und D.

Subito, plötzlich, geschwind; *volti subito*, wende schnell (das Blatt) um.

Sublatio. *a*) Im Takt die Arsis; *Elevatio*, der schlechte Takttheil. — *b*) Im Vortrag, die Erhebung der Stimme auf einer Silbe.

Subprincipalis mediarum, lat. Name des Tones *Parypate meson f* im griech. Tonsystem; *Subprincipalis principalium* des *Parypate hypaton c*. S. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Subsemifusa, *Bis unca*, die Sechszehntheilnote.

Subsemitonium modi, der Unterhalbton der Tonart, die grosse Septime, s. Unterhalbton.

Subsesquitertia, der Dreiviertelaktakt; *subsuperbipartiente sexta*, der Sechsachteltakt; *subsuperquadripartiente duodecima*, der Zwölfsechszehntheiltakt; *subsupersettipartiente nona*, der Neunsechszehntheiltakt.

Subtraction der Verhältnisse ist das Verfahren, durch welches man, ähnlich wie bei der gewöhnlichen Rechnung, den Grössenunterschied zwischen zwei Tonverhältnissen ermittelt. Es versteht sich von selbst, dass das abzuziehende Verhältniss kleiner sein muss als dasjenige, von welchem es abgezogen werden soll; um aber zu erfahren, welches von beiden Verhältnissen das kleinere ist, muss man sie mit einander vergleichen können. Hierüber s. Vergleichung der Verhältnisse. — So wie die Addition der Verhältnisse auf Multiplication der Brüche, so ist die Subtraction auf Division derselben gegründet. Wenn also ein Intervallenverhältniss von einem andern, z. B. die Quart von der Quint, abgezogen werden soll, so sollte man eigentlich die gleichartigen Theile der beiden Verhältnisse übers Kreuz multipliciren, z. B.

von der Quint *c g* . . . = 3 : 2
abgezogen die Quart *c f* = 4 : 3
giebt den Rest — *f g* . . = 9 : 8.

Weil aber diese Multiplication übers Kreuz in grösseren Berechnungen der Verhältnisse, in welchen Addition und Subtraction zugleich vorkommen, viel Unbequemes hat, bedient man sich lieber folgender Art: Man setzt das abzuziehende Verhältniss unter dasjenige, wovon es abgezogen werden soll, jedoch ungleichartig, — d. h. in umgekehrter Ordnung, die kleinere Zahl des abzuziehenden Verhältnisses unter die grössere Zahl dessen, von dem es abgezogen werden soll; alsdann multiplicirt man die übereinanderstehenden Glieder, woraus das gleiche Resultat sich ergeben muss, als wenn man übers Kreuz multiplicirt hätte, z. B.

von der Quint *c g* = 3 : 2
abgezogen die Quart *c f* = 3 : 4
bleibt der grosse Ganze Ton *f g* = 9 : 8 als Rest,

und giebt einen neuen Beweis vom Vorhandensein eines grossen und kleinen Ganzen To-

nes; denn wenn man von der grossen Sext, z. B. *c a*, die reine Quint *c g* abzieht, so bleibt in dem Rest *g a* nur das Verhältniss des kleinen Ganzen Tones übrig, als

von der Sext *c a* = 5 : 3
abgezogen die Quint *c g* = 2 : 3
bleibt *g a* = 10 : 9

Auf diese Art lassen sich nun von einem grösseren Intervallenverhältniss alle kleineren Intervalle abziehen, die gefundene Zahl stellt den Unterschied der beiden Verhältnisse oder, was gleichviel ist, das Verhältniss des übrigbleibenden Intervalles vor. So kann man z. B. von der Octav abziehen 1) die reine Quint, woraus das Verhältniss der Quart hervorgehen muss, z. B.

von . . . *C c* = 2 : 1
abgezogen *C G* = 2 : 3
bleibt . . *G c* = 4 : 3

2) die grosse Terz, z. B.

von *C c* = 2 : 1
abgezogen *C E* = 4 : 5
bleibt die kleine Sext *E c* = 8 : 5

3) die grosse Septime, als

von *C c* = 2 : 1
abgezogen *C H* = 8 : 15
bleibt die kleine Secund *H c* = 16 : 15.

Auf ebendiese Art bleibt 4) der kleine Ganze Ton, wenn man die kleine Septime, 5) die übermässige Secund, wenn man die verminderte Septime, 6) die übermässige Quart, wenn man die verminderte Quint von der Octav abzieht etc.

Anmerk. Zieht man aber von anderen Intervallenverhältnissen kleinere Verhältnisse ab, so kommt zuweilen der Fall vor, dass der Rest dem Verhältnisse des übrigbleibenden Intervalles nicht entspricht. Wenn man z. B. von dem Verhältniss der verminderten Quint *h f* die kleine Terz *h d* abzieht, so sollte dem ersten Anscheine nach in *d f* das Verhältniss einer kleinen Terz, nämlich 6 : 5, übrig bleiben, weil *h d* und *d f* eine verminderte Quint ausmachen; allein, statt des Restes 6 : 5 erhält man 32 : 27, mithin ein Verhältniss, welches um 81 : 80 kleiner ist (s. Vergleichung der Intervalle) als das Verhältniss der kleinen Terz 6 : 5. Die Ursachen, warum dieser Rest dem reinen Verhältniss der kleinen Terz nicht entspricht, oder anders ausgedrückt, warum das Verhältniss zweier kleinen Terzen das Verhältniss der verminderten Quint nicht ausmachen kann, ungeachtet *h d* und *d f* eine verminderte Quint bilden, sind im Art. Addition der Verhältnisse auseinandergesetzt. — Aus den nämlichen Ursachen ist leicht zu erklären, warum die Reste um das syntonische Comma 81 : 80 zu gross sind, wenn

1) von der kleinen Septime die grosse Sext, der kleine Halbe Ton, die reine Quart und die verminderte Quint; 2) von der reinen Quint der kleine Halbe Ton, und 3) von der übermässigen Quart ebenfalls der kleine Halbe Ton abgezogen werden.

Wird hingegen von der grossen Sext die kleine Terz, oder die übermässige Quart abgezogen, so ist der Rest aus ebendenselben Ursachen um das syntonische Comma zu klein.

Vermittelst der Subtraction erscheinen nun auch diejenigen kleinen Intervalle, welche in der practischen Musik nicht gebraucht werden, sondern nur aus den Berechnungen und Vergleichungen der Intervalle der reinen diatonischen Tonleiter sich ergeben. Nämlich 1) das syntonische Comma 81 : 80; 2) das grosse Limma 27 : 25; 3) das kleine Limma 135 : 128; 4) die Diesis 128 : 125; 5) das Schisma 32805 : 32768, und 6) das Diaschisma 2048 : 2025. Ueber diese Intervalle ist das Nothwendige in eigenen Artikeln zu finden.

Succentor, der Untercantor; auch ein Basssänger.

Sufflöte, Süfflöte, s. Sifflöte.

Suite (franz., Reihe, Folge), ein älteres, aus der heutigen Compositionspraxis gänzlich verschwundenes Tonwerk von grösserer Ausdehnung. Sie besteht aus einer gewissen Anzahl selbständiger Sätze, und wenngleich hierin unserer heutigen Sonatenform zwar äusserlich ähnlich, unterscheidet sie sich von dieser doch wesentlich dadurch, dass ihre Sätze nicht Formen von freier und selbständiger Bildung sind, sondern Tänze verschiedener früher gebräuchlicher Gattungen, als Allemande, Courante, Gavotte, Bourrée, Passacaglio, Sarabande, Passepied, Minuetto etc. Ihre Entstehungszeit ist nicht genau anzugeben, wahrscheinlich fällt sie um Mitte des 17. Jahrh.; manchen Angaben zufolge soll sie französischen Ursprungs und von daher nach Deutschland herübergekommen sein. Jedenfalls ist sie von den meisten deutschen Componisten mit grosser Vorliebe gepflegt worden; die Allemande hatte auch, ehrenhalber, als deutscher Tanz, den Vortritt im Reigen, die anderen Tänze, an Takt, Tempo, Rhythmus und Character überhaupt verschieden, folgten, gleichsam ihre Suite bildend. Die Anzahl derselben stand nicht

fest, doch mögen nicht weniger als drei und nicht mehr als sieben vorkommen. Alle pflegen in derselben Tonart zu stehen, meistentheils kurz zu sein und die einfach zweitheilige Tanzform als Grundlage festzuhalten, wenngleich die Tänze in der Suite — mehr characteristische Tanzmelodien als wirkliche Tänze — freier behandelt wurden, als wenn sie dem ursprünglichen Zweck, zum Tanz gespielt zu werden, zu dienen hätten. Namentlich die zweiten Theile sind in vielen Fällen ausgedehnter, überhaupt ist die ganze Form breiter, mitunter schliessen sich einem der Tänze auch eine oder ein paar Variationen (*doubles*) an. Dass eine bestimmte Reihenfolge in Betreff der verschiedenen Arten der Tänze eingehalten sei, gilt wenigstens nicht für alle Fälle, in der früheren Zeit der Suite geschah es wohl, später aber nicht mehr oder doch nicht mehr so strenge. Doch sagt Mattheson noch (Kern melodischer Wissenschaft 1737, S. 121), dass in der Suite »die Allemand, eine aufrichtige teutsche Erfindung, vor der Courante, diese vor der Sarabande und Gigue einherginge«. Brossard (Lexikon, Paris 1703) nennt die Suite *Sonata da camera* oder *dei baletti*, von der Kirchen- oder eigentlichen Sonate (*Sonata da chiesa*) unterschieden, und setzt die Abweichung darein, dass bei der Kirchensonate die Sätze, als Adagio, Largo etc., mit Fugen untermischt seien, welche das Allegro bilden; während bei der Kammersonate die Stücke nach dem Präludium aus Sätzen in bestimmter Folge bestehen, z. B. aus einer Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, oder auch nach dem Vorspiel aus einer Allemande, Gavotte, Bourrée und Menuett. Hauptsächlich war die Suite Clavierform, wenngleich sie auch für andere Instrumente häufig genug vorkommt, und von Mattheson's Ausspruch, dass Suiten zwar eigentlich für Clavier gesetzt würden, »am meisten jedoch für allerhand gebräuchliche Instrumente, jedoch mit einem vom Clavier ganz differirenden Stile« etc., ist der Nachsatz wohl nicht so genau zu nehmen. Ungeachtet nun namentlich Händel und Bach die herrlichsten Producte in dieser Formgattung hinterlassen haben, so kommen wir doch darauf zurück, dass die Aehnlichkeit der Suite mit unserer heutigen Sonate wesentlich nur in der äusserlichen Theilung in mehrere Sätze besteht. Einen inneren Zusammenhang der einzelnen Sätze durchaus bestreiten zu wollen, würde wenigstens den Werken der genannten Meister und auch mancher anderen gegenüber erfolglos sein, doch muss man im allgemeinen sagen, dass die Tanzform, wenn auch noch so entwickelt, immerhin doch nicht biegsam und elastisch genug ist, um einer freien Durchbildung eines grösseren Gedankens hinlänglichen Raum zu geben, und eine ähnlich nahe Beziehung zwischen den einzelnen Sätzen zu ermöglichen wie die moderne Sonate. Hiezu mussten erst die Einzelformen eine weit vollkommenere innere Durchbildung erfahren, als den Tanzformen zu Theil werden konnte, weil diese, selbst bei reichem Inhalt und kunstvollster musikalischer Behandlung, doch immer die deutlichen Zeichen ihrer ursprünglichen practischen Bestimmung nicht ablegen können. Näher zur modernen Sonate steht aber diejenige Form, in welche die Suite im 18. Jahrh. überging, die Partita oder Partie. Hier mischen sich Sätze von freier Erfindung unter die Tanzmelodien der Suite. Gewöhnlich beginnt sie mit einer Ouvertüre, Introduction, Toccata, mit einem Präludium oder fugirtem Allegro, oft in einem prächtigen, die Aufmerksamkeit anregenden Stil gehalten; darauf folgt dann häufig die Allemande der alten Suite, dann andere Tänze, fugirte Sätze, Allegro's, Arien mit oft zahlreichen Variationen oder auch ohne solche, nur als Andante, Largo etc. Diese Sätze von freier Bildung gestatteten bereits eine ganz andere Entwickelung als die durchaus vorherrschende Tanzform. Man möge hier an die herrlichen Werke dieser Gattung von Händel denken, welche im II. Bande der deutschen Händelausgabe stehen; sie sind von Händel selbst zwar durchweg Suiten benannt, doch entsprechen die meisten und bedeutendsten mehr dem hier aufgestellten Begriffe der Partita. Ausserdem hiessen die Variationen, welche die Spielarie und andere kurze Arietten und »Lantürlü-Liedlein« sehr häufig bei sich hatten, Partite, gleichbedeutend mit dem französischen *doubles*. Zu Froberger's Zeit, etwa um 1660, waren diese Partite sehr stark im Schwunge. In Bach's Orgelwerken (Bd. V der Peters'schen Ausg.) finden wir den Namen auf Choralvariationen angewendet. — Suite und Partite aber sind gegenwärtig durch die im 18. Jahrh. aufblühende und in der That beiweitem entwickelungsfähigere Sonate und Symphonie gänzlich verdrängt; in der neuesten Zeit noch gemachte vereinzelte Versuche sind kaum in Anschlag zu bringen. — Eine gute Abhandlung über die Suite von Nottebohm s. Wiener Monatsschrift für Theater und Musik, Jahrg. I (1855), S. 408, 475; Jahrg. III (1857), S. 288, 340, 399.

Sulla corda *D*, *A* etc., auf der *D*-, *A*- etc. Saite an Streichinstrumenten.

Sul ponticello, am Stege, s. Ponticello.

Sumara. Eine arabische Doppelflöte eigenthümlicher Art. Sie besteht aus einem kürzeren mit Seitenlöchern versehenen Rohre, auf welchem die Melodie gespielt wird; und aus einem längeren, welches die Basstöne giebt und durch Ansetzstücke gestimmt werden kann.

Sumphoneia, *Samponia*, ein Blasinstrument der alten Hebräer, angeblich einer Sackpfeife ähnlich.

Sumtio, s. Lepsis.

Suoni acuti, hohe Töne.

Suoni armonici, *Sons harmoniques*, die Flageolettöne, s. daselbst.

Superacutae claves, voces, oder **superacuta loca**, die fünf höchsten Töne des Hexachordsystems, von *a-la-mi-re* bis *e-la* (a_1 — e_2), s. Solmisation.

Superbipartiens, ein Verhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere ganz enthält und ausserdem noch zwei Theile derselben, welche eine darin nicht aufgehende Zahl ausmachen, wie 5 : 3.

Superoctav in der Orgel; Doppeloctavregister zum Principal; ist dieser z. B. 8 Fuss, so die Superoctav 2 Fuss. Man pflegt auch, jedoch unrichtigerweise, wohl die kleinste Octav eines Clavieres schlechthin Superoctav zu nennen.

Superparticularis, ein Verhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere ganz und ausserdem noch einen aliquoten Theil derselben enthält, als 3 : 2, 4 : 3.

Superpartiens, ein Verhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere ganz enthält und ausserdem noch einige aliquote Theile derselben, welche eine nicht aufgehende Zahl ausmachen, als 5 : 3, 7 : 5.

Supremum, *suprema vox* (*Soprano*), die höchste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges. In specie die Sopranstimme (Discant).

Surdastrum. Eine Art von Trommel, die auf beiden Seiten geschlagen wird, deren man, nach Kircher, in Begleitung einer Schäferpfeife sich bedient, um mit dieser Musik den Biss der Tarantel zu heilen.

Surdeline, s. Sourdeline.

Suspirium, s. Sospiro.

Syllaba (συλλαβή) nannten die Griechen die Quart.

Syllabae, die Guidonischen Silben; — *inferiores*, die unteren, *ut re mi*; — *superiores*, die oberen, *fa sol la*.

Syllabisch. Ein Gesang, welcher für jede Silbe des Textes nur eine Note hat, also soviel Töne als Silben enthält. Unvermischt kommt der syllabische Gesang nur im Choral und im Recitativ vor, in den übrigen Vocalstücken (Arie, Motette, Chor etc.) pflegt er mehr oder weniger mit dem melismatischen Gesange (s. daselbst) vermischt zu sein. Der Gesang der Griechen sowie auch der Ambrosianische Kirchengesang war, wie man annehmen kann, ein rein syllabischer Gesang.

Symbolum, das Glaubensbekenntniss *Credo in unum deum*, in der Messe auf das *Gloria* folgend. Die Einführung desselben in die Messe schreibt sich aus der morgenländischen Kirche her, Timotheus, Bischof zu Constantinopel, soll um 510 der Urheber derselben gewesen sein. Vordem war es nur einmal im Jahre, am Charfreitage zum Unterrichte der Catechumenen, recitirt worden.

Sympathie der Töne. *a*) Das Enthaltensein mehrerer Töne in einem Grundtone, also die mitklingenden (natürlichen, Ober-) Töne, welche an einem angeschlagenen tieferen Tone erscheinen, indem der Klangkörper, während er seiner ganzen Ausdehnung nach schwingt, zugleich in gewisse schwingende Theile sich zerlegt. S. Klang I B 2 (S. 479). — *b*) Das Entstehen eines dritten tieferen Tones aus dem Zusammenklange zweier, in gewissen Verhältnissen zu einander stehenden höheren Töne, der Combinationston, s. daselbst. Wie Rameau (*Traité de l'harmonie* etc.) sein Harmoniesystem aus der Erscheinung der Obertöne entwickelte, so versuchte Giuseppe Tartini ein Harmoniesystem auf den Combinationston zu begründen (*Trattato di Musica, seconda la vera scienza dell' armonia*, Padova 1754), doch ohne damit zu irgend einem Resultat zu gelangen.

Symphonia. *a*) Bei den Alten ein consonirender Zusammenklang. Die Symphona

oder Consonanzen der Griechen waren: *Diapason*, die Octav; *Diatessaron*, die Quart; *Diapente*, die Quint; *Diapason cum Diatessaron*, die Undecime; *Diapason cum Diapente*, die Duodecime; und *Disdiapason*, die Doppeloctav. Dieselbe Bedeutung als Consonanz hatte das Wort *Symphonia* auch im Mittelalter, s. Consonanz. —— *b*) Im 17. Jahrh. Benennung des Clavicymbel, Spinet oder Virginal, vergl. Prätorius, *Syntagma* II. 62. —— *c*) Ein mehrstimmiges Tonstück ganz im allgemeinen. »*Cantio, Concentus seu Symphonia est diversarum vocum modulatio*«. Symphoniurgie ist (Mattheson, Capellm. 245) »die vollstimmige Setzkunst oder Harmonie im breiten Verstande — eine kunstmässige Zusammenfügung verschiedener mit einander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielfacher Wohllaut auf einmal entsteht —, wird sonst mit einem barbarischen Namen der Contrapunkt genannt«. Ursprünglich (gegen Ende des 16. Jahrh.) wird das Wort auf Gesangstücke mit Instrumentalbegleitung angewendet, insbesondere auf kleine Instrumentalstückchen von wenigen Takten, welche als Einleitungen und Ritornelle, Zwischen- und Nachspiele dienten. Allmälig ging es ganz auf das Instrumentenspiel allein über; schon Johannes Gabrieli, der es früher für Gesangstücke mit Instrumenten (*Symphoniae sacrae*) gebraucht hatte, will »unter dem Wort *Simfonia* (*alias Symphonia*) auch dieses verstanden haben, wenn etwas ohne Vocalstimmen allein mit Instrumenten, es seyn nun Violen, Posaunen und dergleichen musiciret werden soll. Wie denn auch Ludovicus Viadana seine Canzonen, so er mit 8 Stimmen auf allerhand Instrumenten zu gebrauchen gar sehr fein und artig gesetzet, mit diesem Namen *Sinfoniae Musicali* intituliret« (Prätorius, *Syntagma* II. 9). So nannte man auch Symphonie, in ähnlichem Sinne wie wir Orchester oder Capelle, eine Anzahl zusammengehöriger Instrumente und die Corporation der Instrumentisten. »Wie dann auch vor vnserer zeit, welchs aber nunmehr abkommen, das Wort *Symphonia* oder *Symphoney* gebraucht worden: Wenn man den Haussmann oder Stadtpfeiffer mit seiner gantzen *Symphoney*, das ist mit allerhand *Instrumenten*, als: Zincken, Posaunen, Trommeten, Geygen, Flöiten, Krumbhörnern, Dolcianen, etc. hat fordern lassen« (Prätorius a. a. O.). Wenn man nun auch nur ausschliesslich Instrumentalstücke Symphonie nannte, so verband man mit dem Ausdrucke doch keineswegs einen besonderen und bestimmten Formbegriff, sondern es war ein Allgemeinausdruck für alles was gegeigt, geblasen oder auf Tastaturinstrumenten gegriffen wurde, gleichviel ob es *Ricercare*, *Toccate*, Ritornelle, Phantasiestücke, Tänze u. dergl. waren: »*Sinfonia* wird von den Italienern dahin verstanden, wenn ein feiner vollständiger *Concentus* in Manier einer *Toccaten*, *Pavanen*, *Galliarden* oder andern dergleich *Harmony* mit 4. 5. 6 oder mehr Stimmen, allein vff *Instrumenten* ohne einige Vocalstimmen zu gebrauchen, componirt wird« etc. Nach und nach, im Laufe des 17. Jahrh., als die grösseren Instrumentalformen sich entwickelten, bildete sich denn auch der Begriff dessen, was wir heute symphonischen Stil nennen; man rechnete dazu die vielstimmigen, stark instrumentirten und breit angelegten Orchesterstücke, »so wäre wohl die *genuina significatio Styli Symphoniaci*, dass er nemlich eigentlich die *Concerti grossi*, die *Sinfonie in specie*, die *Ouvertures*, die starken *Sonates*, *Suites* und dergleichen unter seiner *Contribution* habe«, sagt Mattheson um 1717 (II. Orch. 129). Unter *Symphonie in specie* hat man sich aber noch nicht etwa unsere heutige Symphonie vorzustellen, an diese war damals noch garnicht zu denken, sondern irgend ein anderes ein- oder mehrtheiliges Instrumentalstück, »deren die Italiener vor ihren *Opern* und andern *Dramatischen* Wercken, so wol, als auch vor Kirchen-Sachen sich bedienen; vor jenen an statt der *Ouverturen*, vor diesen aber an statt der *Sonaten*. Gemeiniglich fangen sie, (sonderlich die vor weltlichen Sachen gehören) mit einem etwas *brilli*renden und dabey majestätischen Wesen an, allwo nicht selten die Haupt-*Partie* sonderlich zu *dominir*en pfleget; dasselbe theilet sich in zwey Theile, einerley *Mensur*, deren jeder seine *Reprisen* haben mag, und schliesset hernach mit einem lustigen *Menuet*-gleichen Satze, welcher ebenfalls 2. oder mehr *Reprisen* leiden, in der Kirchen aber sich nimmer melden wird. Es ist inmittelst von den *Symphonien* eben nichts unumstossliches zu melden, weil ein jeder seinen Einfällen darinn folget, unterdessen ist diss der so genanten *Symphonien* gewöhnliche Einrichtung«. Unsere moderne Symphonie entwickelte sich aus der Suite, Sonate, und aus der dreitheiligen französischen und italienischen Ouvertüre, namentlich aus der letztern (mit langsamem Mittelsatz); die Theile trennten sich und wurden zu gesonderten in sich abgeschlossenen Sätzen ausgebildet (s. Ouvertüre, Sonate). ——

d) Die **moderne Symphonie** ist ein cyclisches Tonwerk für volles Orchester, den Formumrissen und der inneren Gliederung nach eine Gattung der Sonate. Für gewöhnlich besteht sie aus vier Sätzen, deren jeder für sich abgeschlossene Form hat, zu den übrigen aber in inneren Beziehungen steht und mit ihnen ein Ganzes ausmacht. Ueber den innern Verhalt der einzelnen Sätze ist der Art. Cyclische Formen zu vergleichen. Der erste Satz (Sonatenform insbesondere) ist ein Allegro, häufig durch einen kurzen langsamen Satz ohne bestimmte Form eingeleitet; der zweite Satz ist langsam (Andante, Adagio, Largo etc.); der dritte eine Menuett oder ein Scherzo, doch tauscht der letztere mit dem Adagio nicht selten den Platz, so dass also auf das erste Allegro das Scherzo und auf dieses das Adagio folgt. Der letzte Satz ist wieder ein Allegro, entweder in der Sonaten- oder in einer Rondoform. Die Zahl von vier Sätzen wird sehr selten überschritten (z. B. Symphonie Nr. 3 in E♭dur von R. Schumann), und weniger als vier Sätze finden sich auch nur in vereinzelten Fällen. Die viersätzige Form ist begründet durch Joseph Haydn, der jener aus der italienischen Ouvertüre (mit einem langsamen Satze zwischen zwei schnellen Sätzen) hervorgegangenen Symphonie den zu seiner Zeit beliebtesten Tanz, den Menuett, als vierten Satz hinzufügte. Beethoven erfand an Stelle des Menuett das Scherzo, doch ohne jenen dadurch aufgegeben wissen zu wollen, denn er selbst hat ihn bekanntlich nach wie vor häufig angewendet. — In der Symphonie vereinigen sich eine Anzahl Klangorgane von verschiedenem Wesen und Character zur poesievollen Darstellung eines inneren Ereignisses, welches — möge es seiner allgemeinen Beschaffenheit nach tragisch, heroisch, erhaben, oder heiter und Gefühlen der Lust entsprungen sein — jederzeit eine höhere und zugleich allgemeinere Bedeutung haben muss. Eine solche wird nicht allein durch die breite Form, sondern auch durch die grosse Chormässigkeit des Orchesters und die Bestimmung der Symphonie für den grossen Concertsaal gefordert. Wie in den, auf einen kleineren Hörerkreis berechneten Soloformen mehr die Subjectivität des Einzelnen sich geltend macht, ihnen im wesentlichen solche Empfindungen angehören, die, tief in der Seele des Einzelnen gehegt, auch durch den Einzelnen am vollkommensten zum Ausdrucke gelangen, so eignet den Orchesterformen, welche auf das grosse Concertpublicum erhebend und überzeugend zu wirken bestimmt sind, mehr objective Darstellung eines Inhaltes von allgemein menschlicher Geltung. Dem entsprechend behandelt die Symphonie auch die Formen insgemein beiweitem strenger als die Solosonate, jene zeigt gewöhnlich bei grösserer epischer Breite auch klarere und einfachere Gliederung. Indem namentlich die Symphonie mit ihrem Reichthum an mannigfach gefärbten und characteristischen Klangorganen der Schilderung und Malerei ein weites Gebiet eröffnet, hat insbesondere diese Form die Componisten zu Versuchen von Darstellungen bestimmter poetischer Stoffe veranlasst, so dass also der Gegenstand für sich erst klar durchdacht, und dann, mit der Absicht, vom Hörer verstanden zu werden, in Musik umgesetzt wird. Doch ist die Frage, ob die Musik überhaupt einen über die blosse Tonpoesie hinausgreifenden Inhalt haben soll, bisjetzt noch nicht erledigt. Gehören aber diese Stoffe dem Gefühlsleben an, also dem Boden, aus welchem alle Musik erwächst, so können wohl keine Zweifel gegen die Zulässigkeit eines solchen poetischen Inhaltes obwalten; einige von Beethoven's Symphonien (wie z. B. die in C und D moll) beweisen dies auch zur Genüge, wenngleich die wichtigthuerische Auslegerei, womit ästhetisirende Schöngeister müssiges Spiel getrieben haben, nur vom Uebel ist. Auch soll weder der Hörer solche dem Gefühlsleben angehörigen Stoffe in alle kleinen Einzelnheiten hinein aus der Musik deutlich begreifen wollen, noch soll der Tonsetzer ein solches specialisirendes Verständniss fordern, und in dieser Absicht seinem Werke ein Programm beigeben, wodurch die Phantasie und Empfindung des Zuhörers nichts weniger als angeregt, sondern im Gegentheil, durch solche Bevormundung aller freien Mitthätigkeit beim Empfangen des Tonwerkes beraubt wird. Die Versuche, etwa in Beethoven's C moll Symphonie dieser oder jener Melodie, Akkordfolge, Färbung, Figuration etc. eine specielle Bedeutung, welche der Hörer verstehen soll, beizulegen, sind allerdings völlig unmusikalisch, haben mit dem poetischen Plane, der diesem Werke augenscheinlich unterliegt, nichts zu thun. Denn dass nur von Befolgung eines solchen Planes im Grossen und Ganzen die Rede sein kann, versteht sich von selbst, ebenwie in den Vocalformen der Inhalt des Textes zum Ausdrucke kommt und nicht das einzelne Wort ausgemalt wird. Weshalb aber der Componist nicht versuchen sollte, auf solche

Weise einen poetischen Stoff auch durch Instrumentalmusik darzustellen, ist nicht abzusehen; es will doch scheinen, als ob er dadurch erst recht eigentlich zum Tondichter wird. Dass diese Stoffe aber nur dem Seelenleben angehören dürfen, liegt in der Natur der Musik; greift der Tonsetzer in der Symphonie oder einer andern Musik nach Gegenständen aus der äusseren Welt, so überschreitet er die natürlichen Grenzen der Tonkunst; die *Sinfonia pittorica* oder *a programma*, welche äussere Hergänge (Schlachten, geschichtliche Ereignisse etc.) darstellen will, steht denn in den meisten Fällen auf der Grenze, wo die Kunst aufhört und die naturalistische Copie anfängt. Näheres darüber findet man unter Tonmalerei.

Symphonische Dichtung nennen ihr Erfinder Franz Liszt und die »neudeutsche Schule« eine Gattung Programmmusikstücke für grosses Orchester, worin, wie uns schon der Name belehrt, ein dichterischer Inhalt auf symphonische Art ausgedrückt werden soll. Bekanntlich liegt den Producten der genannten Schule das Princip zu Grunde, der Künstler müsse nicht von der Form sich einengen, sondern seinem Genius frei die Zügel schiessen lassen. Da in vorliegendem Werke aber mehr die Formerklärung als die Beurtheilung »neuer Ideen«, besonders wenn sie schon veraltet sind, meine Aufgabe ist, kann ich mich des Weiteren enthalten; denn in den vorhandenen symphonischen Dichtungen lässt sich in der That von einer musikalischen Form und Anschaulichkeit ebensowenig als von einem musikalischen Genius irgend etwas entdecken.

Synaphe, im Tonsysteme der Griechen, der Zusammenhang zweier Tetrachorde, so dass die vierte Saite des tieferen Tetrachordes zugleich die erste des nächsthöheren war. S. Tetrachord etc., Tab. Beisp. 4.

Syncopatio, Syncope. Die Verkettung einer Arsis mit der nächstfolgenden Thesis zu einem Taktgliede, wobei die Arsis (das erste Glied der Syncopation) den Accent der daran gebundenen Thesis empfängt, s. Accent I B *e* (S. 15).

Synemmenon, Name des dritten Tetrachordes a—d_1 des griechischen Tonsystemes, s. Tetrachord I C, Beisp. 3.

Synemmenon diatonos, andere Benennung des Tones *Paranete synemmenon* C_1 bei den Griechen. S. Tetrachord I C, Anm. 3, Beisp. 3.

Syntonisch (gespannt). Bei den Griechen eine der beiden von Aristoxenus angenommenen Gattungen des diatonischen Klanggeschlechtes. Das *Genus diatonicum syntonum* bestand aus einem Halben und zwei Ganzen Tönen ($6 + 12 + 12 = 30$); das *Genus diatonicum molle* hingegen aus einem Halben Tone, einem Dreiviertheilstone und einem Fünfviertheilstone ($6 + 9 + 15 = 30$).

Syntonisches Comma, s. Comma II.

Syntonolydische Octav, bei den Griechen andere Benennung der hypolydischen Octav *f g a h c d e f* (im Mittelalter lydisch).

Syringes. Ein Theil des Liedes auf den Apollo, womit die Tonkünstler bei den pythischen Spielen um den Preis stritten. S. Katakeleusinos.

Syrinx. 1) Die Pans-, Hirten- oder Siebenpfeife, *Syringa Panos, Fistula Panis, Sifflet pastorale.* Ein sehr einfaches Blasinstrument, dessen Ursprung bis ins graue Alterthum zurückgeht; es besteht aus einigen Rohrpfeifen von verschiedener Länge, die mit etwas Wachs neben einander befestigt sind, wie eine kleine Art Orgelregister; oben sind sie offen, unten verschlossen. Angeblasen wird das Instrument mit dem Munde, indem man die Pfeifenmündungen vor demselben hin- und herbewegt. Es findet sich bei den meisten Völkern; nicht allein die alten Griechen sondern auch die Ebräer haben es gehabt, bei den Chinesen kommt es (mit 16 Pfeifen, unter dem Namen *Siao*) wahrscheinlich auch seit sehr alter Zeit vor, Forster fand es bei seiner Weltumsegelung auch auf den Freundschaftsinseln, bei uns sieht man es noch hie und da als Spielzeug auf ebenderselben Stufe der Unvollkommenheit, auf der es seit Anbeginn gestanden hat. Doch ist die Syrinx unzweifelhaft der älteste Stammvater der Orgel, worüber Näheres unter Orgel III, S. 656. —— 2) Eine Art Schalmey bei den alten Griechen, die mit der modernen viele Aehnlichkeit gehabt haben soll.

Systaltische Melopöia, die den Character der Zärtlichkeit tragende Gattung des melodischen Stiles bei den Griechen.

Systema durum oder **regulare,** im Tonartensystem des 16. Jahrh., das System der in ihrer natürlichen oder ursprünglichen Tonlage notirten Octavgattungen, s. Tonart IV.

Systema molle oder **transpositum**, im Tonartensystem des 16. Jahrh., das System der um eine Quart höher versetzten und mit einem ♭ am Schlüssel notirten Tonarten, s. Tonart IV.

Syzygia, eine harmonische Verbindung von Tönen; *Syzygia perfecta*, der Dreiklang; *Syzygia simplex*, der einfache dreistimmige Dreiklang, ohne Verdoppelung eines seiner Intervalle; — *composita*, der mehr als dreistimmig ausgeübte Dreiklang, wobei also eines oder mehrere seiner Intervalle verdoppelt werden; — *propingua*, der Akkord in enger Lage; — *remota*, in weiter oder zerstreuter Lage.

T.

Tabulatur. Im hier zu erklärenden Sinne eine alte aus Buchstaben und gewissen Zeichen zusammengesetzte Tonschrift. Allgemein genommen, bedeutet das von *tabula* (Tafel) herstammende Wort eine übersichtliche Zusammenstellung der zu einem Musikstücke gehörenden Stimmen, also das was wir Partitur nennen; und ebenso, wenn das zu notirende Tonstück nur einstimmig ist, die Veranschaulichung dieser einen Stimme durch Tonzeichen. Der Ausdruck intabuliren, *intavolare*, absetzen, wurde auch im ganz allgemeinen Sinne gebraucht für Notiren, Musikaufschreiben und auch Drucken, und nicht nur auf die speciell Tabulatur genannte, sondern auch auf jede Notirungsart überhaupt angewendet. *Intavolatura* ist eine Uebersichtstafel der in einem Tonsatze vereinigten Stimmen, nach welchem Begriffe unsere Partitur eine Notentabulatur heissen kann, und der gegen Ende des 16. Jahrh. in Italien aufgekommene bezifferte Bass ebenfalls Tabulatur genannt wurde, und zwar in Deutschland italienische Tabulatur, zur Unterscheidung von den deutschen Buchstabentabulaturen, welche hier beschrieben werden sollen. — Letztere entstanden aus der in deutschen Singeschulen schon frühe eingeführten Bezeichnung der Töne mit Buchstaben, und wurden vorzugsweise von Organisten, Lautenisten und überhaupt Instrumentenspielern, doch auch von Contrapunktisten zur Notirung von Gesangstücken angewendet, und, aller Schwerfälligkeit ungeachtet, noch lange nach Einführung weitaus vollkommenerer Notirungsarten in Gebrauch behalten. Es bildeten sich zwei verschiedene Arten von Tabulaturen, nämlich eine für Clavierinstrumente (Orgel und Cembalo), von der übrigens andere Instrumente sowie der Gesang ebenfalls Gebrauch machten; und eine zweite für die Laute, welche wiederum in mehrere von einander abweichende Unterarten zerfällt.

A. Orgeltabulatur. Man stellte die Töne, ohne alle Notenlinien, durch die sieben, schon von Guido von Arezzo zur Notirung verwendeten, Gregorianischen Buchstaben *a b c d e f g* dar, und zwar dienten für die tiefe Bassoctav die grossen Initialen, für die nächsthöhere die gewöhnlichen kleinen Buchstaben, und für die darüberliegenden Octaven ebendieselben, jedoch mit darübergesetzten kurzen Querstrichen versehen. Meist bediente man sich deutscher, seltener, und dann wohl nur zur Notirung der tiefen Octav, lateinischer Buchstaben. Als der Tonumfang von unserem grossen *C* im Bass bis auf vier Octaven und darüber sich erweitert hatte, nahm die Bezeichnung folgende Gestalt an:

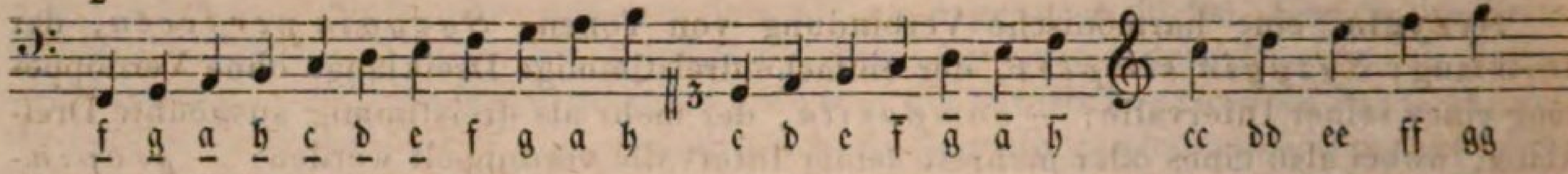
1



Von diesem Gebrauche, die tiefe Bassoctav mit grossen, und die nächsthöhere mit kleinen Buchstaben zu notiren, schreiben sich die für diese beiden Octaven auch heute noch üblichen Benennungen Grosse und Kleine (ungestrichene) Octav her; ebenso wird die mit einem Querstriche über dem kleinen Buchstaben notirte die eingestrichene, die mit zwei Querstrichen die zweigestrichene etc. genannt. Einzelne Abweichungen in Betreff der Grenzen der grossen, kleinen und gestrichenen Buchstaben aber stellten sich ein, jenachdem manche Instrumentisten durch den Umfang oder tiefsten Ton ihres Instrumentes veranlasst wurden, die Octaven anders zu rechnen als von *A* oder *C*

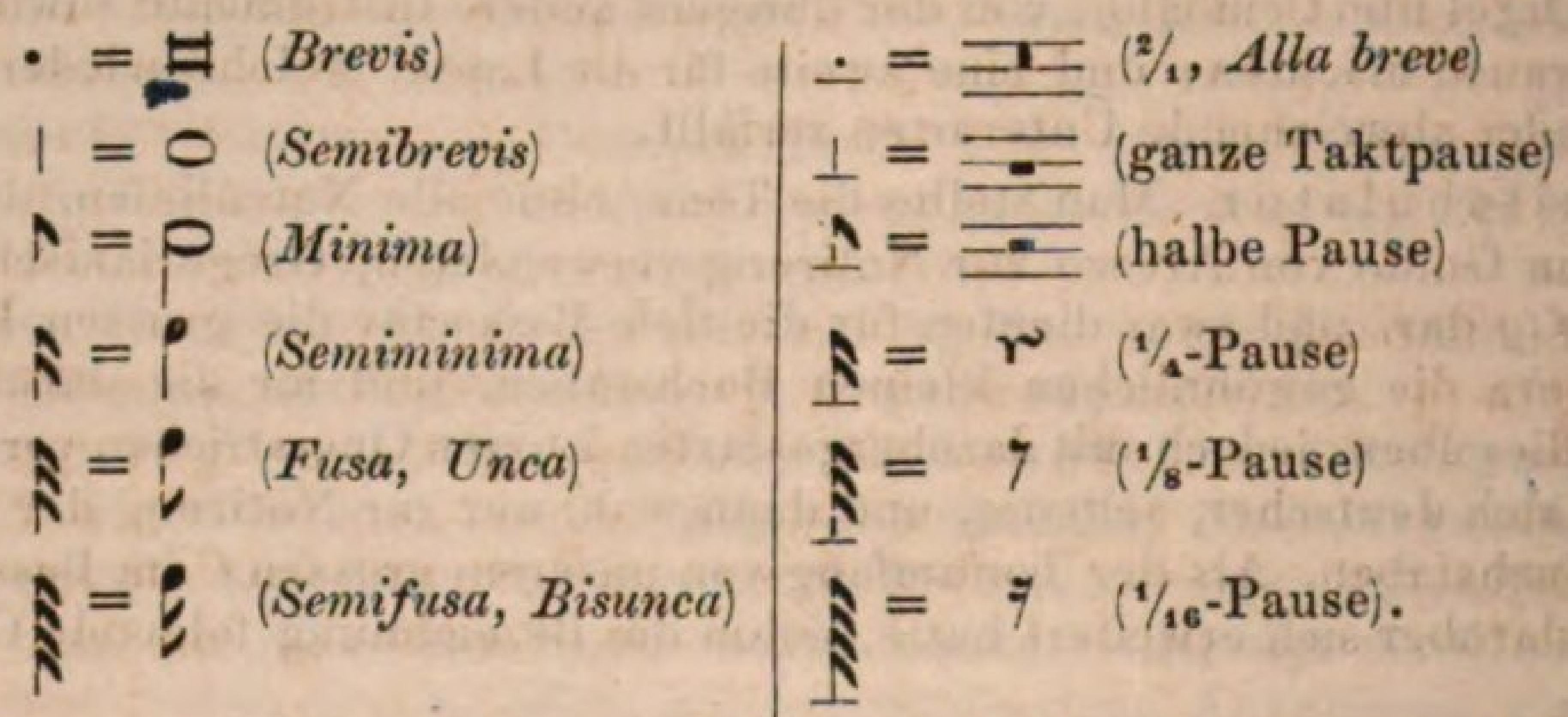
aus. Als z. B. zu Anfang des 16. Jahrh. die Orgeln mit dem grossen Bass-*F* begannen, zählten manche Organisten ihre Octaven von *F* zu *f*, und notirten:

2



An Stelle der grossen Buchstaben für die Octav *F—f* stehen, wie nicht selten, im Beisp. 2 kleine unterstrichene Buchstaben, und die Töne von c̄ an sind mit doppelten kleinen Buchstaben geschrieben. — Als nun die Transpositionen der Tonarten Kenntlichmachung der chromatischen Halbtöne erforderten (der Ton *b* der Guidonischen Hexachorde war schon früher als ♭ *rotundum* oder *molle*, unser *b*, und ♮ *quadratum* oder *durum*, unser *h*, unterschieden), zeigte man Erhöhung der Stufe durch ein dem Buchstaben angefügtes abwärts gekrümmtes Häckchen an: A, D, e, f etc. (soviel wie *A♯ D♯ e♯ f♯*); später, zur Zeit des Prätorius' *Syntagma musicum* um 1618, wurde für die durch Erniedrigung der diatonischen Stufe entstehenden Unterhalbtöne ein aufwärts gekrümmtes Häckchen dem Buchstaben angehängt: D, e, g etc. Doch pflegte man sehr gewöhnlich, und sogar noch bis Anfang vorigen Jahrhunderts, die chromatischen Töne weder in der Benennung noch in der Schrift nach ihrer Abstammung genau zu unterscheiden, sondern den erniedrigten Ton nach dem nächsttieferen erhöhten zu bezeichnen und zu benennen, *g♯* für *a♭*, *c♯* für *d♭* zu schreiben, wenngleich man den Unterschied sehr gut kannte. Im Art. Intervall ist hierüber schon einiges gesagt. Da etwaige Erhöhung (oder Erniedrigung) jedesmal durch das dem Tonbuchstaben angefügte Zeichen ausgedrückt wurde, brauchte man keine Vorzeichnung vorn an den Anfang der Zeilen zu setzen; erst sehr spät fing man an, bei der Lautentabulatur den Ton des Stückes zu Anfang anzumerken, doch geschah es auch hier nur, um den Spieler auf die erforderliche Stimmung der Basssaiten im Voraus aufmerksam zu machen. — Die Einrichtung der Mensur machte aber auch eine Kennzeichnung der verschiedenen Notenwerthe erforderlich; es wurden zu diesem Zwecke folgende Signaturen eingeführt, welche, über den betreffenden Tonbuchstaben gesetzt, einen den ihnen gegenübergestellten Noten gleichgeltenden Zeitwerth hatten; die zweite Columne sind die Pausen:

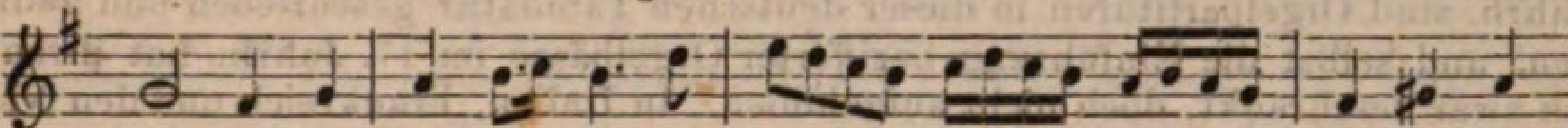
3



Da bei der Tabulatur Taktstriche angewendet oder die Takte etwas von einander getrennt geschrieben wurden, bedurfte man keiner über den ²/₁- oder *Alla breve*-Takt hinausreichenden Notenwerthe, die *Longa* und *Maxima* hatten deshalb keine Zeichen; um Töne, deren Zeitdauer mehr als einen grossen Takt betrug, anzuzeigen, bediente man sich des Bindebogens (⁀) zwischen Noten von gleicher Tonhöhe und entsprechendem Werthe. Der Augmentationspunkt war in Gebrauch und hatte dieselbe Geltung wie heute. Folgten mehrere Viertel-, Achtel- oder Sechszehntheilzeichen auf einander, so wurden ihre Schwänze, wie in unserer Notenschrift, verbunden, zu Querbalken zusammengezogen, vier Viertel z. B. statt ⸻ so ⸻ geschrieben, woraus im schnellen Schreiben dieses gitterartige Zeichen ⸻ entstanden ist. Ebenso ist ⸻ gleich ⸻, und bedeutet vier Achtel. Nachstehendes Beispiel

4


heisst in unsere Notenschrift übertragen:

5


Hin und wieder findet man die Oberstimme mehrstimmiger Tonsätze mit wirklichen, und zwar durchaus schwarzen Mensuralnotenköpfen, deren Zeitwerthe jedoch durch die Tabulaturzeichen bestimmt werden, geschrieben. Demnach galt ◆ = ⌑ *Brevis;* ◆ = ◇ oder ○ *Semibrevis;* ◆ = ◆ oder ◇ *Minima;* ◆ = ● *Semiminima;* ◆ = ● *Fusa;* ◆ = ● *Semifusa.* Es folgt ein Beispiel aus *Musica instrumentalis*, deudsch etc. von **Martin Agricola**, 1529, von welchem Kiesewetter in der Leipziger Allgem. Mus. Zeitg., Jahrg. 1831 nur die letzten vier Takte mitgetheilt hat. Der zuerst in alter Notentabulatur notirte dreistimmige Satz ist darunter in deutsche Orgeltabulatur übertragen:

6 Die art der Composition.



Ein anderes Beispiel, für fünf Singstimmen mit Orgel, ist im Lexikon von Koch aus Petri, Anl. zur praktischen Musik 1782, abgedruckt zu finden. — Diese soeben beschriebene Art der Tabulatur war nur in Deutschland, und wie schon erinnert, hauptsächlich bei den Organisten und Cembalisten gebräuchlich, welche noch lange nach Ausbreitung des Contrapunktes und der Mensuralnoten ihrer sich bedienten; noch spät im 16. Jahrh. sind Orgelpartituren in dieser deutschen Tabulatur geschrieben und gedruckt worden, und selbst die Einführung bezifferter Orgelbässe im 17. Jahrh. hat ihren Gebrauch zwar beschränkt, doch nicht aufgehoben. In Italien, Frankreich und den Niederlanden kommt sie, wenigstens nach Verbreitung der Mensuralnoten, nicht vor.

B. Lautentabulaturen. Die bei den Lautenspielern üblichen Tabulaturen waren zwar denen der Organisten ähnlich, insofern sie ebenfalls eine Art Partitur bildeten, in anderer Hinsicht aber wichen sie wesentlich von ihnen ab. Es giebt deren drei Arten, nämlich die alte deutsche, die italienische, und die neuere deutsche Lautentabulatur. Eine Beschreibung der Laute selbst ist in dem ihr gewidmeten eigenen Art. zu finden; hier brauchen wir uns nur ihre Stimmung, ohne deren Kenntniss die Notirungsweise nicht begriffen werden kann, ins Gedächtniss zu rufen. Nach Wirdung's (*Musica* getutscht, Strassburg 1511) Zeugniss, war die Laute im 15. Jahrh. fünfchörig (vordem, nach Prätorius, nur vierchörig), doch kannte er sie auch schon mit sechs Chören, in $A\ d\ g\ h\ \bar{e}\ \bar{a}$ gestimmt. Von Mitte desselben bis Mitte des folgenden Jahrhunderts findet sich in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und Italien die Stimmung in denselben Verhältnissen, doch um einen Ton tiefer und mit einem im Basse hinzugefügten siebenten Chor: $F\ G\ c\ f\ a\ \bar{d}\ \bar{g}$. Die letzte, von Mitte des 17. Jahrh. bis zum Aussterben des Instrumentes herrschende Stimmung aber war diese: $B\ C\ D\ E\ F\ G\ A\ d\ f\ a\ \bar{d}\ \bar{f}$; auch fügten einige Lautenisten noch einen $\bar{a}$-Chor im Discant und eine *A*-Saite im Bass hinzu, so dass die Besaitung dreizehn- bis vierzehnchörig wurde. Um in der Notirung den Bund zu bezeichnen, auf welchem der Spieler den erforderlichen Ton zu greifen hatte, bedienten sich die alten deutschen Lautenisten der ohne Linien in Reihen neben- und untereinandergeschriebenen Zahlen und Buchstaben des Alphabets. Die Buchstaben waren aber nicht Tonzeichen, sondern eben nur Zeichen für die Handgriffe, und standen zum musikalischen Alphabet in keiner weiteren Beziehung; sie gingen quer über die Bünde durch das ganze Alphabet, und mussten für die letzten Töne (schon der fünfsaitigen Laute) gedoppelt werden, da sie nicht ausreichten. Die leeren Saiten wurden durch Zahlen, von der tiefsten Saite aufsteigend, bezeichnet; für den später hinzugekommenen sechsten Chor setzte man, wenn er leer gebraucht werden sollte, ebenfalls die Zahl 1, aber mit einem circumflexartigen Hütchen darüber, für die Bünde desselben grosse Buchstaben.

$\hat{1}$ *A*	1 *d*	2 *g*	3 *h*	4 $\bar{e}$	5 $\bar{a}$
A *b*	a $d♯$	b $g♯$	c $\bar{c}$	d $\bar{f}$	e $\bar{b}$
F *h*	f *e*	g *a*	h $\bar{c}♯$	i $\bar{f}♯$	k $\bar{h}$
L *c*	l *f*	m *b*	n $\bar{d}$	o $\bar{g}$	p $\bar{\bar{c}}$
Q $c♯$	q $f♯$	r *h*	ſ $\bar{d}♯$	t $\bar{g}♯$	v $\bar{\bar{c}}♯$
X *d*	x *g*	y $\bar{c}$	ʒ $\bar{e}$	z $\bar{a}$	9 $\bar{\bar{d}}$
Aa $d♯$	aa $g♯$	bb $\bar{c}♯$	cc $\bar{f}$	dd $\bar{b}$	ee $\bar{\bar{d}}♯$
Ff *e*	ff *a*	gg $\bar{d}$	hh $\bar{f}♯$	ii $\bar{h}$	kk $\bar{\bar{e}}$
Gross-prummer.	Mittel-prummer.	Clain-prummer.	Grossanck-sait.	Clainsanck-sait.	ll $\bar{\bar{f}}$
					Quintsait.

Aus vorstehender Uebersicht, in der die Querlinien die Bünde anzeigen, erkennt man auch, dass die sechste Saite erst nach Einrichtung der Tabulatur hinzugekommen ist,

indem ihre Buchstaben ausser aller Ordnung stehen. — Der Zeitwerth der Töne wurde in der alten Lautentabulatur durch die in der Orgeltabulatur hiefür gebräuchlichen Signaturen angezeigt. In Italien aber, wo die Laute gleichfalls schon frühe gepflegt wurde, hat man von dieser alten deutschen Tabulatur keinen Gebrauch gemacht; man bediente sich hier eines einfacheren und beiweitem anschaulicheren Systemes von sechs Linien, welche die Hauptchöre der Laute bedeuteten, und zwar wurde merkwürdigerweise die tiefste Saite durch die oberste Linie vorgestellt. Die Bünde bezeichnete man mit den Ziffern 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, X, $\dot{X}$ (11), $\ddot{X}$ (12). In dieser Tabulatur hat der Erfinder des Notendruckes mit beweglichen Typen, Ottavio Petrucci da Fossombrone, zu Venedig (1503) um das Jahr 1509 bereits Lautenbücher gedruckt. Nachdem die französischen und niederländischen Lautenisten diese italienische Tabulatur bald angenommen hatten, folgten auch gegen 1600 die deutschen, doch nicht ohne einige Aenderungen damit vorzunehmen. So wurde in dieser neueren deutschen Lautentabulatur die unterste Linie auch naturgemäss dem tiefsten Chore überwiesen, ausserdem aber behielt man die alte Bezeichnung der Bünde durch Buchstaben, statt durch Zahlen, bei; die später angebrachten Basschorden erhielten folgende Zeichen:

7	8	9	10	11	12	13	14
a	$\bar{a}$	$\bar{\bar{a}}$	$\bar{\bar{\bar{a}}}$	4	5	6	7

. Auch die Geltungszeichen der Töne blieben die der alten Tabulatur, wurden jedoch nur über die Linien gesetzt; folgten mehrere Noten von gleicher Geltung auf einander, so stand das entsprechende Zeichen nur über der ersten, und wirkte so lange fort, bis eine Note von anderem Werthe eintrat. Doch erkannte man aus diesen Geltungszeichen immer nur das Zeitmaass der Griffe, nicht die Dauer der einzelnen Töne in den verschiedenen Stimmen. Schlüssel und Vorzeichnung erschienen auch hier überflüssig, später deutete man den Ton des Stückes zu Anfang an. Ungeachtet der rein mechanischen Schwerfälligkeit, von welcher diese Notation behaftet ist, hingen ihr die Lautenisten noch lange nach Einführung der Mensuralnoten mit ähnlicher Gläubigkeit an, wie die Organisten ihrer Orgeltabulatur. Schon zu Wirdung's Zeit galt als Erfinder der Lautentabulatur ein blinder oder gar blindgeborener Lautenist, Meister Conrad Paumann von Nürnberg; in der in Versen abgefassten *Musica instrumentalis* von Agricola kann man (Cap. V, Blatt XXVIII) eine Beschreibung finden »von der alten und unbeqvemen Tabelthur der Lutenisten, Vnd dabei eine lere, einer andern vnd wolgegründten, welch aus dem rechten Fundament der *Musica* herkömmt«, nämlich der Orgeltabulatur, welche Agricola auch für die Laute einzuführen vorschlägt.

Ausführlichen Unterricht über Tabulaturen kann man erhalten durch die bereits angeführten Werke von Seb. Wirdung, *Musica* getutscht etc. mit Holzschnitten, Basel 1511. — Martin Agricola, *Musica instr.* deudsch, gedruckt von Georg Rhaw zu Wittenberg 1529; die Dedication an ihn ist Magdeburg 1528 unterschrieben. — Forkel, Gesch. der M. Th. II. — Kurze Anweisung geben Petri, Anl. zur practischen Musik, Leipzig 1782, S. 88 ff., und Marpurg, Kritische Briefe, Bd. II, Berlin 1763, XC. Brief. — Sehr fasslich und hinlänglich ausführlich erklärt, um Tabulaturen entziffern zu lernen, ist der Gegenstand von Kiesewetter, Allgem. Musikal. Zeitg., Jahrg. 33 (1831), Nr. 3, 5 u. 9; und in neuester Zeit von H. Bellermann, Der Contrapunkt etc., Berlin 1862, S. 22 ff.

Tacet, man schweigt, *Oboe, Violino etc. tacet,* die Oboe, Violine etc. schweigt während eines Satzes oder Theiles. S. Si tace.

Tactus (Schlag), in der alten Mensuralmusik, s. Mensuralnotenschrift I C (S. 551). Der Takt in der modernen Musik, s. Takt und Accent.

Tafelblasen, s. Feldstücke.

Tagelied, *Alba* (Morgenroth), eine Gattung von Dichtungen bei den Minnesingern; es wird darin das Glück zweier Liebenden gefeiert, indem das Anbrechen des Morgens verwünscht wird.

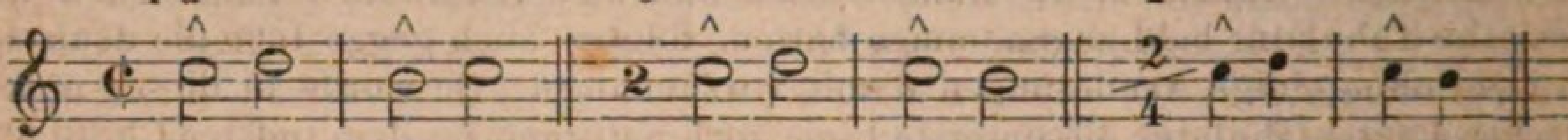
Taille, im Französischen die Tenorstimme; *haute-taille*, der hohe Tenor.

Takoa, s. Schophar.

Takt. Vom Wesen des Taktes, als der metrischen Gruppirung einer Tonfolge durch den Accent, ist im Art. Accent gehandelt; es bleibt hier nur übrig, die verschiedenen Taktarten aufzuzählen. Allen Taktarten liegt ein zweitheiliges oder dreitheiliges Metrum zu Grunde, jenes aus einer accentuirten und einer accentlosen Zeit, dieses aus einer accentuirten und zwei accentlosen Zeiten bestehend; jenachdem sie das zwei- oder dreigliedrige Metrum nur einmal oder mehreremale enthalten, sind sie einfach oder zusammen-

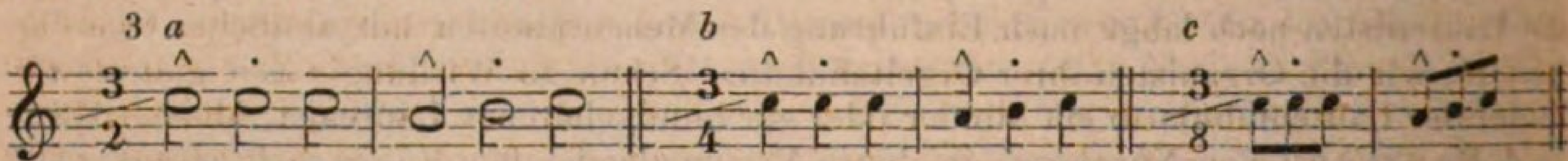
gesetzt. —— **I. Einfache Taktarten.** *a*) Der einfache gerade Takt besteht aus einer Thesis und einer Arsis von gleicher Zeitdauer. Je nach der Grösse seiner Taktglieder entstehen verschiedene Arten, welche der Accentordnung nach jedoch einander gleich sind, denn alle haben den Accent auf der ersten Note, die zweite schlägt accentlos nach. Beisp. 1 ist der Zweizweitel- oder Zweihalbe-, auch Allabreve-Takt, dessen Glieder aus Halben Noten bestehen; bezeichnet wird er entweder mit dem senkrecht durchstrichenen, nach rechts offenen Halbkreise (der *Diminutio simplex* der alten Mensuralmusik), Beisp. 1 *a*, oder mit einer an die Stelle desselben gesetzten 2 (1 *b*). Beisp. 2 ist der Zweiviertеltakt, dessen Glieder aus Viertelnoten bestehen, vom Zweihalbetakt durch weiter nichts als die geringere Grösse der Taktglieder verschieden.

1 *a* *b* 2



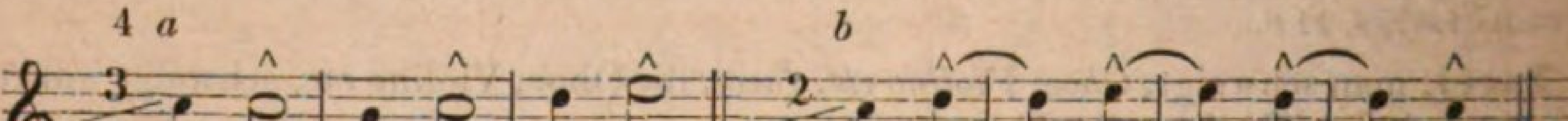
An sich ist der einfach zweitheilige Takt wenig characteristisch, die Wiederkehr des Accentes nach je einem Taktgliede macht ihn leicht monoton; mit schnellem Tempo verbunden, wo dann der Zweihalbetakt gewöhnlich in Achtel und der Zweiviertheiltakt in Sechszehntheile gegliedert erscheint, hat er etwas Reissendes, Flüchtiges und Gedrängtes, durch die rasche Folge des Accentes, den man doch fühlt, wenn er auch nicht markirt wird. Im langsamen Tempo hat er etwas Markirtes und Gewichtiges, insbesondere der Zweihalbe- mehr als der Zweiviertеltakt, seiner grösseren Breite und Notenwerthe wegen. — *b*) Der einfach ungerade Takt enthält drei Taktglieder, von denen das erste den Accent hat, und die beiden anderen accentlos sind (das zweite Taktglied nur bedingungsweise, s. Accent I A *c*, S. 13). Entweder sind seine Taktglieder Halbe Noten: Dreihalbetakt (Beisp. 3 *a*), oder Viertel: Dreiviertеltakt (3 *b*), oder Achtel: Dreiachteltakt (3 *c*).

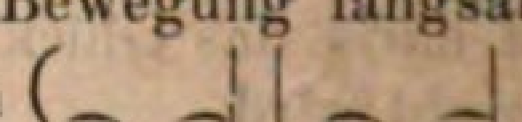
3 *a* *b* *c*

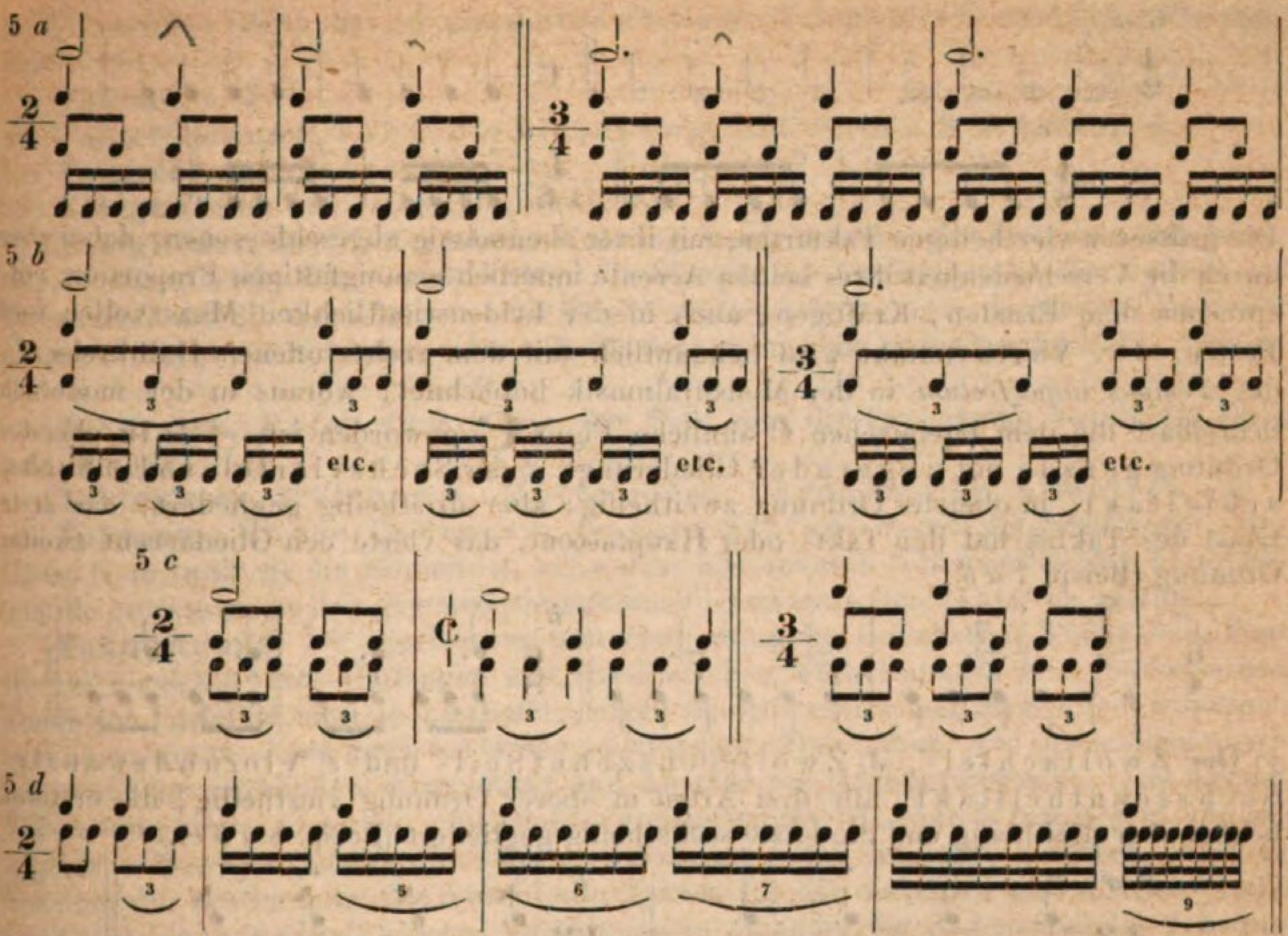


Man drückt den Unterschied zwischen zwei- und dreitheiligem Takte auch dadurch aus, dass man sagt, im zweitheiligen oder geraden Takte seien Thesis und Arsis von gleicher, im dreitheiligen oder ungeraden hingegen von ungleicher Länge (die Thesis doppelt so lang als die Arsis), was der Sache nach auf dasselbe hinauskommt; denn das Zusammenziehen zweier Taktglieder zu einem von doppelter Länge ändert am Wesen des dreitheiligen Taktes ebensowenig als das Zerlegen derselben in Gliedtheile niederer Ordnungen. Werden die zwei letzten Taktglieder zusammengezogen, so pflegt aber gewöhnlich eine Rückung des Taktaccentes auf das zweite Glied zu erfolgen (Beisp. 4 *a*), eben wie bei der Syncope im zweitheiligen Takte (4 *b*), wovon das Capitel Accent I B eingehender handelt.

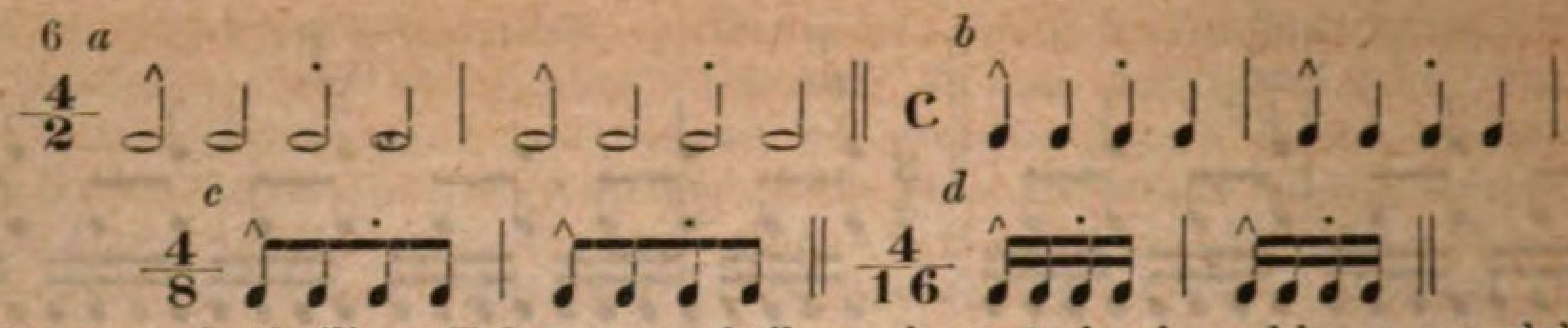
4 *a* *b*



Indem der ungeraden Taktart, mit ihrer Folge zweier accentlosen Glieder auf ein accentuirtes, das Ebenmaass und die Regelmässigkeit der geraden fehlt, zeigt der Takt mehre Erregtheit, namentlich wenn seine Glieder gleichartig sind und die Bewegung lebhaft ist; auch dient er der Heiterkeit, dem Scherz, der Komik. Ist die Bewegung langsam und sind dazu noch etwa die ersten beiden Glieder zusammengezogen (), so hat er ungemein gewichtigen Nachdruck, indem die Wirkung des Accentes dann durch die längere Dauer des Tones unterstützt wird. — Mit den Taktgliedern können nun Theilungen mehrfacher Art vorgenommen, sie können entweder durch alle niederen Ordnungen gerade, oder ungerade, oder in einer gerade und in einer anderen ungerade getheilt werden. Unter Beisp. 5 *a* sind alle Gliedtheilungen des geraden und ungeraden Taktes gerade; unter Beisp. 5 *b* ungerade; unter Beisp. 5 *c* steht einer geraden Gliedtheilung eine ungerade derselben Ordnung entgegen; unter 5 *d* wechselt die Gliedtheilung in derselben Stimme auf verschiedene Art:



Durch diese Auseinanderlegung der Taktglieder in verschiedene Zeitfiguren wird am Wesen des Taktes und seines Accentsystemes nichts geändert; über den Gliedaccent, welcher je nach der zwei- oder dreitheiligen Beschaffenheit der Gliedtheilung dem zwei- oder dreitheiligen Takte ähnlich und nur schwächer ist, findet man das Nähere unter Accent. —— **II. Zusammengesetzte Taktarten** bestehen aus mehr als drei Taktgliedern, haben aber neben dem Haupt- oder Taktaccent, nach jedem zweiten oder dritten Gliede, noch einen Accent zweiter Ordnung, durch welchen der Takt in zwei oder mehrere gerad- oder ungeradzahlige Gliedergruppen zerfällt. Sie haben zwar äusserlich das Ansehen einer Verbindung zweier oder mehrerer einfachen Takte zu einem; der viertheilige Takt sieht einer Combination zweier zweitheiligen, der sechstheilige Takt einer Combination zweier dreitheiligen einfachen Takte ähnlich; doch hat beim zweitheiligen Takte jedes erste Glied von zweien, und beim dreitheiligen jedes erste Glied von dreien einen gleich starken Takt- oder Hauptaccent (), im viertheiligen Takte jedoch nur das erste Glied von vier, und im sechstheiligen das erste Glied von sechs Gliedern, während in jenem das dritte und in diesem das vierte Glied nur einen Gliedaccent höherer Ordnung haben (); wenn dies nicht der Fall wäre, würden sich die zusammengesetzten Takte von den einfachen durch nichts unterscheiden und überflüssig sein. Die gebräuchlichen zusammengesetzten Taktarten sind nun folgende: *a*) In oberster Ordnung gerade mit gerader Gliederung: *α*) der Vierhalbetakt oder Vierzweiteltakt, aus zweimal zwei Halben Noten bestehend, die erste des ersten Paares hat den Taktaccent oberster, die erste des zweiten Paares den Gliedaccent zweiter Ordnung (Beisp. 6 *a*). Ebendasselbe gilt vom *β*) Vierviertel-, *γ*) Vierachtel- und dem *δ*) Viersechszehntheiltakt (Beisp. 6, *b c d*), welche hinsichts der Accentordnung vom Vierhalbetakt in nichts sich unterscheiden, nur dass der Takt selbstverständlich immer mehr an Breite und Gewicht zunimmt, je grösser seine Gliederung ist; einen Satz von ernstem und grandiosem Character wird man im $^4/_2$- oder $^4/_4$-, nicht aber im $^4/_8$- oder gar $^4/_{16}$-Takt schreiben, letzteren gehören nur leichte und flüchtige Bewegungen an; übrigens sind sie sehr selten.



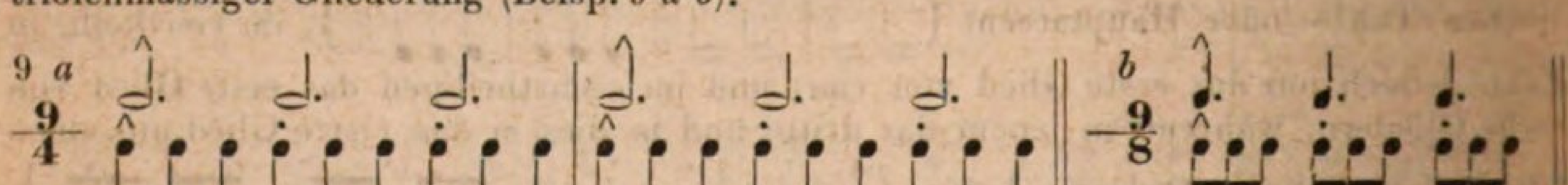
Die grösseren viertheiligen Taktarten, mit ihrer ebenmässig abgeschlossenen, dabei aber durch die Verschiedenheit ihrer beiden Accente innerlich mannigfaltigen Proportion, entsprechen dem Ernsten, Kräftigen, auch in der Leidenschaftlichkeit Maassvollen und Festen. Der Viervierteltakt wird bekanntlich mit dem rechts offenen Halbkreise C des *Tempus imperfectum* in der Mensuralmusik bezeichnet, woraus in der modernen Schreibart die dem lateinischen C ähnliche Figur C geworden ist. — *b*) In oberster Ordnung gerade mit ungerader Gliederung: *α*) der Sechsviertel- und *β*) Sechsachteltakt, in oberster Ordnung zweitheilig, aber dreitheilig gegliedert; das erste Glied des Taktes hat den Takt- oder Hauptaccent, das vierte den Gliedaccent zweiter Ordnung (Beisp. 7 *a b*).



γ) Der Zwölfachtel-, *δ*) Zwölfsechszehntheil- und *ε*) Vierundzwanzig-Sechszehntheiltakt, alle drei Arten in oberer Ordnung viertheilig, die ersteren beiden aber dreitheilig und die letzte sechstheilig gegliedert (Beisp. 8 *a b c*).



Der sehr breite $^{24}/_{16}$-Takt kommt nur ziemlich selten vor (in Bach'schen Orgelstücken); seine Sechszehntheile sind nicht als Triolenpaare sondern als Sextolen zu behandeln, also mit nur einem leichten Accent auf dem ersten Gliede. — *c*) In oberer Ordnung ungerade (dreitheilig) mit ungerader (dreitheiliger) Gliederung giebt es endlich zwei Taktarten: den *α*) Neunviertel- und *β*) Neunachteltakt, beide nichts als Tripeltakte mit triolenmässiger Gliederung (Beisp. 9 *a b*).



Der Character der zusammengesetzten Taktarten ist eine Mischung aus dem der einfachen, woraus sie bestehen. Im $^{6}/_{8}$ ist die lebhaftere Beweglichkeit dreitheiliger Gliederung durch die Zweitheiligkeit höherer Ordnung gemässigt, er ist anmuthig und zeigt graziöse Gemessenheit; als $^{6}/_{4}$ hat er mehr Würde und bedeutsamere Breite. Der $^{3}/_{8}$, durchgängig dreitheilig, kommt meist nur in mässigem Tempo vor und hat etwas weiches und wiegendes oder hinschwimmendes; im $^{12}/_{8}$ von breiter, weitausschreitender Gestalt, ist die ernste Viertheiligkeit oberer Ordnung durch die Dreigliedrigkeit innerlich bewegt, er hat viel ernstes Pathos. Dass diese Bemerkungen nur ganz allgemeine Geltung haben sollen, braucht kaum erinnert zu werden.

Taktaccent, der Hauptaccent oberster Ordnung auf dem ersten Gliede des Taktes, die Taktthesis, zum Unterschiede von den Gliedaccenten (Gliedthesen) und Gliedtheilaccenten niederer Ordnungen, s. Accent.

Taktarsis, das accentlose Taktglied oberster Ordnung, im $^{2}/_{2}$- oder $^{2}/_{4}$-Takt die zweite Halbe- oder Viertelnote; im dreitheiligen Takte das zweite (nicht völlig accent-

lose) und dritte Glied etc. Die accentlosen Theile der Taktglieder heissen Gliedarsen, s. Accent.

Taktart, s. Takt.

Takterstickung, Taktunterdrückung, s. Periode S. 679, Beisp. 8.

Taktgeben, s. Taktschlagen.

Taktgewicht, der Taktaccent, die Thesis.

Taktglieder, die Glieder oberer Ordnung, nach welchen der Takt benannt wird; also im Vierviertel-, Dreivierteltakt etc. die Viertel, im Zweihalbetakt die Halben, im Sechsachteltakt die Achtelnoten. Die Theile niederer Ordnungen, in welche die Taktglieder zerlegt werden können (also z. B. die Sechszehntheile im Sechsachteltakt), heissen Gliedtheile.

Taktirstab, *Baton de mesure*, der Stab oder die Papierrolle, womit der Dirigent den Takt giebt.

Taktmesser, Metronom, Metrometer, Chronometer, s. Metronom.

Taktnote, Ganze Taktnote, Ganzer Schlag, heisst die Semibrevis oder Ganze Note, weil sie die Einheit ist, auf welche alle anderen Notenwerthe sich beziehen, und die grösste unter den gegenwärtig gebräuchlichen einfachen Taktarten ausfüllt.

Taktordnung. Die Einrichtung und Verbindung der melodischen Theile eines Tonstückes hinsichts ihres Umfanges und rhythmischen Verhältnisses. Die rhythmischen Theile der Perioden sind so beschaffen, dass sie entweder einen ganz unvollständigen oder einen bis zu einem gewissen Grade vollständigen Sinn haben, und jenachdem durch leichtere oder merklichere Einschnitte und Absätze von einander getrennt. Die Art des Taktes (ob gerade, ungerade, einfach oder zusammengesetzt), durch den Accent und die allgemeine Bewegungsart der Melodie bestimmt, ist durch das ganze Tonstück hindurch dieselbe, die Bestimmung der Anzahl von Takten für die einzelnen melodischen Theile und Glieder und ihr rhythmisches Verhältniss zu einander, ist Gegenstand der Taktordnung. Wie es auf unser Auge einen verwirrenden und unangenehmen Eindruck macht, wenn an einem Gegenstande Theile von einerlei Art (z. B. die Fenster eines Gebäudes) ohne alle Ordnung und Verhältniss angebracht sind, so wird auch unser Gefühl unangenehm berührt oder verwirrt, wenn die Glieder einer Melodie kein gutes symmetrisches Verhältniss haben, und wenn melodische Abschnitte von einem, zwei oder mehr und weniger Takten ohne Wahl und Eurhythmie durcheinandergeworfen sind. Sowie aber wiederum unser Auge sehr bald ermüdet, wenn unter geordneten Theilen keine belebte Mannigfaltigkeit herrscht, so werden auch Ohr und Kunstgefühl gelangweilt, wenn Melodien aus lauter zwei-, drei- oder viertaktigen Gliedern ohne Abwechselung zusammengesetzt sind. Es giebt zwar Tonstücke, welche die Folge durchaus gleichartiger Theile fordern, wie die meisten Tänze; doch stehen diese auch auf einer, der Sonate und anderen freien Formen gegenüber nur niederen Stufe. Es dürfen also die melodischen Theile und Perioden der entwickelteren Formen hinsichts der Taktordnung ebensowenig der Mannigfaltigkeit als der Symmetrie und des Gleichgewichtes entbehren, denn sie sollen nicht einem steifen Schematismus unterliegen, sondern nur den Forderungen kunstgemässer Anschaulichkeit entsprechen. Das Nähere hierüber s. Periodenbau, Rhythmus etc.

Taktpause, die Pause ▬, eigentlich eine Vierviertel- (Ganze oder einschlägige) Note oder Semibrevis geltend, aber auch für jeden andern mehr oder weniger enthaltenden Ganzen Takt gebraucht; also ebensogut für den $^3/_4$-, $^6/_8$-, $^3/_8$- etc. als für den $^4/_4$-Takt. Nur in den ganz grossen Taktarten $^4/_2$ oder $^2/_1$ setzt man insgemein die Doppelpause ▮ als ganze Taktpause, und berechnet die Vierviertelpause nach ihrem Werthe, z. B.



Taktschlagen, Taktiren, *battre la mesure*, die Bewegungen, welche der einen Chor oder ein Orchester leitende Dirigent mit der Hand oder einem Stabe (dem Takt- oder Dirigentenstabe) ausführt, um alle Mitwirkenden im richtigen Tempo und Takt zusammenzuhalten. Die aus Senkung, Hebung und Seitenbewegung des Stabes bestehenden Figuren, welche er dabei in der Luft beschreibt, heissen Taktfiguren; die Senkung, der Niederschlag, versinnlicht die Taktthesis; die Hebung, der Aufschlag, die Taktarsis; und die Seitenbewegung, der Seitenschlag, die Gliedthesis

in zusammengesetzten Taktarten. Die gewöhnlichsten Taktfiguren sind folgende: *a*) Für die einfache gerade Taktart (₵, $^2/_4$; $^6/_8$, wenn nicht alle Glieder des Taktes bezeichnet werden) zwei Schläge: der einfache Niederschlag für Thesis, wobei der Stab herunterwärts von 2 nach 1, und der Aufschlag für Arsis, wobei er aufwärts von 1 nach 2 geführt wird (Fig. 1). — *b*) Für den einfachen ungeraden Takt ($^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$; $^9/_4$ und $^9/_8$, wenn nicht alle Glieder, sondern nur die oberer Ordnung markirt werden) drei Schläge: von 3 nach 1 herunterwärts für Thesis, von 1 nach 2 seitwärts herauf für die erste, und von 2 nach 3 zurück für die zweite Arsis (Fig. 2). — *c*) Für den viertheiligen Takt ($^4/_2$, $^4/_4$, $^4/_8$; $^{12}/_8$ ohne Gliedmarkirung) vier Schläge: von 4 nach 1 herunterwärts für Thesis, von 1 nach 2 links herauf für die erste Arsis, von 2 Seitenschlag rechts nach 3 für die Thesis des dritten Gliedes, und von 3 herauf nach 4 für das vierte Taktglied (Fig. 3).

Fig. 1

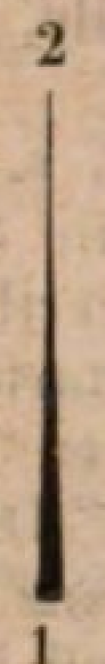


Fig. 2

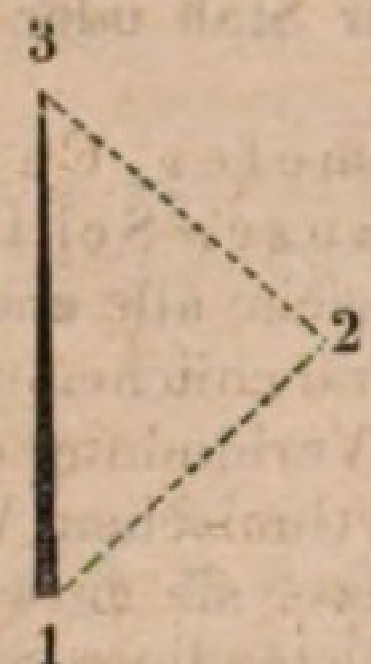
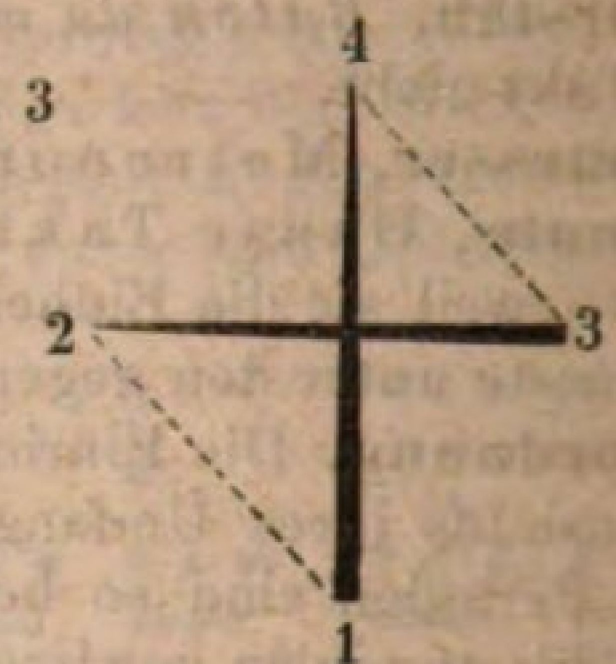


Fig. 3



Für die zusammengesetzten Taktarten, wenn im langsamen Tempo alle Glieder derselben markirt werden sollen, gelten die Figuren der einfachen; von den neun Schlägen des $^9/_8$-Taktes werden die drei ersten auf dem Punkte des Niederschlages (Fig. 2), die drei folgenden auf dem Punkte 2, und die drei letzten auf dem Aufschlage Punkt 3 leicht bemerkt. Ebenso gilt die Figur 3 des $^4/_4$- auch für den $^{12}/_8$-Takt, wenn alle seine zwölf Glieder bezeichnet werden sollen. In sehr schnellem Tempo pflegt man nur ganze Takte durch einen einfachen Niederschlag zu markiren, also den $^3/_4$- wie unter Fig. 4, den $^4/_4$-Takt wie unter Fig. 5 oder 6:

Fig. 4

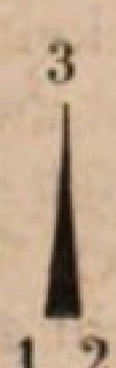


Fig. 5



Fig. 6



Taktstrich, der senkrecht das Liniensystem durchschneidende Strich, durch welchen ein Takt vom andern abgetrennt wird. In der älteren Mensuralmusik waren keine Taktstriche gebräuchlich, man erkannte den Takt aus der Geltung der Noten und bediente sich nur in zweifelhaften Fällen des *Punctum divisionis*, worüber das Nähere unter Mensuralnotenschrift I. Zuerst kommen sie in der Tabulatur vor (sowohl in der Lauten- als Orgeltabulatur), die Tabulaturbeispiele in Agricola, *Musica instrumentalis* deudsch etc., Wittenberg, Georg Rhaw, 1529, haben sämmtlich Taktstriche, wie man auch aus dem im Art. Tabulatur daraus mitgetheilten Beispiele ersehen kann. Ferner finden sie sich in einem vierstimmigen, auf einem zehnzeiligen Partitursysteme mit Mensuralnoten geschriebenen Beispiele von Heinrich Isaak, welches H. Bellermann (Contrapunkt 1862, Beilage 3) aus einem der ersten Hälfte des 16. Jahrh. angehörenden handschriftlichen Codex mittheilt. Allgemeinere Verbreitung in Deutschland haben sie erst seit Michael Prätorius gefunden, der ihrer auch in den Beispielen des 3. Theiles seiner *Syntagma Musica* 1619 sich bedient.

Taktzeichen, die Bruchzahlen oder Zeichen, welche am Anfange der Tonstücke stehen und die Taktart derselben angeben, als C, ₵, $^3/_4$, $^6/_8$ etc. Ueber die Taktzeichen in der Mensuralmusik s. Mensuralnotenschrift I.

Talea erklärt Tinctoris (*Term. mus. diff.*) für die Identität der kleineren in einem und demselben Theile eines Gesanges enthaltenen Glieder in Betreff des Namens, der Stelle und der Geltung ihrer Noten und Pausen.

Tambourin, 1) Baskische Trommel, *Tambour basque*, eine Handtrommel, bestehend aus einem breiten Reifen, auf der einen Seite mit einem Felle bezogen,

welches mit der Hand geschlagen wird. Ausserdem befinden sich im Reifen oder von aussen an demselben einige Paare kleiner Schellen oder Castagnetten von Metall, welche ein Geklingel machen, wenn man das Fell anschlägt. Das Instrument ist uralt, findet sich schon auf Abbildungen aus Herculanum; gegenwärtig wird es im südlichen Europa noch viel bei Volkstänzen gebraucht und gewöhnlich von den Tänzerinnen selbst geschlagen. La Borde, *Essai* I. 242, bildet das Tambourin auch als einen Schellenring (ohne Fell) ab, der beim Tanze mit der Hand geschüttelt wird. — 2) Ein gavottenartiger französischer Tanz im Zweivierteltakt von munterem Character und geschwinder leichter Bewegung. — 3) *Tambourin de Gascogne*, ein Saiteninstrument, bestehend aus einem Schallkasten, über den einige Saiten gespannt sind, die mit einem Stäbchen, welches der Spieler mit der rechten Hand hält, geschlagen werden, während er mit der linken die Töne einer kleinen dazu geblasenen Flöte (das Galoubet) greift. In Gascogne und Béarn sehr gebräuchlich. — 4) *—de Provence*, eine kleine Trommel, zu welcher der Spieler, während er sie schlägt, ebenfalls das Galoubet bläst. — 5) *Tambour Persan*, eine lange Trommel mit nach beiden Enden hin sich fassartig verengendem Corpus. Der Spieler hat sie um den Hals hängen und schlägt ihre beiden Felle mit den Fäusten. Abbildung La Borde, *Essai* I. 286.

Tambura, *Dambura*. Ein türkisches Saiteninstrument mit langem Halse und mit mehreren Saiten (einigen von Stahl und einer von Messing) bezogen, die mit einem Plectrum von Schildkrot geschlagen werden. Raphael, ein Tonkünstler im Dienste des Grosssultans zu Constantinopel, zeichnete sich um 1786 auf diesem Instrumente aus (Gerber, a. L.).

Tamburo, die Trommel.

Tam-Tam, *Beffroi*. Indisches Schlaginstrument; ein flaches Becken oder eine Platte mit etwas aufgebogenem Rande von Glockenmetall, welches, mit einem Klöppel geschlagen, einen ungemein dröhnenden Schall giebt. Kommt auch bei uns in Thierbuden und mancherlei Spectakelmusik vor.

Tangente, an Saiteninstrumenten, der Körper mittels dessen die Saiten zum Klingen gebracht werden (am Pianoforte der Hammer, an der Geige der Bogen, am Kielflügel die Rabenkiele etc.). Insbesondere am alten Clavichorde der auf dem hinteren Hebelende aufrechtstehende Metallstift, welcher die Saite beim Niederdrucke der Taste intonirt, s. Clavichord.

Tangentenflügel. Ein unbekielter Flügel, Mittelgattung zwischen Cembalo und Pianoforte, anfangs der zweiten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts von Spath zu Regensburg erfunden und von ihm und seinem Schwiegersohne Schmal daselbst verfertigt. Er ist mit einem Lautenzuge von schöner und eindringlicher Wirkung versehen gewesen, ferner mit einem Druckwerke für das linke Knie zur Aufhebung des Dämpfers von den Saiten; nach und nach brachte ihn Spath bis auf 50 Veränderungen.

Tanto, so sehr, so viel; dient als nähere Bestimmung einzelner Vortragsbezeichnungen: *Allegro non tanto*, nicht so sehr schnell etc.; *tantino*, ein wenig.

Tanz, Tanzmusik. Der Tanz ist Darstellung und Ausdruck innerer Bewegungen durch rhythmische, nach gewissen Gesetzen formaler und ästhetischer Schönheit geregelte Körperbewegungen. Die Tanzmusik hat die Bestimmung, in erster Reihe den Tanzschritt durch Markirung des Rhythmus in geordnetem Gange, und die Gruppen der Tanzenden im geregelten Takte zu erhalten; im weiteren soll sie die Stimmung, welcher der Tanz entspringt, immer von neuem anregen und anfeuern und den Ausdruck des Tanzes verstärken. Anfänglich geschah dieses, wie auch heute noch bei vielen halbcultivirten oder wilden Völkern, nur durch einfache rhythmische Accente von Schlaginstrumenten, mit oder ohne Begleitung eines melodischen Instrumentes oder eines von den Tanzenden selbst oder den sie Umgebenden gesungenen Liedes; Gesang und Tanz scheinen bei allen alten Culturvölkern sehr häufig verbunden gewesen zu sein; man tanzte nicht nur zum Gesange verschiedener dazu geeigneten Lieder, sondern auch die Chöre in den Tempeln und auf den Theatern begleiteten ihre Recitation durch rhythmisch geregelte Tanzschritte und orchestische Körperbewegungen. Einzelne Singetänze sind auch heutigen Tages noch nicht nur ausserhalb Europa, sondern auch in einzelnen europäischen Staaten (Spanien, Italien) im Gebrauche. Als für die Folge die Tanzfiguren mannigfaltiger wurden und einen höheren Grad von körperlicher Bewegung forderten,

wurde es unmöglich, dazu zu singen; daher liess man die Lieder, welche den verschiedenen Tänzen ursprünglich ihren eigenthümlichen Character verliehen hatten, auf Instrumenten spielen, bis allmälig ihr poetischer Inhalt verloren ging und nur ihre Form und ihr Character für die den Tanz begleitenden Instrumentalstücke übrigblieben. Und je mehr der Tanz vom einfachen Taktschritte zu kunstmässigen Bildungen sich entfaltete und einen bestimmteren Empfindungsausdruck anstrebte, desto mehr vervollkommnete und verfeinerte sich auch die ihn begleitende Musik; wenngleich der Rhythmus immer das wesentlichste Element des Tanzes bleibt, so begann doch das im Tanze sich aussprechende innere Leben auch durch reichere melodische und harmonische Formationen ebenfalls auf mehr musikalisch selbständige Weise sich zu bekunden, welches nun auf den Tanz selbst wiederum rückwirkende Einflüsse übte, insofern die in den Tänzern wogenden dunkeln und unklaren Empfindungen nun auch durch musikalisch durchbildete Ausdrucksmittel jenen um so deutlicher zum Bewusstsein gebracht wurden. Der Rhythmus bestimmt allerdings die Form der Tanzmusik, die Perioden, Abschnitte, Cäsuren etc. der Melodie sind durchaus vom Rhythmus abhängig; und zwar ist dieser im Tanze ein sehr regelmässiger, die rhythmischen Theile sind einander durchaus ähnlich, die Einschnitte kehren immer nach derselben Anzahl von Takten wieder, alle Tanzmusik zeigt eine sehr ebenmässige Gliederung und leichte formale Anschaulichkeit der kleinen und grösseren Taktgruppen und Perioden, daher denn auch die melodische Bildung, aller möglichen Schönheit und Anmuth ungeachtet, im Ganzen doch eine ähnlich freie Gestaltung nicht gewinnen kann wie in den höher entwickelten Tonformen; sie bleibt immer an die erste Bestimmung der Tanzmusik, den Tanz zu regeln und im Gleichgewichte zu erhalten, gebunden. Dass aber auch innerhalb dieser engeren Grenzen eine Musik von poesievoller und eigenartiger Schönheit sich entfalten kann, beweisen namentlich die älteren Tänze (Menuett, Allemand, Gavotte etc.), und um so leichter wird dieses möglich, wenn solche Tonstücke von ihrer ursprünglichen unfreien Bestimmung, zum Tanze gespielt zu werden, abgelöst, als selbständige Tonsätze im Character jener Tanzarten, in Suiten, Partiten, Sonaten, Symphonien und anderen cyclischen Formen auftreten. Die Forderung der rhythmischen Ebenmässigkeit und leichten formalen Anschaulichkeit verhindert die Tanzmusik noch nicht, sehr ausdrucksvoll und characteristisch zu sein und ebensogut dem Ernsten, Pathetischen, Feierlichen oder Tragischen, als dem Heiteren, Komischen, Naiven etc. zur Aussprache zu dienen. Namentlich ist bekannt, dass die Hauptzüge des Characters einer jeden Nation sehr fühlbar in ihre Tänze und Tanzmelodien einzugehen pflegen; daher ist das Studium der Nationaltänze und ihrer Eigenthümlichkeiten für Tonsetzer, denen daran gelegen ist, sehr treffende Characteristiken in solchen kurzen Melodien zu geben, ebenso nutzbar, als für den ausführenden Tonkünstler das Studium ihres richtigen Vortrages. Es würde hier zu weit führen, auf diesen vielumfassenden Gegenstand tiefer einzugehen; er ist einer weitläufigeren Betrachtung werth, als die Grenzen dieses Werkes gestatten. — Die Grundform aller Tanzarten ist die einfache achttaktige Normalperiode, mit durchaus ebenmässiger Gliederung in Sätze und Abschnitte; manche Tanzarten haben nach jedem zweiten, andere nach jedem vierten Takt einen fühlbaren Einschnitt, worauf dann der Rhythmus des vorangehenden melodischen Theiles durchaus oder doch der Hauptsache nach ähnlich wiederkehrt. Die einfachste Tanzform besteht aus zwei Wiederholungstheilen (Reprisen) von je acht Takten, wovon der zweite den ersten thematisch fortsetzt und ergänzt; die ganze Form ist eine sechszehntaktige Doppelperiode, von welcher die zweite Periode zur ersten im Verhältnisse eines Nachsatzes zum Vordersatze steht. Häufig werden auch (namentlich wenn die Tänze in cyclischen Formen oder sonst als freie, nicht zum Tanzspielen bestimmte Tonstücke vorkommen) die Perioden, und insbesondere die zweite Periode, zu einer doppelten oder noch grösseren Anzahl von Takten erweitert. Ausserdem haben einige Tanzarten eine zweite Doppelperiode, welche auf die erste oder den Hauptsatz folgt, das Trio, so genannt, weil in den älteren Tanzmelodien der Hauptsatz bis zum Trio meist zweistimmig ausgeführt wurde, worauf dann im Trio der Abwechselung wegen eine reichere Dreistimmigkeit eintrat. Das Trio ist dem Hauptsatz ganz ähnlich (aus zwei Wiederholungstheilen) gebildet, dem Inhalte und Toncharacter nach steht es zu jenem im Verhältniss eines einheitlichen Gegensatzes, ähnlich wie in der Sonate das Zweite Thema zum Ersten; seine Tonart pflegt eine der des Hauptsatzes näher oder entfernter verwandte zu sein.

Auch seine Perioden werden erweitert, doch pflegt in der Regel das Trio, als Nebengedanke, weniger breit angelegt und ausgeführt zu sein als der Hauptsatz. — Die einzelnen Tanzarten (als Allemande, Angloise, Bolero, Bourrée, Bransle, Ciaccona, Courante, Gavotte, Gique, Marcia, Menuetto, Passamezzo, Passacaglio, Passepied, Polonaise, Rigaudon, Sarabande, Siciliano, Tarantella etc.) sind in eigenen Artikeln beschrieben.

Tapon, ostindische Trommel von länglicher Form, an beiden Enden mit Fellen, welche alle beide mit den Fäusten geschlagen werden, mit dem *Tambour Persan* übereinkommend.

Tarantella. Ein unter den Mädchen des geringeren und Mittelstandes zu Neapel sehr gebräuchlicher Tanz; es gehören wenigstens drei dazu, eine schlägt das Tambourin und schüttelt von Zeit zu Zeit seine Schellen, die anderen beiden führen den Tanz aus. Vergl. Goethe, Ueber Italien.

Tardando, *tardato, tardo,* Vortragsbez., zögernd, nach und nach langsamer; s. Ritardando, Lentando, Rallentando.

Tastatur, die Claves an Claviaturinstrumenten, s. Claves, Claviatur. Eigentlich heisst Taste nur der vordere Theil des Clavis, den man mit den Fingern berührt.

Tastaturschrauben, an der Orgelclaviatur, die hinter dem Vorsatzbrette in die Claves eingeschlagenen Stückchen Drath, welche durch die an den Enden der Abstracten befindlichen kleinen Oesen greifen. Am Ende der Dräthe befindet sich eine Schraube mit Schraubenmutter von dickem Leder, mittels derer die Abstracten an den Dräthen und Claves festgehängt sind. Durch Fortbewegen der Schraubenmuttern kann die Höhe der Tasten egalisirt werden.

Taste, der vordere für den Anschlag der Finger bestimmte Theil des Clavis an Claviaturinstrumenten.

Tastenharmonika, die Harmonika mit Claviatur, s. Harmonika B.

Tasten- oder **Tastaturinstrumente,** die Instrumente mit Claviatur.

Tastiera, die Tastatur oder Claviatur, auch das Griffbrett; *sulla tastiera* (bei Bogeninstrumenten), am Griffbrette, die Saiten sollen vom Stege entfernt und nahe dem Griffbrette angespielt werden.

Tasto solo, abbrev. *t. s.*, im Continuo oder Generalbass mehrstimmiger Tonstücke, zeigt an, dass auf dem begleitenden Instrumente nur die vorgeschriebenen Töne allein (keine vollen Akkorde) gegriffen werden sollen. Wiedereintritt der vollstimmigen Begleitung wird mit *Accordo, Accompagnamento* oder *Tutti* angezeigt.

Technik. *a*) Des Instrumentenspieles und Gesanges, die Summe von mechanischen Fertigkeiten, welche zur correcten Ausführung eines Tonstückes gehört. Beim guten Vortrage wird sie vorausgesetzt; eine durchbildete Technik zu haben, ist daher eine Sache, welche dem ausübenden Künstler noch lange nicht zum Verdienste gereicht, sondern sich von selbst verstehen soll; der Besitz einer guten Technik allein macht noch ebensowenig den tüchtigen Spieler oder Sänger, wie die contrapunktische Fertigkeit den bedeutenden Componisten. Aber wie der Mangel einer hinlänglichen Technik keinen kunstgemäss abgerundeten Vortrag zu Stande kommen lässt, so ist auch ein Vortrag, in welchem die mechanische Fertigkeit als Zweck sich geltend macht und den Inhalt sich unterwirft, unzulänglich; die Technik hat nichts zu sein als Mittel zur kunstmässigen Wiedergabe des Tonwerkes. Näheres s. Vortrag. — *b*) Der Composition: alle Fertigkeiten, welche zur richtigen und kunstgemässen Tondarstellung gehören, deren Summe die Tonsatzlehre in sich begreift.

Te Deum laudamus (Herr Gott Dich loben wir), der fälschlich so genannte Ambrosianische Lobgesang, s. daselbst.

Teliochord. Ein Fortepiano, welches (ohne Temperatur) vollkommen rein gestimmt ist, an welchem aber die Kreuztöne (*c*♯, *d*♯ etc.) mittels eines Pedaltrittes sogleich in ihre enharmonischen Beetöne (*d*♭, *e*♭ etc.) verwandelt, dem Gehöre also alle enharmonischen Modulationen fühlbar gemacht werden können. Erfunden von Charles Clagget zu London, wohl im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts.

Tema, s. Thema.

Temperatur, die Bestimmung gewisser Abweichungen von der ursprünglichen vollkommenen Reinheit, welche die Intervalle erleiden müssen, um in allen möglichen melo-

dischen und harmonischen Beziehungen zu einander wohlklingend erscheinen zu können. —— *A.* In früheren Zeiten sind zwei, hinsichts der Intervallenbestimmungen wesentlich von einander abweichende Berechnungen der diatonischen Scala aufgestellt worden und geltend gewesen, nämlich: 1) Das System des Pythagoras, welches von den Griechen auf die Tonlehrer des Mittelalters überging und bis auf Zarlino im 16. Jahrh. seine Geltung behauptete. Seine Rationen sind folgende:

Töne	*C*		*D*		*E*		*F*		*G*		*A*	*B*	*H*		*c*
Schwingungszahlen	1		9/8		81/64		4/3		3/2		27/16	16/9	243/128		2
Stufenweite		9/8		9/8		256/243		9/8		9/8		9/8		256/243	
Log. der Töne	0		170		340		415		585		755		925		1000
Log. der Stufenweiten		170		170		75		170		170		170		75	

Man sieht, dass in dieser Scala der (erst später von Didymus und Ptolomäus erkannte) Unterschied des grossen und kleinen Ganzen Tones noch nicht vorkommt, sondern nur grosse Ganztöne darin enthalten sind, demnach die grosse Terz um 81:80 zu gross und als Dissonanz erscheint, für den diatonischen Halbton dagegen nur das um 81:80 zu kleine Verhältniss 256:243 statt 16:15 übrigbleibt. — 2) Das sogenannte reine diatonische System, welches Zarlino im 16. Jahrh. aus einer Vergleichung der Scalen des Didymus und Ptolomäus aufstellte. Es ist zwar (wie auch die griechische Scala) bereits im Art. Klanggeschlecht S. 492 vollständig aufgeführt, möge hier aber noch einmal folgen, damit der Leser nicht nachzuschlagen braucht:

Töne	*C*		*D*		*E*		*F*		*G*		*A*	*B*	*H*		*c*
Schwingungszahlen	1		9/8		5/4		4/3		3/2		5/3	16/9	15/8		2
Stufenweite		9/8		10/9		16/15		9/8		10/9		9/8		16/15	
Log. der Töne	0		170		322		415		585		737		907		1000
Log. der Stufenweiten		170		152		93		170		152		170		93	

In dieser Scala findet man bereits die Unterscheidung des grossen und kleinen Ganztones, sowie die einfachere Ration der Terz 5:4, und die Bestimmung des diatonischen Halbtones als 16:15. Sie enthält demnach drei verschiedene Stufenweiten, nämlich:

Grosse Ganztöne 9/8 Log. 170 in den Interv. *CD*, *FG*, *AH*;
Kleine Ganztöne 10/9 - 152 - - - *DE*, *GA*;
Grosse Halbtöne 16/15 - 93 - - - *EF*, *Hc*.

Wenn man die kleine Terz von der grossen abzieht, so erhält man noch eine zweite Art des Halbtones, den kleinen Halbton 25:24 Log. 59 (grosse Terz 5/4, 322 — kleine Terz 6/5, 263 = 25:24, 59). Um nun aber eine grössere Mannigfaltigkeit an Grundtönen für Transpositionen obiger Leiter, sowie die alsdann nothwendig werdenden chromatischen Versetzungen zu erhalten, theilte man jeden Ganzton der Scala in zwei Halbtöne; doch geschah dieses nicht dadurch, dass man die Mitte des Ganztones annahm, sondern indem man ihm den kleinen Halben Ton 25:24 entweder ober- oder unterhalb anfügte, woraus eine Reihe von 22 Tönen sich ergiebt. Diese 22 Töne entstehen, weil bei Theilung der diatonischen Stufen durch den kleinen Halbton (indem dieser nicht genau die Hälfte des Ganztones sondern etwas weniger beträgt) die Stufen *D♯ E♭*, *F♯ G♭* etc. nicht zusammenfallen, sondern kleine Intervalle zwischen ihnen übrigbleiben, um deren Beträge sie von einander entfernt liegen. Jene übrigbleibenden kleinen Intervalle heissen in der Canonik die enharmonischen Intervalle[1]) und sind folgende:

der Drittheilston $\frac{648}{625}$ Log. 52 zwischen *C♯ D♭*, *F♯ G♭*, *A♯ B*;
die grosse Diesis $\frac{128}{125}$ - 34 - *D♯ E♭*, *G♯ A♭*;
die kleine Diesis $\frac{3125}{3072}$ - 25 - *F♭ E♯*, *c♭ H♯*.

Man ersieht hieraus, dass z. B. die grosse Terz von *E* (*G♯*) nicht auch zugleich als kleine Terz von *F* (*A♭*), oder dass die kleine Terz von *C* (*E♭*) nicht auch zugleich als grosse

1) Sprachgebräuchlich pflegt man die in der gleichschwebenden Temperatur allerdings zusammenfallenden Intervalle *C♯ D♭*, *D♯ E♭* etc. die enharmonischen Intervalle zu nennen.

Terz von H ($D^\sharp$) etc. dienen kann, denn die Töne $G^\sharp A^\flat$ und $D^\sharp E^\flat$ weichen um die grosse Diesis $\frac{128}{125}$, Log. 34 von einander ab. Man musste also, um jeden chromatischen Halbton der Scala als Grundton einer reinen Scala gebrauchen zu können, entweder α) alle dazu erforderlichen 22 Töne ins Tonsystem aufnehmen, was denn auf Tasteninstrumenten des 17. Jahrh. auch häufig genug sich findet, indem diese gedoppelte Tasten für $C^\sharp$ und $D^\flat$, $D^\sharp$ und $E^\flat$ etc. haben, so dass jede Tonart in völliger Reinheit sich darstellen liess, womit freilich viel Unbequemlichkeit der Spielart verbunden gewesen sein muss (s. Clavicymbalum universale, Cembalo onnicordo); oder man musste, wenn man — β) bei der Zahl von 12 Halbtönen für die Octav stehen bleiben wollte, diese 12 Halbtöne so moderiren, dass allesammt als Grundtöne für ebensoviele Tonarten von gleicher Reinheit dienen konnten. Indem letzteres als das Einfachere sich geltend machte, entstanden aus dem Bedürfnisse, für alle Intervalle der chromatischen Scala wiederum Intervalle von einer für die musikalische Praxis brauchbaren Reinheit zu erhalten, diejenigen Abänderungen der natürlichen Tonbestimmung, welche wir Temperaturen nennen. Es giebt deren zwei verschiedene Gattungen, gleichschwebende und ungleichschwebende. —— *B.* Gleichschwebende Temperaturen entstehen durch Theilung der Octav in eine gewisse Anzahl einander völlig gleicher Theile. Solcher gleichschwebenden Temperaturen sind verschiedene möglich, je nach der Anzahl von Theilen, in welche die Octav zerlegt wird, wie denn unter andern Berlin (Tonometrie, 1767) die Octav in 36 gleiche Theile, Sabbatini sie in dieselbe Anzahl von Theilen, aber auf andere Art zerlegte; Sauveur zergliederte sie auf sehr umständliche Weise in 3010 Theile; bei Mersenne (*Harm. lib.* XII, 1648) findet sich eine Theilung des Ganzen Tones in 5 gleiche Theile; Opelt (in seiner sehr verdienstlichen Allgem. Theorie d. Mus., 1852, S. 52) stellte eine neunzehnstufige gleichschwebende Temperatur auf etc.; doch ist nur allein die gegen Ende des 17. Jahrh. ins Leben getretene zwölfstufige allgemein anerkannt und gegenwärtig in der Praxis allein herrschend. Die Nothwendigkeit der Temperaturen für die practische Musikübung wurde schon sehr früh eingesehen, wie denn schon Aristoxenus von den Pythagoräischen Rationen nichts wissen, sondern die Scala nach dem Gehöre allein bestimmen wollte, und eine Theilung der Octav in 12 gleich grosse Theile aufstellte, in welcher die Töne $C^\sharp D^\flat$, $D^\sharp E^\flat$ etc. zusammenfielen. Friedr. Bellermann (Tonl. d. Gr. S. 20) bemerkt darüber: »dass die Alten bei Ausübung der Musik der Temperatur sich bedient und ihre Instrumente danach gestimmt haben, und nicht zweierlei Saiten oder bei den Blasinstrumenten zweierlei Löcher für den Unterschied von $F^\sharp$ und $G^\flat$ u. dergl. gebraucht haben, kann allein schon wegen der Schwierigkeit, jene feinen Unterschiede fürs Ohr darzustellen, nicht wohl anders sein«. Der Spanier Bartolomeo Ramo de Pareja, welcher in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. zuerst zu Toledo und dann zu Bologna lehrte, soll (nach Burney), der damals herrschenden griechischen Tonbestimmung entgegen, schon die Nothwendigkeit einer Temperatur behauptet haben, wennauch nicht ohne Widerspruch zu finden; aus Respect vor den Griechen getraute man sich bis auf Zarlino hin kaum die Terz überall (auch im Schlussakkorde) zu gebrauchen. — Das einzige Intervall, welches in allen Arten (gleichschwebender, auch ungleichschwebender) Temperaturen in seiner natürlichen vollkommenen Reinheit unberührt bestehen bleiben muss, ist die Octav; sie verträgt nicht die geringste Abweichung, ihre akustische Klarheit und ihr leicht fassliches Verhältniss leiden keine Temperatur, denn ihre reine Consonanz wird durch die geringste Abänderung zum irrationalen Missklange. Alle übrigen Intervalle hingegen dulden eine geringere oder grössere Differenz, je mehr sie von der, nächst der Octav reinsten Consonanz, der Quint, in die unvollkommenen Consonanzen bis zu den Dissonanzen der übermässigen und verminderten Intervalle sich entfernen; je schwerer sie an sich fasslich sind, um so weniger merkbar ist eine auch etwas erheblichere Abweichung. Wenn man nun aber durch vollkommen reine Quinten oder Quarten, oder durch reine grosse oder kleine Terzen fortschreitet, so erreicht man niemals eine Octav des Ausgangstones, sondern gelangt zu Intervallen, welche um mehr oder weniger von der gesuchten Octav abweichen. Wenn man z. B. *a*) drei grosse Terzen in ihrem reinen Verhältniss 5 : 4 Log. 322 zusammenaddirt, so ist das Resultat nicht die Octav, sondern das Verhältniss 125 : 64 Log. 966, welches als um die grosse Diesis 128 : 125 Log. 34 zu klein sich erweist; das Verhältniss der Octav wird daher erst

gewonnen, wenn man zur Summe der drei grossen Terzen (125 : 64 L. 966) die grosse Diesis hinzuaddirt (125 : 64 L. 966 + 128 : 125 L. 34 = 2 : 1 L. 1000). Es muss also zum reinen Verhältnisse der grossen Terz 5 : 4 L. 322 ein Drittel der grossen Diesis hinzukommen (die Terz auf L. $333\frac{1}{3}$ bestimmt werden), wenn sie ein Drittel Octav betragen, oder drei solcher grossen Terzen eine Octav ausmachen sollen. Addirt man — *b*) vier kleine Terzen in ihrem reinen Verhältniss 6 : 5 L. 263, so ergiebt sich als Resultat 1296 : 625 L. 1052, welches um den Drittheilston 648 : 625 L. 52 grösser als die Octav erscheint. Es muss also von der kleinen Terz ein Viertel dieses Drittheilstones abgezogen, sie muss zu L. 250 ausgeübt werden, wenn vier solcher kleinen Terzen eine Octav ausmachen sollen. Ein ähnliches Resultat stellt sich heraus bei Berechnung des Quinten- und Quartencirkels; wenn man — *c*) zwölf Quinten im reinen Verhältniss 3 : 2 L. 585 zusammenaddirt (s. Addition), so überschreitet die Summe derselben (531441 : 262144 L. 7020) die Octav um das ditonische Comma 531441 : 524288 L. 20. Demnach muss eine jede dieser zwölf Quinten um $\frac{1}{12}$ dieses ditonischen Comma tiefer (zu Log. $583\frac{1}{3}$) gestimmt werden, wenn die Summe von zwölf Quinten die reine Octav betragen soll. Wenn man zwölf Quarten addirt, so fehlt das ditonische Comma an der reinen Octav, daher die Quart um $\frac{1}{12}$ desselben höher genommen werden muss. Die Berechnung und Bestimmung der gleichschwebenden Temperatur erfolgt insgemein nach Quinten, alle Quinten innerhalb derselben schweben um $\frac{1}{12}$ des ditonischen Comma abwärts, folglich alle Quarten um ebensoviel aufwärts, jeder der zwölf in der Octav enthaltenen Halbtöne beträgt $\frac{1}{12}$ Octav oder $\frac{83\frac{1}{3}}{1000}$ Stufenweite. Die Octav bleibt völlig rein, die vollkommenen Consonanzen (Quint und Quart) kommen der Reinheit sehr nahe, die unvollkommenen (Terzen und Sexten) zeigen zwar eine stärkere Abweichung, welche jedoch noch nicht störend ist und nur dann etwas fühlbar wird, wenn ein temperirtes Clavier und ein natürlich rein gespieltes Streichinstrument zusammenkommen. Nach Tausendtheilen der Octav sind nun die Abweichungen der temperirten Intervalle von den reinen folgende:

	Quint.	Quart.	Gr. Terz.	Kl. Terz.	Gr. Sext.	Kl. Sext.	Gr. Sec.	Kl. Sept.
Reines Intervall	585	415	322	263	737	678	170	830
Temp. Intervall	$583\frac{1}{3}$	$416\frac{2}{3}$	$333\frac{1}{3}$	250	750	$666\frac{2}{3}$	$166\frac{2}{3}$	$833\frac{1}{3}$
Differenzen . . .	$-1\frac{2}{3}$	$+1\frac{2}{3}$	$+11\frac{1}{3}$	-13	$+13$	$-11\frac{1}{3}$	$-3\frac{1}{3}$	$+3\frac{1}{3}$

Man sieht, dass die Abweichungen der Intervalle, welche als Octavcomplemente einander gegenüberstehen als + und − entgegengesetzt sind; wenn die Quint $-1\frac{2}{3}$, die grosse Terz $+11\frac{1}{3}$ differiren, müssen die Abweichungen der Quart und kleinen Sext $+1\frac{2}{3}$ und $-11\frac{1}{3}$ betragen etc. Diese gleichschwebend zwölfstufige Temperatur, welche nach ihrer Aufstellung gegen Ende des 17. Jahrh. in d'Alembert und Lambert Vertheidiger fand und welche S. Bach bekanntlich durch sein Präludien- und Fugenwerk (Das wohltemperirte Clavier) bewährte, entspricht allen Anforderungen, welche man nur irgend an eine Temperatur stellen kann. Der Hauptvortheil, den sie darbietet, ist der, dass jeder Ton des Systemes, mit gleicher Reinheit der Intervalle, als Tonika einer harten sowohl als weichen Scala gebraucht werden kann, ohne dass es nothwendig wird, die Saiten innerhalb der Octav zu vermehren. Das reine Quintsystem gewährt zwar, neben absoluter Reinheit und Bestimmtheit der Verhältnisse, eine mannigfaltigere und feinere Unterscheidung der Intervalle, ist aber als System im Ganzen für die Praxis unbrauchbar, weil man bei reiner Quintfortschreitung niemals zu einer Octav des Ausgangstones, sondern zu doppelt und dreifach erhöhten oder erniedrigten Intervallen gelangt, keine Octav in der andern sich wiederholt. Doch bleibt das Quintsystem und nicht das des Zarlino die natürliche Grundlage aller Intonation; denn die Spieler auf Instrumenten mit beweglichen Tonhöhen, sowie auch die Sänger, folgen, wenn sie gutes und reines Gehör haben, bei Intonation der chromatisch erhöhten und erniedrigten Töne nicht der Tonbestimmung des Zarlino, sondern dem reinen Quintsysteme, sofern sie die Kreuzerhöhungen der Töne höher nehmen als die Beeerniedrigungen; sie nehmen *F♯* höher als *G♭*, *C♯* höher als *D♭* etc., der Kreuzton reicht über den Beeton der nächsthöheren Stufe hinaus, der chromatisch erhöhte Ton äussert Spannung und naturgemässe Neigung aufwärtszuschreiten, der chromatisch erniedrigte Ton neigt sich zu seinem Unterhalbtone und will abwärts aufgelöst sein. Aehnliches findet auch im gleichschwebend zwölfstufigen temperirten

Systeme statt; wir empfinden auch hier etwa den Ton *F♯* in seiner Eigenschaft als übermässige Quart von *C*, höher als *G♭*, die verminderte Quint von *C*; ungeachtet beide Töne auf derselben Claviertaste zusammenfallen, empfinden wir in ihrer anderen harmonischen Bedeutung ihre enharmonische Verschiedenheit, worauf die Wirkung der Enharmonik auch im gleichschwebenden Systeme beruht. Auch hierin liegt ein grosser Vorzug des letzteren vor der Tonbestimmung des Zarlino; denn dieser zufolge erreichen, wie vorhin gezeigt, die chromatischen Töne noch nicht einmal die Mitte des Ganzen Tones, es bleibt noch eine Lücke zwischen dem erhöhten Kreuztone und dem Beetone der nächsthöheren Stufe (die vorhin genannten enharmonischen Intervalle, Drittheilston, grosse und kleine Diesis), die Töne *F♯ C♯ D♯* sind also nicht höher, sondern tiefer als *G♭ D♭ E♭* etc., womit der Natur und Neigung der erhöhten und erniedrigten Intervalle keineswegs entsprochen wird. Manche Tonlehrer wollen von einem Unterschiede der auf gleichschwebend temperirten Instrumenten enharmonisch zusammenfallenden Töne garnichts wissen, womit sie denn auch der heillosen Akkordconfusion und dem Durcheinanderwerfen der beziehungslosesten Harmonien, wodurch die Producte der »neudeutschen Schule« sich auszeichnen, willig Thür und Thor öffnen. Vom wirklichen Vorhandensein dieser Abweichungen wird aber ein jeder, der sein Gehör nicht in der Tasche stecken hat, beim Zusammenspiele eines temperirten Tasteninstrumentes mit einem rein intonirenden Bogeninstrumente, gar leicht sich überzeugen; doch sollen der in diesem Falle begleitende Geiger sowie auch die Streichinstrumentisten im Orchester, des sogenannten Commatisirens eigentlich sich enthalten, weil sonst fühlbare Schwebungen zwischen dem Streich- und Clavierinstrument oder im Orchester zwischen den Streich- und den ebenfalls auf die gleichschwebende Temperatur intonirten Blasinstrumenten sich einstellen. —— *C.* Ungleichschwebende Temperaturen sind solche, in denen der Betrag des ditonischen Comma nicht auf alle Quinten oder chromatische Halbtöne der Octav völlig gleichmässig, sondern nur auf einige derselben vertheilt wird. Demnach werden einige Quinten und Terzen zwar völlig rein, die übrigen freilich um so unreiner, weil ja die Octav keine Abweichung duldet. Gewöhnlich suchte man die schwebenden Intervalle in entfernter liegende und seltener gebrauchte Tonarten zu verbergen, welche dadurch denn auch fast unbrauchbar wurden und voller tremulirender und heulender Verhältnisse (Wolf, Orgelwolf) steckten. Solche ungleichschwebende Temperaturen wurden aufgestellt von Kepler, Euler, Stanhope; Malcolm schlug deren zwei vor, welche Opelt nach Rousseau, *Dict. Echelle*, in Logarithmen ausgedrückt hat (Allgem. Theorie d. M. S. 46); von einer in Frankreich angeblich für die beste angesehenen spricht Rousseau im Dict., Art. Température. Die ihrerzeit verbreitetste ungleichschwebende Temperatur war die Kirnberger'sche, deren Abweichungstabelle sämmtlicher Intervalle durch alle Dur- und Molltonarten (nach Opelt, a. a. O. S. 59) noch folgen möge:

Grundtöne.	Intervalle der Dur- und Mollscala.								
	2	3♭	3	4	5	6♭	6	7♭	7
C	0	−18	0	0	0	−18	+9	−18	0
C♯	0	−16	+18	−2	0	−7	+18	−16	+18
D	−18	−18	0	0	−9	−18	0	−18	+2
E♭	0	−16	+18	0	0	−16	+18	−18	+18
E	0	0	+16	+9	0	0	+16	0	+16
F	0	−18	+9	0	0	−18	+18	−18	0
F♯	−2	−9	+16	0	−2	0	+16	−18	+16
G	−9	−18	0	0	0	−18	0	−18	0
A♭	0	−16	+18	0	0	−16	+18	−16	+18
A	−9	−9	+7	+9	−9	−9	+9	−9	+7
B	0	−18	+18	0	0	−16	+18	−18	+9
H	−2	0	+16	0	0	0	+16	−9	+16

Die Quinten und Quarten sind, wie man sieht, in den meisten Tonarten ganz rein, die Quinten *DA*, *AE* und die Quarten *EH*, *AE* dafür aber bis zur völligen Unbrauchbarkeit unrein, denn die vollkommenen Consonanzen vertragen keine Differenz von $^{9}/_{1000}$ Octav; die Terzen und Sexten zeigen in den allermeisten und sehr häufig vorkommenden

Tonarten sehr starke Abweichungen, indem die kleinen meist um 16—18 Tausendtheile zu tief, die grossen um ebensoviel zu hoch sind, also beinahe den Dissonanzen sich nähern, da bereits eine Abweichung von 13 Tausendtheilen (die höchste, welche in der gleichschwebenden Temperatur vorkommt) in den unvollkommenen Dissonanzen, besonders im Zusammenspiel mit rein intonirenden Instrumenten, empfunden wird. Unter den Kirnberger'schen Tonarten erscheinen daher von den Durtonarten *C G D* am reinsten, *F A* härter, *F♯ E H* noch härter, *C♯ E♭ A♭ B* sehr hart; von den Molltonarten *E H* am reinsten, *F♯ A* weicher, *C♯ E♭ A♭* noch weicher, und *C D F G B* sehr weich. Dass solche Systeme für unsere, eine völlig gleiche Brauchbarkeit aller Tonarten fordernde Musik unmöglich sind, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung; Marpurg, der um die Tonbestimmung sich sehr verdient gemacht hat, widerlegte Kirnberger's Temperatur in seinem »Versuche über die musikal. Temperatur«, Breslau 1776. Ueber die mannigfaltige Characteristik, welche man den Tonarten durch ungleichschwebende Temperaturen zu verleihen vermeinte, findet man Einiges unter Tonart V E.

Näheren Unterricht über Temperatur und Tonbestimmung gewähren M. Hauptmann, in einer vortrefflichen Abhandlung in den Jahrbüchern für musikal. Wissensch. von Fr. Chrysander, Bd. I, 1863. — Chladni, Akustik § 44. — Opelt, Allgem. Theorie d. M., 1852. — M. W. Drobisch, Abhandlg. über mus. Temp. u. Tonbest., 1852. — Lambert, Gedanken über die mus. Temp. (Krit. Beitr. von Marpurg, Bd. V). — Marpurg, Anfangsgr. der theoret. Mus., 1757. — Zamminer, Die Musik, 1855. — E. Naumann, Ueber die versch. Bestimmg. der Tonverhältnisse, 1858, u. A. m.

Temperatur der Luft, Einfluss derselben auf die Tonhöhe der Orgelpfeifen und Blasinstrumente, s. Klang S. 486; auf die Verbreitung des Schalles in der Luft, s. ebd. S. 487.

Tempestoso, Vortragsbez., stürmisch, heftig, ungestüm.

Tempête, ein Tanzstück im $^2/_4$-Takt, gemeinhin aus vier Reprisen bestehend, von munterer Bewegung.

Tempo, der Schnelligkeitsgrad der Gesammtbewegung eines Tonstückes, das relative Zeitmaass, insofern, jenachdem das Tempo schneller oder langsamer ist, eine und dieselbe Notengattung bald mehre, bald mindere Zeitdauer hat. So hat die Halbe Note im *Largo* oder *Adagio* eine beträchtliche Zeitdauer, im ₵ *Allegro* hingegen nur geringe. Das Tempo eines Tonstückes ist nichts Willkürliches, sondern characteristische Eigenschaft desselben, mit der gesammten Art der Tonbewegung in innigstem Zusammenhange stehend, folglich auch von Einfluss auf die Beschaffenheit derselben, wenigstens insofern im schnellen Tempo alle Taktglieder und Gliedtheile dichter aneinanderrücken, im langsamen mehr sich ausbreiten, vergriffenes Tempo daher nothwendigerweise störenden Einfluss auf die Characteristik des Tonganges üben muss. Im wesentlichen bleibt das richtige Erkennen des einem Tonstücke eigenen Tempo dem Ausführenden oder Dirigenten überlassen; was vom Metronom und metronomischen Bezeichnungen zu halten, ist im gleichn. Art. gesagt. Insgemein unterscheidet man drei Hauptgattungen von Tempobewegungen: langsame, mittlere oder gemässigte, und schnelle, deren jede mehrere Untergrade enthält, welche mit folgenden italienischen Ausdrücken angezeigt werden. *A*) Langsame: *Largo*, *Grave*, *Lento*, *Adagio*, *Larghetto*; *B*) Mittlere oder gemässigte: *Andante*, *Moderato*, *Maestoso*, *Andantino*, *Allegretto*; *C*) Schnelle: *Allegro*, *Vivace*, *Presto*, *Prestissimo*. Die meisten dieser einzelnen Grade erfahren nun noch Modificationen, wodurch noch eine Anzahl von zwischen ihnen liegenden Mittelgraden entstehen; man bezeichnet sie durch Beifügung näher bestimmender Ausdrücke, als: *poco*, *non tanto*, *molto*, *assai*, als z. B. *Molto Allegro*, recht schnell, sehr schnell; *Allegro non tanto*, nicht zu schnell; *Poco Andante*, etwas mässig; *Presto assai*, in sehr schneller Bewegung etc. Die einzelnen Ausdrücke findet man in eigenen Art. erklärt. Im übrigen vergl. auch Vortrag.

Tempo, statt *a Tempo*, im Zeitmaass.

Tempo alla Breve, eigentlich das zweischlägige (zwei Semibreves enthaltende) Taktmaass der Brevis. S. Alla Breve.

Tempo alla Semibreve, der gewöhnliche $^2/_2$-Takt, mit der Semibrevis (Ganzen Note) als Takteinheit.

Tempobezeichnungen, die (insgemein) italienischen Ausdrücke, womit der Schnelligkeitsgrad der Gesammtbewegung der Tonstücke angezeigt wird, s. Tempo.

Tempo commodo, in bequemem, dem Tonstücke angemessenem, weder übereiltem noch aber schleppendem Zeitmaasse; gleichbedeutend mit *Tempo giusto*.

Tempo di Ballo, in Tanzbewegung.

Tempo di Bolero, *Gavotta*, *Minuetto*, *Sarabanda* etc., in der dem Bolero, der Gavotte, Minuetto etc. characteristisch eigenthümlichen Zeitbewegung.

Tempo di prima (*parte*), in der Bewegung des Ersten Theiles; kommt bei Arien oder anderen Stücken mit Repetition vor, wenn der Mittelsatz eine andere Bewegung hat; bedeutet also, dass mit der Wiederholung des Ersten Theiles auch das Erste Tempo wieder eintreten soll.

Tempo giusto, in richtiger dem Stücke angemessener Bewegung, die zu erkennen dem Vortragenden also selbst überlassen bleibt. Das Zeitmaass ist gemeinhin ein etwas leichtes Moderato.

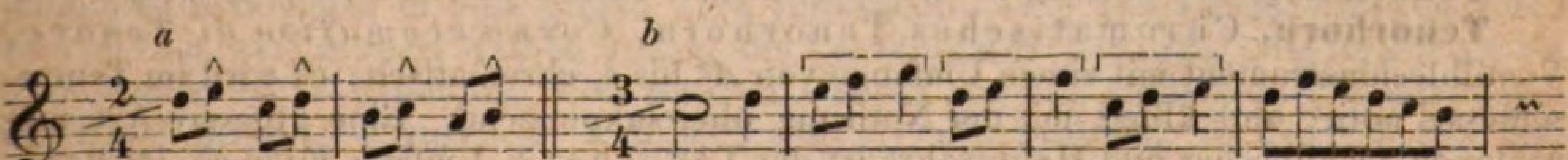
Tempo l'istesso, s. L'istesso tempo.

Tempo maggiore, s. Tempo ordinario.

Tempo ordinario, *minore*, *alla Semibreve*, der ordentliche viertheilige Takt C mit der Semibrevis als Takteinheit, also vier Viertel enthaltend, welche nach ihrem wirklichen Werthe oder *Integer valor* gemessen (nicht diminuirt) werden, demnach die Bewegung des Taktes ruhig und mässig ist. Das *Tempo maggiore* oder *alla Breve* ist der viertheilige diminuirte Takt ₵, die Brevis ist Takteinheit; er enthält also zwei Ganze oder vier Halbe Noten, aber die Bewegung ist doppelt so schnell (*Diminutio simplex*); alle Noten erhalten nur die Hälfte ihres eigentlichen Valor, demnach seine Bewegung die nämliche ist wie im *Tempo ordinario*, ungeachtet seine Noten doppelt so gross sind.

Tempo primo, *primiero* (abbrev. T. Imo), gleichbedeutend mit *come sopra*, auch *Tempo di prima parte*, ein durch eine andere Bewegung abgewechseltes Tempo soll wieder eintreten.

Tempo rubato (geraubtes Zeitmaass), *Rubamento di Tempo*. 1) Verzögerungen und Beschleunigungen einzelner Noten oder ganzer Partien im Takt und Tempo, wobei also entweder den Noten etwas von ihrem eigentlichen Zeitwerthe geraubt, oder eine Bewegung, welche eigentlich einem anderen Tempo entwendet ist, angebracht wird; wie im affectvollen Vortrage namentlich mässig bewegter cantabler Melodien die Zeitdauer der Töne etwas verlängert oder verkürzt wird, so dass eine Art Verwirrung des Taktes entsteht, welche aber wieder durch den Vortrag der nächsten Noten im richtigen Takte ausgeglichen wird. Hin und wieder kann diese Vortragsart Wirkung machen, doch wird sie leicht affectirt, gehört auch mehr dem Virtuosenthum mit seiner »individuellen Durchdringung und feinen Ausarbeitung der componistischen Intentionen« an. Beispiele in Noten lassen sich nicht gut dafür geben. — 2) Die Rückung des Accentes auf accentlose Taktglieder oder Gliedtheile, welche dann gewöhnlich einige Takte lang anhält (Beisp. *a*). — 3) Die Mischung einer ungeraden Taktart in eine gerade, welche jedoch nicht durch Aenderung des Taktzeichens angezeigt, sondern nur aus der Beschaffenheit der Tonfigur und ihres natürlichen Accentes erkannt wird (Beisp. *b*).



Vergl. auch Accent I B *c* und Imbroglio.

Tempus binarium, der zweitheilige (gerade) Takt.

Tempus imperfectum, bei den alten Mensuralisten die zweitheilige Taktart, in welcher die Brevis durch zwei Semibreves gemessen wurde. S. Mensuralnotenschrift I A, I B *a*.

Tempus perfectum, bei den alten Mensuralisten der dreitheilige Takt (Tripeltakt), in welchem die Brevis durch drei Semibreves gemessen wurde. S. Mensuralnotenschrift I A, I B *a*.

Tempus ternarium, der dreitheilige Takt.

Tempus vacuum, bei den Alten, eine Pause für eine fehlende Silbe am Ende eines Verses, zur Ausfüllung des Rhythmus. Galt sie nur eine Mora oder kurze Silbe, so hiess

sie Limma, wenn sie zwei Moras oder eine lange Silbe galt, wurde sie Prosthesis genannt.

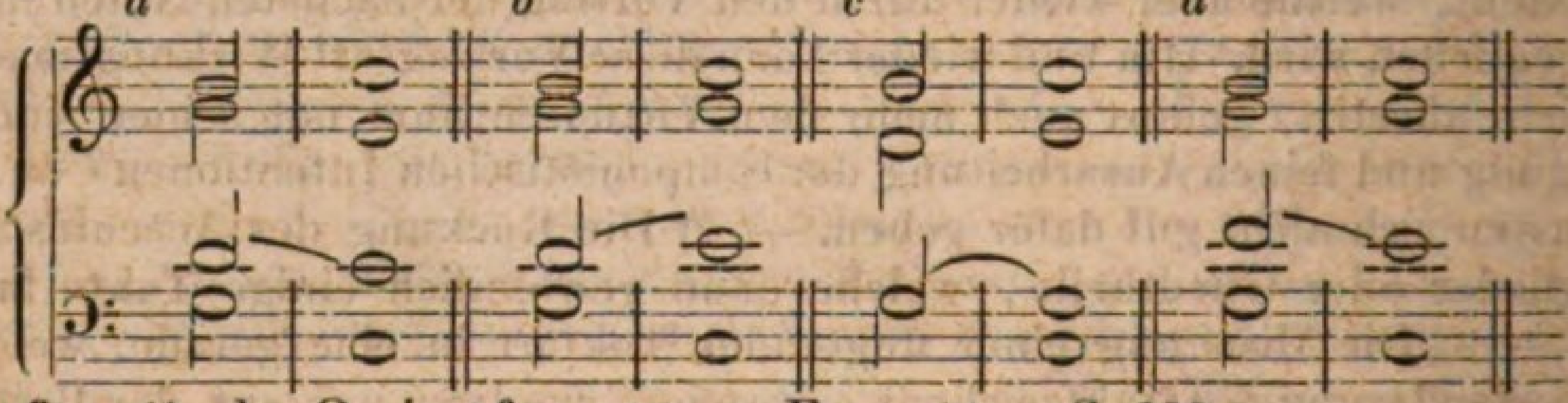
Tenero, *teneramente, con tenerezza, tendrement,* Vortragsbez., zärtlich, rührend, schmeichelnd.

Tenor, *Tenore. a)* Der dem mehrstimmigen Discantus, den Messen, Motetten und anderen contrapunktischen Sätzen der alten Contrapunktisten unterliegende, entweder aus dem Gregorianischen *Cantus planus* oder auch (in Messen) aus der weltlichen Musik entlehnte feste Gesang oder *Cantus firmus*; Tenor (von *tenere*) genannt, insbesondere als festgehaltener Gesang, während die anderen Stimmen frei contrapunktirten oder discantisirten, möglicherweise auch, weil er doch gemeinhin in ruhig gehaltenen Noten fortschritt, während der Contrapunkt mehr bewegt war. Die den Tenor führende Stimme war aber nicht die Oberstimme, sondern im vierstimmigen Satze die zweittiefste, also die höhere Gattung der männlichen Stimme, die daher den Namen Tenor (franz. *Taille*) erhalten hat. — *b)* Die Tenorstimme, hat einen Umfang vom kleinen *c* bis zum eingestrichenen *g* und *a*; zwar erreicht sie nicht selten in der Höhe das b_1 und auch c_2 (Brustregister), doch soll man im Chore das a_1 nicht überschreiten, indem man auf die höheren Töne nicht mit Sicherheit rechnen kann. Man unterscheidet zwei nach Klangcharacter und Umfang etwas von einander abweichende Arten der Tenorstimme: den lyrischen Tenor, von weichem schmelzendem Klange und mehrer Höhe, besonders für empfindungsvolle cantable Partien; und den Heldentenor, von kräftigerem männlicherem Character, dem Klange nach dem Bariton sich nähernd, mehr für leidenschaftlichen und heroischen Vortrag geeignet; an Höhe erreicht er den lyrischen Tenor nicht immer, dafür ist seine tiefere Lage sonorer, überhaupt sein ganzer Klang markiger. — Notirt wird der Tenor eigentlich im *C*-Schlüssel auf der vierten Linie, in neuerer Zeit aber gewöhnlich im Violinschlüssel mit Transposition um eine Octav tiefer. Im selbständigen oder den Chor begleitenden Orchester wird er von der Viola gebildet oder durch sie verdoppelt.

Tenorbass, s. Tenorhorn.

Tenorclausel, *Clausula tenorizans*, die Tonfolge des Tenores beim vierstimmigen Ganzschlusse; eigentlich die Fortschreitung aus der Quint des Dominant- in die Octav des tonischen Dreiklanges (Beisp. *a*); dann auch aus der Quint in die Terz (*b*), oder auf dem Dominanttone liegen bleibend (*c*), auch wenn eine Septime vorhanden ist, aus derselben in die Terz sich fortbewegend (*d*).

a *b* *c* *d*



Tenorfagott, der Quintfagott, s. Fagott *c*, S. 293.

Tenorflöte, eine Gattung der Flöte *à bec* oder *Flûte douce*, s. Flûte à bec.

Tenorhorn, Chromatisches Tenorhorn, *Corno cromatico di Tenore*, Ventilblechinstrument mit einem Umfange von $A^{\flat}$ bis c_2 chromatisch; es wird im Tenorschlüssel notirt und klingt mit der Notirung übereinkommend. Eine grössere Art mit weiterem Schallbecher und Hauptrohre ist der Tenorbass, Umfang *F* bis $a_1^{\flat}$, im Bassschlüssel notirt, mit der Notirung gleichklingend.

Tenori acuti, *Alti naturali*, Falsetisten, s. Alti naturali.

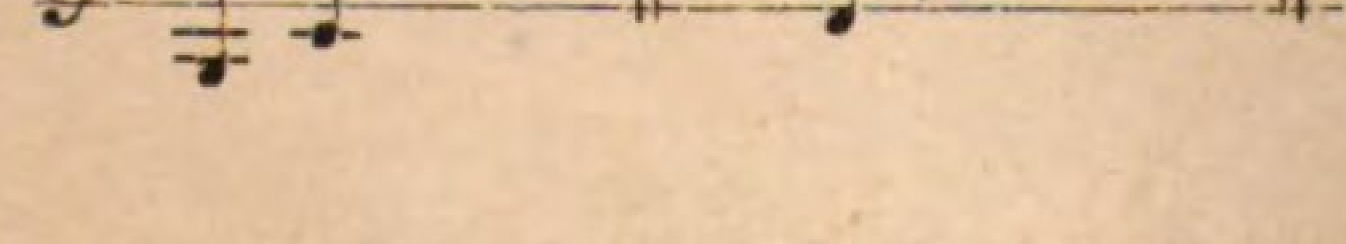
Tenorist, ein Tenorsänger.

Tenorpommer, Bassetpommer, s. Pommer.

Tenorposaune, s. Posaune.

Tenorschlüssel, der *C*-Schlüssel auf der vierten Linie, s. Notenschrift B (Noten, Liniensystem und Schlüssel).

Tenortrompete, eine Ventiltrompete, klingt eine None tiefer als die Notirung:



Tenor-Viole, s. Altviole.

Tenuta, Tenute, die Haltung eines Tones, soviel wie Fermate und auch zuweilen mit einem Triller ausgeschmückt.

Tenuto (abgek. *ten.*), wird über Noten gesetzt, die beim Vortrage in gleichbleibender Klangstärke möglichst breit ausgehalten werden sollen.

Ter, dreimal, wird als Abkürzung über Stellen gesetzt, die dreimal nach einander wiederholt werden sollen, aber nur einmal ausgeschrieben sind. Aehnlich wie *Bis*, s. Abkürzungen, Beisp. 4 *b*.

Terpodion, s. Trepodion.

Tertia, *Ditonus*, *Decem*, *Decima*, in der Orgel; eine offene Flötenstimme von Principalmensur, giebt die grosse Terz des Eigentones eines jeden Clavis. Sie darf nur klein sein, hat gewöhnlich $1^3/_5$ Fuss, mit der eingestrichenen, oder erst zweigestrichenen Octav repetirend. Beim Spielen muss man sie noch mehr bedecken als die Quint, sonst wird sie unleidlich.

Tertia conjunctarum, lat. Name des Tones *Trite synemmenon b* im griechischen Tonsysteme; *Tertia divisarum*, des *Trite diezeugmenon* c_1; *Tertia excellentium*, des *Trite hyperbolaeon* f_1. S. Tetrachord 1 C, Beisp. 3.

Tertia modi oder **toni**, die dritte Stufe der Tonart, auch Mediante genannt.

Tertian, eine gemischte Orgelstimme, aus Terz und Quint des Eigentones der Taste bestehend. Ueber Aehnlichkeit und Verschiedenheit zwischen ihr und der *Sesquialtera* s. daselbst.

Tertie wird zuweilen die *D*-Saite auf der Viola und dem Violoncello, als dritte leere Saite, genannt.

Ter unca (dreimal gekrümmt), ein alter Name der Zweiunddreissigtheilnote.

Terz (*tertia chorda*, dritte Saite), ein Intervall, welches drei Stufen umfasst und in drei verschiedenen Gattungen, nämlich als grosse, kleine und verminderte Terz, erscheint. Grosse und kleine Terz sind Consonanzen[1], und zwar unvollkommene[2]) Consonanzen; die verminderte ist Dissonanz. —— *a*) Die grosse Terz besteht aus zwei Ganzen Tönen, *c e*, *f*♯ *a*♯, wird daher von den Alten auch *Ditonus* genannt. Ihr seit Zarlino geltendes einfacheres consonirendes Verhältniss ist 5 : 4, harmonisch in einen grossen und kleinen Ganzen Ton zerfallend (9 : 8 + 10 : 9 = 5 : 4); im Pythagoräischen oder reinen Quintsystem hat sie das Verhältniss 81 : 64, um 81 : 80 grösser als 5 : 4, deshalb zu scharf, um consoniren zu können. — *b*) Die kleine Terz, aus einem grossen Ganzen und grossen Halben Tone bestehend, *a c*, *c e*♭, hat das Verhältniss 6 : 5 (9 : 8 + 16 : 15 = 6 : 5); im Pythagoräischen Quintsystem beträgt sie 32 : 27, ist mithin um 81 : 80 zu klein[3]). In der modernen Musik beruht der Characterunterschied zwischen harter und weicher Tonart auf dem Enthaltensein der grossen oder kleinen Terz in den drei Hauptakkorden der Tonart, dem tonischen, Ober- und Unterdominantdreiklang. In der Durtonart haben diese drei Hauptdreiklänge grosse Terzen über ihren Grundtönen, also z. B. in Cdur: *C E g*, *G H d* und *F A c*; in Moll hingegen kleine, z. B. in Amoll: *A C e*, *E G h* und *D F a*, doch wird in der weichen Tonart für diejenigen Fälle, in denen die Modulation das *Semitonium modi* (die grosse Septime der Tonart) fordert, die kleine Terz des Oberdominantdreiklanges in eine grosse Terz verwandelt. — *c*) Die verminderte Terz besteht aus zwei grossen Halben Tönen, ihr Verhältniss ist 256 : 225. Sie ist nur als ein durch melodische Erhöhung ihres unteren Gliedes aus der kleinen Terz entstandenes alterirtes Intervall anzusehen, z. B. *d*♯ *f* statt *d f*, *a*♯ *c* statt *a c*. In den auf dem Rameau'schen Systeme fussenden Harmoniesystemen nimmt man auf der 2. Stufe der Molltonart einen Septimenakkord an, dessen leitereigene kleine Terz, durch Alteration in eine grosse verwandelt, mit der verminderten Quint des Akkordes eine verminderte Terz bildet, also z. B. in Amoll statt *h d f a*, *h d*♯ *f a*; durch Umkehrung dieses Akkordes wird der bekannte übermässige Terzquartakkord *f a h d*♯ gewonnen; doch sind diese Umkehrung wie auch ihr Grundakkord eben nur als alterirte Akkordbildungen anzusehen, in denen das betreffende Intervall in rein melodischem Interesse verändert ist und die daher keine harmonisch selbständige Bedeutung haben. Das untere Glied der verminderten

1) In alter Zeit jedoch als Dissonanzen angesehen, s. Consonanz und Dissonanz.
2) S. ebenda.
3) Marpurg nahm auf den Rath eines Ungenannten in seinen Historisch-kritischen Beiträgen Bd. V. 521 die Verhältnisse 81 : 64 und 32 : 27 geradezu für übermässige und verminderte Terz.

Terz (in der Umkehrung das obere der übermässigen Sext) resolvirt seiner Natur gemäss aufwärts, das obere (untere der übermäss. Sext) abwärts; der Akkord $d^{\sharp}$ *f a h* löst sich nach *e e* $g^{\sharp}$ *h*, und seine Umkehrung *f a h* $d^{\sharp}_{1}$ nach *e* $g^{\sharp}$ *h* e_1 auf. — Ueber die Bezifferung der Terz im Generalbasse möge man unter Generalbass nachlesen, über ihre Geltung im Dreiklange unter Dreiklang. Erinnert möge hier noch werden, dass die Terz des Dur- und Molldreiklanges nicht selten Mediante genannt wird, als mittlerer und vermittelnder Ton zwischen Grundton und reiner Quint[4]), welcher diese beiden Intervalle zur harmonischen Einheit des Dreiklanges verbindet und die Leere ihres Zusammenklanges erfüllt. Und zwar ergiebt sich die grosse Terz (auf dem Grundtone, als untere Terz des Durdreiklanges) als Mittel zwischen Grundton und Quint auf dem Wege harmonischer Theilung, die kleine Terz (als unteres Verhältniss des Molldreiklanges) auf dem Wege arithmetischer Theilung der reinen Quint. Daher werden nur die Terzen der beiden consonanten Dreiklänge mit reiner Quint Mediante genannt, und zwar führt im Besonderen eigentlich nur die Terz derjenigen Tonart, in welcher Gesang und Harmonie sich bewegen, die *tertia modi* oder *toni* der alten Tonlehrer, und ähnlich wie wir die Quint und Quart Dominanten nennen, diesen Namen. Manche neuere Tonlehrer sprechen zuweilen auch von einer Untermediante, als der Unterterz des Grundtones einer Tonart, von *c* also *A*.

Terzdecime, ein Intervall von 16 Stufen, die Sext von der Octav eines Grundtones. Für gewöhnlich behalten die zusammengesetzten (d. h. mehr als eine Octav über dem Grundtone liegenden) Intervalle den Namen der einfachen; so bleiben die Intervalle *c e* und *c a* Terzen und Sexten, gleichviel ob sie zum Grundtone oder zu einer von dessen Octaven als Terz und Sext erscheinen. Weil aber die Sext in einer harmonischen Verbindung, im Terzdecimenakkorde nämlich, als Dissonanz erscheint, wird sie in diesem Falle von der gewöhnlichen consonirenden Sext durch den Namen Terzdecime unterschieden. Ueber diese Terzdecime, welche nur über liegendem Basse vorkommt und jederzeit eine Stufe abwärts, also in die Quint oder Duodecime vom Grundtone aufgelöst wird, s. Terzdecimenakkord. — Ueber den doppelten Contrapunkt in der Terzdecime s. den Art. Doppelter Contrapunkt S. 248.

Terzdecimen-Akkord, ein in Dur grosser, in Moll kleiner Dominantnonenakkord mit dazu angeschlagener Tonika:



besteht also aus Grundton, Quint, Septime, None, Undecime und Terzdecime, die Terz des Grundtones bleibt fort. Er ist nichts anderes als der auf dem Basse der Tonika vorgehaltene Dominantnonenakkord, also ein Vorhaltsakkord, kein Stammakkord. Wenn er vierstimmig gebraucht werden soll, müssen einige seiner Intervalle fortgelassen werden, und die daraus entstehenden Akkordbildungen sind folgende: *a*) der Sextnonen-Akkord mit der Quart, wenn die Quint und Septime fortgelassen werden, als *g a c e*, *a h d f* (Beisp. 2); *b*) der Sextseptimen-Akkord mit der Quart, wenn Quint und None fehlen, als *g f c e* (Beisp. 3); *c*) der Sextseptimen-Akkord mit der Terz, wenn die Quint, None und Undecime wegbleiben, aber die Terz hinzukommt, als *g h f e* (Beisp. 4).

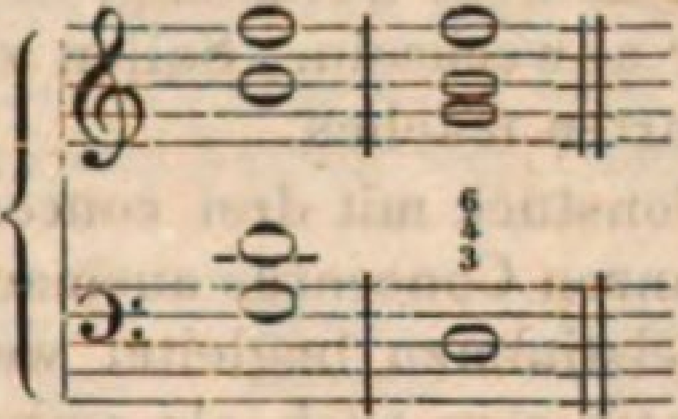


4) S. Dreiklang.

Man sieht aus den Beispielen deutlich, dass man es mit nichts anderem als gewöhnlichen Vorhaltsakkordbildungen zu thun hat.

Terzflöte, eine kleinere Gattung der Querflöte, um eine Terz höher als die gewöhnliche stehend.

Terzquart- oder **Terzquartsext-Akkord**, ist die zweite Umkehrung des Septimenakkordes, welche entsteht, wenn die Quint des letzteren zum Basston gemacht wird, wodurch Septime, Grundton und Terz des Grundakkordes als Terz, Quart und Sext dieses Terzquartakkord genannten Umkehrungsakkordes erscheinen, *G H d f — D G H f*:



Von den Intervallen der Akkorde ist bekannt, dass ihre Natur in den Umkehrungsakkorden sich nicht ändert, wenngleich sie unter anderen Zahlnamen auftreten; die Septime des Grundakkordes behält ihre Natur als Septime auch unter dem Namen einer Terz im Terzquartakkorde, und muss hier wie dort als Dissonanz in der unter S e p t i m e und S e p t i m e n a k k o r d angezeigten Weise behandelt werden; ebenso behält der Leitton des Dominantseptimenakkordes seinen Character auch in den Umkehrungen, und so alle übrigen Intervalle. Je nach der verschiedenen Intervallengrösse des Septimenakkordes entstehen folgende Arten von Terzquartakkorden: 1) Mit kleiner Terz, reiner Quart und grosser Sext, Umkehrung des V_7 in Dur und Moll (Beisp. 1 *a*). — 2) Mit grosser Terz, übermässiger Quart und grosser Sext, als Umkehrung des vii_7^- in Dur und des ii_7^- sowie des verminderten Dreiklanges mit kleiner Septime auf der 6. erhöhten Stufe in Moll (Beisp. 1 *b*). — 3) Mit kleiner Terz, reiner Quart und kleiner Sext, Umkehrung des vi_7, ii_7 und iii_7 in Dur, und des i_7, iv_7 und v_7 in Moll (1 *c*). — 4) Mit grosser Terz, reiner Quart und grosser Sext, Umkehrung des IV_7 und I_7 in Dur, und des VI_7 und III_7 in Moll (1 *d*). — 5) Mit kleiner Terz, übermässiger Quart und grosser Sext, Umkehrung des $vii_7^{-}{}_-$ in Moll (1 *e*). — 6) Mit grosser Terz, reiner Quart und kleiner Sext, Umkehrung des I mit grosser Septime in Moll (1 *f*). — 7) Mit kleiner Terz, verminderter Quart und kleiner Sext, Umkehrung des III_7^+ in Moll (1 *g*). — 8) Mit grosser Terz, übermässiger Quart und Sext, Umkehrung des Septimenakkordes auf der 2. Tonstufe mit grosser Terz in Moll (1 *h*). — 9) Mit kleiner Terz, übermässiger Quart und kleiner Sext, Umkehrung des Septimenakkordes auf der 4. alterirten Tonstufe in Moll (1 *i*).



Die kleine Septime des Hauptseptimenakkordes unter 1 (Beisp. 1 *a*) kann auch im Terzquartakkord frei eintreten, wenn der Grundton liegt, oder mit ihr in Gegenbewegung erscheint. — Die Terzquartakkorde Beisp. 1 *f g* kommen ihrer sehr scharfen Dissonanz wegen nur selten vor, etwa in Akkordfolgen wie Beisp. 2 *a b*, doch mehr mit dem Character eines Septimenvorhaltes als einer wirklichen Akkorddissonanz; desto häufiger aber der ü b e r m ä s s i g e Terzquartakkord (Beisp. 1 *h*), dessen übermässige Sext gewöhnlich ohne Vorbereitung eintritt, doch soll die Terz oder Quart gebunden sein (2 *c*); er löst sich in den Dominantakkord oder tonischen Quartsextakkord auf. Der Akkord unter Beisp. 1 *i*, mit übermässiger Quart und kleiner Sext, schreitet in den Sextakkord des Dominantakkordes fort (2 *d*).



Auch mit dem Terzquartakkorde und anderen Akkorden wechselweise kann man harmonische Progressionen ausführen, so dass also, bei jederzeit regulärer Bindung und Auflösung, ein Terzquartakkord und ein Dreiklang, Sextakkord, Septimen-, Quintsext- und Secundakkord mit einander abwechseln. Sollen solche Uebungen Nutzen bringen, so muss man sie durch alle Tonarten machen.

Terzett, *Terzetto*, ein Tonstück mit drei concertirenden Vocal- oder Instrumentalstimmen, die entweder den ganzen Concentus ausmachen, oder noch von einer Grundstimme und verschiedenen Mittelstimmen begleitet werden. Als Vocalstück kommt es sowohl in der dramatischen Musik wie auch als einzelnes Tonstück für sich vor, und erfordert einen Tonsetzer, der mit glücklicher Begabung und allen Fertigkeiten des künstlichen Contrapunktes ausgestattet ist; alle Schwierigkeiten, welche schon im Satze für zwei obligate Stimmen vorhanden sind, worüber unter Duett gesprochen ist, werden im Terzett durch den Hinzutritt einer dritten Hauptstimme noch wesentlich vermehrt, so dass diese Setzart als eine der schwierigsten Aufgaben für den Componisten anzusehen ist. Von der Form des Vocalterzetts gilt dasselbe wie vom Duett, das Instrumentalterzett, welches man zum Unterschiede von jenem insbesondere Trio zu nennen pflegt, ist eine Gattung der Sonate und das Nähere darüber unter Trio und Sonate zu finden.

Terzquintsext-Akkord, s. Quintsext-Akkord.

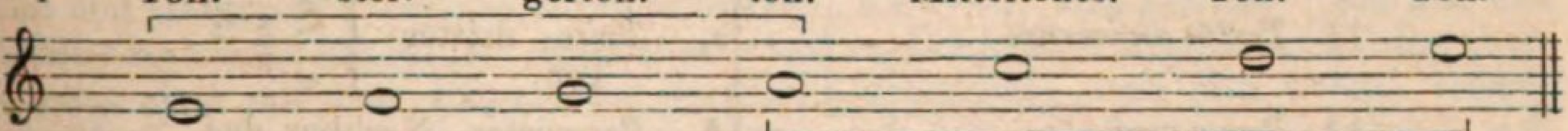
Testudo (Schildkröte), lateinische Benennung der Laute, als Abkömmling der ursprünglich einer Schildkrötenschale nachgebildeten antiken Lyra.

Tetrachord und **Tonsystem der Griechen.** Es ist hier zu erklären: das Tetrachord, seine Arten, Verbindungen, die Zusammensetzung der Scala aus Tetrachorden; die Klanggeschlechter; die Octavgattungen; die Tonarten.

I. Tetrachord, Viersaiter, ist eine Folge von vier Tönen im Umfange einer reinen Quart. Nach des Boethius Angabe sollen die vier Saiten, womit die älteste Leier des Merkur bespannt war, in zwei, durch einen dazwischenliegenden Ganzen Ton getrennte Quarten (*e — ah — e*), nach der Vermuthung anderer Schriftsteller jedoch in eine diatonische Folge von vier Tönen mit unten liegendem Halbtone (*ef — g — a* oder *hc — d — e*) gestimmt gewesen sein. Von der mehren oder minderen Wahrscheinlichkeit der einen oder andern Nachricht können wir hier umsomehr absehen, da beide im wesentlichen dieselbe Grundlage für die Einrichtung des griechischen Tonsystemes, eben die Quart und das Tetrachord, uns darbieten. Das Tetrachord ist für das griechische Tonsystem etwas Aehnliches wie die Octav für das unsrige, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass die Griechen die Nothwendigkeit der Octav nicht ebensogut eingesehen und anerkannt hätten; schwerlich hatte das Tetrachord eine grössere Bedeutung für die Praxis als das spätere Hexachord des 11. Jahrhunderts, mithin nur eine wesentlich theoretische Geltung, was schon daraus hervorgeht, dass die Griechen ihre Scala ausserdem auch noch in Pentachorde (Fünfsaiter, fünfstufige Tonscalen) theilten. — Die Quart besteht nun bekanntlich aus zwei Ganzen und einem Halben Tone, und aus der verschiedenen Lage, in welche der Halbton innerhalb der Quart versetzt werden kann, entstehen —— *A.* drei Arten von Tetrachorden oder Quartengattungen, welche das Dorische, Lydische und Phrygische Tetrachord genannt wurden. Liegt der Halbton *a*) am unteren Ende der Quart wie in obiger diatonischen Tonfolge der alten Leier, *ef — g — a* oder *hc — d — e*, so ist das Tetrachord ein Dorisches; liegt er *b*) am oberen Ende, *g — a — hc*, *c — d — ef*, ein Lydisches; und liegt er *c*) in der Mitte, *a — hc — d*, *d — ef — g*, ein Phrygisches. Die Nutzanwendung dieser drei Arten von Tetrachorden auf die Bildung der Octavgattungen wird weiter unten (III A) sich herausstellen; vor der Hand wird nur das älteste Dorische Tetrachord, als das im diatonischen Tongeschlechte allein herrschende, vorkommen. Die —— *B.* Zusammensetzung von Tetrachorden zu einer ausgedehnteren Tonreihe erfolgte auf zweierlei Art. Die

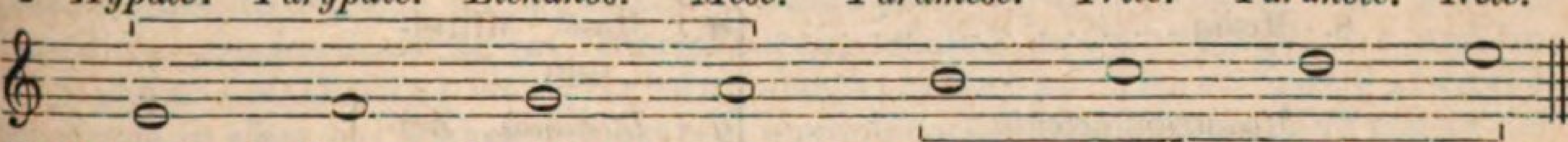
Tetrachorde waren entweder — *a*) verbunden (*synemmena, conjuncta*), wenn der höchste Ton des unteren Tetrachordes zugleich tiefster des oberen ist, beide zusammengenommen demnach ein Heptachord (Siebensaiter) ausmachen: *H c d e f g a*; oder — *b*) getrennt (*diezeugmena, disjuncta*), wenn zwischen beiden Tetrachorden der Raum eines Ganzen Tones sich befand, und beide zusammen den Umfang einer Octav betrugen: *e f g a h c d e*. Der zwischen ihnen liegende Ton heisst Trennungs- (diazeuktischer) Ton. —— *C.* Diatonische Scala aus Tetrachorden zusammengesetzt. Die Zahl der Saiten jener alten viersaitigen Leier hatte sich nach und nach vermehrt; Terpander wird als derjenige genannt, durch den die siebente Saite und nachfolgende Ordnung der Stimmung eingeführt worden ist (den Namen der Töne ist die deutsche Uebersetzung beigegeben):

	Hypate,	*Parypate*,	*Lichanos*,	*Mese*,	*Paramese*,	*Paranete*,	*Nete*,
	tiefster	vortief-	Zeigefin-	Mittel-	Nachbar des	vorletzter	letzter
1	Ton.	ster.	gerton.	ton.	Mitteltones.	Ton.	Ton.



Man sieht, dass diese Tonordnung aus zwei verbundenen Viersaitern bestand und von Grundton zu Octav reichte, wofür jedoch das zweite Tetrachord, statt mit einem Halbtone, mit einer kleinen Terz anfing und dem Grundtone die Quint fehlte. Nach dem Zeugnisse des Nikomach vervollständigte Pythagoras diese Scala, indem er die fehlende Quint einschob und dadurch den Halbton für das zweite Tetrachord gewann. Die Benennung des vorher drittletzten Tones, *Paramese*, wurde auf diesen neuen Ton übertragen, die vormalige *Paramese* aber *Trite* (dritter Ton) genannt:

2 *Hypate. Parypate. Lichanos. Mese. Paramese. Trite. Paranete. Nete.*



Die Tetrachorde dieser achtsaitigen, *Octochordon Pythagorae* genannten Scala waren getrennt, wie das Beispiel zeigt. In welcher Weise der Umfang dieses Systems nach und nach weiter sich entwickelt hat, scheint nicht durch sichere Nachrichten verbürgt zu sein[1]). Nach Marpurg[2]) wurden die ferner, und zwar zuerst in der Tiefe, hinzukommenden Töne nach dem Muster der bereits vorhandenen Eintheilung zu Tetrachorden verbunden, und zwar in solcher Weise, dass zwei Systeme, eines von eilf und ein zweites von zehn Tönen, entstanden. Jenes enthielt in zwei verbundenen und einem getrennten Tetrachorde die Töne *H c d e f g a h* c_1 d_1 e_1, dieses in drei verbundenen Tetrachorden die Töne *H c d e f g a b* c_1 d_1. Der Ton *b* im letzteren Systeme musste eingeführt werden, um das oberste Tetrachord zum dorischen und in Ansehung des Halbtones den übrigen ähnlich zu machen. Demnächst kam in der Höhe zum ersten jener beiden Systeme ein verbundenes Tetrachord hinzu: *H c d e f g a h c d e f g a*, und zum zweiten ein getrenntes: *H c d e f g a b c d e f g a*. Um den Umfang von zwei Octaven vollständig zu machen, fügte man beiden Systemen noch in der Tiefe den Ton *A* hinzu, und nannte ihn *Proslambanomenos*, den hinzugenommenen; er stand aber ausserhalb des Tetrachordsystemes. Diesen Umfang hatte die Scala zur Zeit des Aristoxenus (340 vor Chr., vergl. Forkel, Gesch. 1. 325). Beide Systeme vereinigte man zu einem grossen Systeme von fünf Tetrachorden, welches man das vollkommene und unveränderliche (*Systema perfectum, immutatum, maximum*) nannte. Es folgt eine Darstellung desselben; rechts stehen die griechischen Namen[3]) mit der deutschen

1) Vergl. Fr. Bellermann, Tonleitern und Musiknoten der Griechen, 1847, S. 5.

2) Krit. Einleitung in die Gesch. u. Lehrsätze der alten und neuen Mus., 1759, S. 108 f.

3) Der Ton *Lichanos hypaton d* wurde auch *Hypaton diatonos*; *Lichanos meson g* auch *Meson diatonos*; *Paranete synemmenon* c_1 auch *Synemmenon diatonos*; *Paranete diezeugmenon* d_1 auch *Diezeugmenon diatonos*; und *Paranete hyperbolaeon* g_1 auch *Hyperbolaeon diatonos* genannt.

Uebersetzung, links die bei den Römern gebräuchlich gewesenen lateinischen (s. Glarean, *Dodecach.* S. 10). Die Namen hinter der zweiten Klammer gelten den fünf Tetrachorden; sie wurden den sich wiederholenden Namen der Töne beigegeben, um sie als dem einen oder andern Tetrachord angehörend zu bezeichnen.

Beisp. 3

18.	*Ultima excellentium*	a_1	*Nete*, letzter Ton.	5. *Hyperbolaeon*, der Obersten.
17.	*Excellentium extenta*	g_1	*Paranete*, vorletzter Ton.	
16.	*Tertia excellentium*	f_1	*Trite*, dritter Ton.	
15.	*Ultima divisarum*	e_1	*Nete*, letzter Ton.	4. *Diezeugmenon*, der Getrennten.
14.	*Divisarum extenta*	d_1	*Paranete*, vorletzter Ton.	
13.	*Tertia divisarum*	c_1	*Trite*, dritter Ton.	
12.	*Prope media*	*h*	*Paramesos*, Nachbar des Mitteltones.	
11.	*Ultima conjunctarum*	d_1	*Nete*, letzter Ton.	3. *Synemmenon*, der Verbundenen.
10.	*Conjunctarum extenta*	c_1	*Paranete*, vorletzter Ton.	
9.	*Tertia conjunctarum*	♭	*Trite*, dritter Ton.	
8.	*Media*	*a*	*Mese*, Mittelton.	
7.	*Mediarum extenta*	*g*	*Lichanos*, Zeigefingerton.	2. *Meson*, der Mittleren.
6.	*Subprincipalis mediarum*	*f*	*Parypate*, vortiefster Ton.	
5.	*Principalis mediarum*	*e*	*Hypate*, tiefster Ton.	
4.	*Principalium extenta*	*d*	*Lichanos*, Zeigefingerton.	1. *Hypaton*, der Tiefsten.
3.	*Subprincipalis principalium*	c	*Parypate*, vortiefster Ton.	
2.	*Principalis principalium*	*H*	*Hypate*, tiefster Ton.	
1.	*Adsumta l. adquisita*	*A*	*Proslambanomenos*, hinzugefügter Ton.	

So heisst c_1 *Trite diezeugmenon*, f_1 *Trite hyperbolaeon*, *b* *Trite synemmenon* etc. Wiewohl nun jene beiden obigen Systeme nur 15 Töne enthalten und der Ton *b* nur als Halbtonserniedrigung des *h* zu gelten hat, zählte man sie im vollkommenen Systeme doch für 18, nämlich den Ton *b* als *b* und *h*, und ausserdem die Töne c_1 und d_1 doppelt, weil diese, indem man zwischen dem zweiten und dritten Tetrachord eines eingeschaltet hatte, wiederholt wurden. Scheidet man die Töne *b c* und *d* des Tetrachordes *Synemmenon* aus, so hat man die einfache diatonische A moll Tonleiter im Umfange von zwei Octaven[4]). Diese Mollscala transponirten die Griechen gerade wie wir unsere heutige Dur- und Molltonart; indem sie jede Stufe der chromatischen Tonleiter als Grundton einer andern Trans-

4) Man theilte übrigens, um den *Proslambanomenos* in das System miteinreihen zu können, die Scala auch in 5 Pentachorde, nämlich: I. vom *Proslambanomenos* — *Hypate meson*, *A*—*e*; II. *Lichanos hypaton* — *Mese*, *d*—*a*; III. *Lichanos meson* — *Nete synemmenon*, *g* — d_1; IV. *Mese* — *Nete diezeugmenon*, *a* — e_1; V. *Paranete diezeugmenon* — *Nete hyperbolaeon*, d_1 — a_1.

position ihrer Mollscala annahmen, erhielten sie eine Reihe, nur durch den höheren oder tieferen Ort, an welchem sie im Tonsysteme stehen, verschiedener, innerlich aber einander ganz ähnlicher Versetzungen, die Tonarten. Brechen wir hier jedoch einen Augenblick ab, um, bevor wir zu den Octavgattungen und Tonarten übergehen, die

II. Klanggeschlechter zu betrachten. Unter Klanggeschlecht versteht man die Intervalleneintheilung einer Tonfolge nach gewissen Regeln; nähere Erklärung des Begriffes und der Sache ist im gleichn. Art. gegeben, hier bleibt nur zu zeigen, inwiefern die griechische Darstellung der Klanggeschlechter in ihrer Anwendung auf die Tetrachorde von der unsrigen abweicht. Ein Tetrachord ist 1) ein diatonisches, wenn es aus zwei Ganzen und einem Halben Tone besteht (ein dorisches, wenn der Halbe Ton zu unterst liegt etc.). Sämmtliche Tetrachorde der voranstehenden Scalen sind diatonische. Aristides sagt, dass dieses Klanggeschlecht den Merkur zum Erfinder habe, es ist also das ursprüngliche; 2) ein chromatisches, wenn es von seinem untersten Gliede zum obersten durch zwei Halbe Töne und eine kleine Terz aufsteigt: *h c c♯ — e*; *e f f♯ — a*; 3) ein enharmonisches, wenn es von seinem untersten Gliede durch zwei Viertelstöne und eine grosse Terz sich aufwärts bewegt: *h × c — e*. Das Zeichen × soll hier den Viertelston versinnlichen. Das chromatische und enharmonische Geschlecht wurden zweifelsohne stets mit dem diatonischen vermischt gebraucht; denn man könnte schwer begreifen, wie in einem derselben allein etwas auch nur einigermassen Taugliches sich sollte hervorbringen lassen, ungeachtet man angegeben findet, man hätte auch des chromatischen und enharmonischen Geschlechtes allein sich bedient (der Uebergang aus einem Geschlecht in ein anderes hiess Mutation, *Metabole*). Die auf folgender Seite Beisp. 4 aufgeführte Tabelle giebt eine Anschauung von der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Scala. Die im chromatischen und enharmonischen Klanggeschlecht dicht nebeneinanderliegenden Halb- und Viertelstöne werden *Pyknon*, das Dichte, und die beiden Klanggeschlechter selbst die dichten Klanggeschlechter, *genera spissa*, *densa*, genannt (das diatonische Klanggeschlecht heisst *genus rarum*). Nun scheidet man die Töne dieser ganzen Scala in zwei Hauptklassen, nämlich in unbewegliche und bewegliche. *a*) Die unbeweglichen oder stehenden Töne, *soni stantes*, behaupten in allen drei Klanggeschlechtern unveränderlich ihren Ort und sind von zweierlei Gattungen, als *α*) *barypykni*, die Anfangstöne der fünf Tetrachorde: *Hypate hypaton*, *Hypate meson*, *Mese*, *Paramesos*, und *Nete hyperbolaeon*; und *β*) *apykni*, diejenigen Töne, welche mit dem *Pyknon* beider Klanggeschlechter in keiner Berührung stehen: *Proslambanomenos*, *Nete synemmenon*, und *Nete hyperbolaeon*. — *b*) Die beweglichen Töne, *soni mobiles*, sind die zwischen den unbeweglichen Platz habenden. Ihrer sind drei Gattungen: *α*) *Mesopykni*, die Viertelstöne im enharmonischen Klanggeschlecht, als: *Parypate hypaton*, *Parypate meson*, *Trite synemmenon*, *Trite diezeugmenon*, und *Trite hyperbolaeon*. — *β*) *Oxypykni*, die Halben Töne im chromatischen Klanggeschlecht: *Lichanos hypaton chromat.*, *Lichanos meson*, *Paranete synemmenon*, *Paranete diezeugmenon*, und *Paranete hyperbolaeon*. — *γ*) *Diatoni*, die Terztöne des diatonischen Geschlechts: *Lichanos hypaton*, *Lichanos meson*, *Paranete synemmenon*, *Paranete diezeugmenon*, und *Paranete hyperbolaeon*; denn im chromatischen Klanggeschlecht werden sie zum Ganzen, im enharmonischen zum Halben Tone vom Grundtone des Tetrachordes. Das enharmonische Geschlecht muss uns in der That als widernatürlich und unerklärlich erscheinen; im Grunde aber ist jene Theilung in Viertelstöne eigentlich nichts weiter als eine schlechte Gesangmanier, die wir auch heutzutage häufig genug bei Sängern finden, deren Geschmack nicht aus der besten Schule ist, die eben, statt rein und fest zu intoniren, einen Ton zum andern durch unmessbare Durchgangstöne hinüberschleppen und schleifen. Bei den Griechen mag diese Geschmacklosigkeit ebensogut wie bei uns ihr Publicum gefunden haben. Das wirklich Unnatürliche der Sache aber liegt auch nur darin, dass die Pythagoräischen Theoretiker diese schlechte Manier ungebildeter Sänger durch die Wissenschaft rechtfertigten, indem sie die durchgeschleiften Viertelstöne durch Berechnung und Zahlenverhältnisse zu wirklichen Tetrachordtönen fixirten. Indem nun die als Resultate verschiedener Rechnungen erscheinenden enharmonischen Intervalle von einander abweichen, und Aristoxenus sie wiederum, von seiner Art die Octav in zwölf gleiche Theile zu theilen, ausgehend, anders bestimmte: entstanden sogar noch Differenzen innerhalb der Enharmonik, die sogenannten Schattirungen —

wenigstens auf dem Papier, in der Praxis wird man sie schwerlich als wirkliche Intervalle angesehen haben.

Beisp. 1

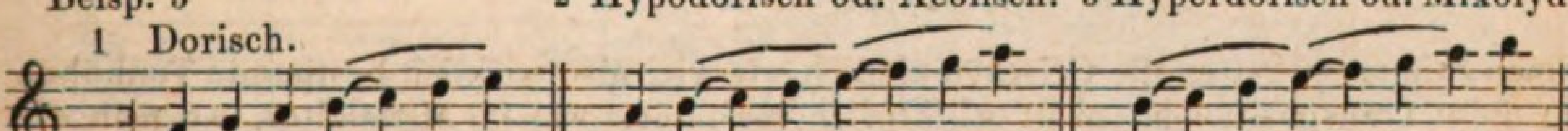
		Diaton.	*Chrom.*	*Enharm.*	
Hyperbolaeon.	*Nete*	*a*	*a*	*a*	*Nete.*
	Paranete	*g*			
	Paranete chromat.		*f♯*		
	Trite	*f*	*f*	*f*	*Paranete enarm.*
				×	*Trite.*
Diezeugmenon.	*Nete*	*e*	*e*	*e*	*Nete.*
	Paranete	*d*			
	Paranete chromat.		*c♯*		
	Trite	*c*	*c*	*c*	*Paranete enarm.*
				×	*Trite*
	Paramesos	*h*	*h*	*h*	*Paramesos.*
Synemmenon.	*Nete*	*d*	*d*	*d*	*Nete.*
	Paranete	*c*			
	Paranete chromat.		*h*		
	Trite	♭	♭	♭	*Paranete enarm.*
				×	*Trite.*
	Mese	*a*	*a*	*a*	*Mese.*
Meson.	*Lichanos*	*g*			
	Lichanos chromat.		*f♯*		
	Parypate	*f*	*f*	*f*	*Lichanos enarm.*
				×	*Parypate.*
	Hypate	*e*	*e*	*e*	*Hypate.*
Hypaton.	*Lichanos*	*d*			
	Lichanos chromat.		*c♯*		
	Parypate	*c*	*c*	*c*	*Lichanos enarm.*
				×	*Parypate.*
	Hypate	*H*	*H*	*H*	*Hypate.*
	Proslamb.	*A*	*A*	*A*	*Proslamb.*

Ausgeübt wurden die drei Klanggeschlechter in allen Tonarten; da man deren 15 annahm, ergaben sich also in Summa 45. Ursprünglich aber ist das Wort Enarmonik gleichbedeutend mit Harmonie; wenn nun von alten Schriftstellern das enharmonische Klanggeschlecht gerühmt wird, so ist damit unzweifelhaft nicht diese in Viertelstönen und grossen Terzen fortschreitende Scala, sondern die alte einfache, nur aus sechs Stufen bestehende Scala des Olympus, ohne Quart und Septime, gemeint. Sie bestand aus zwei dorischen Tetrachorden, denen die dritte Stufe fehlt: *EF—A, HC—E.* Eine Musik, welcher diese sechsstufige Scala, oder zwei dreistufigen Tetrachorde zu Grunde liegt, nannte man enarmonisch oder harmonisch. Späterhin theilte man den unteren Halbton der Tetrachorde dieser alten enharmonischen Scala des Olympus in zwei Viertheilstöne, woraus dann obige neuere Art der Enharmonik entstand, für die man den alten Namen beibehielt, da sie, wenn man das entstellende Durchschleifen des Viertelstones hinweglässt, auch nichts anderes ist als die alte Olympische Scala.

III. Octavgattungen und Tonarten. Diese beiden ganz verschiedenen Gegenstände hat man streng auseinanderzuhalten, darf sie nicht durcheinanderwerfen. Die Octavgattungen sind, je nach Beschaffenheit ihrer Tetrachorde in Hinsicht auf die Aufeinanderfolge ihrer Ganzen und Halben Töne, innerlich von einander verschiedene Tonreihen. Die von den hier zu erklärenden griechischen Octavgattungen der Form nach abstammenden sogenannten Kirchentöne, von welchen letzteren die moderne Musik nur die ionische und äolische, unser Cdur und Amoll, zu ihrem Gebrauche sich ausgewählt hat, sind Octavgattungen. In jeder Octavgattung liegen die diatonischen Halbtöne an einer andern Stelle, die Ordnung der ganzen und halben Tonschritte innerhalb der Octav ist in jeder Octavgattung eine andere. Die Tonarten hingegen sind nichts anderes als Versetzungen (Transpositionen) einer und derselben Tonreihe auf eine andere, als neuen Grundton angenommene Stufe der diatonischen oder chromatischen Tonleiter; sie weichen also nicht innerlich durch Intervallenverschiedenheit, sondern nur äusserlich durch verschiedene Höhe und Tiefe von einander ab. —— *A.* Octavgattungen. Erinnern wir uns (I A), dass es drei Arten von Tetrachorden (Quartengattungen) giebt: *a*) Dorische, in denen der Halbton am unteren Ende; *b*) Lydische, in denen er am oberen Ende; und *c*) Phrygische, in denen er in der Mitte liegt. Ferner, dass zwei zusammengesetzte Tetrachorde verbunden oder getrennt sein können (I B). Zwei verbundene Tetrachorde umfassen eine Octav nicht ganz, es bleibt ein Ton übrig, und dieser Ton (diazeuktischer Ton genannt) kann am untern oder obern Ende der Octav liegen. Aus der getrennten und verbundenen Zusammensetzung jener drei Quartengattungen und der verschiedenen Lage des diazeuktischen Tones entstehen neun Octavgattungen, von denen *a*) drei, die 1) Dorische, 2) Hypodorische (Aeolische) und 3) Hyperdorische (Mixolydische), aus Dorischen; *b*) drei, die 4) Phrygische, 5) Hypophrygische und 6) Hyperphrygische, aus Phrygischen; und *c*) drei, die 7) Lydische, 8) Hypolydische und 9) Hyperlydische, aus Lydischen Tetrachorden bestehen. Die Tetrachorde der Octavgattungen 1, 4 und 7 sind getrennt, die der übrigen verbunden, und zwar liegt bei 2, 5 und 8 der diazeuktische Ton am unteren, bei 3, 6 und 9 am oberen Ende.

Beisp. 5

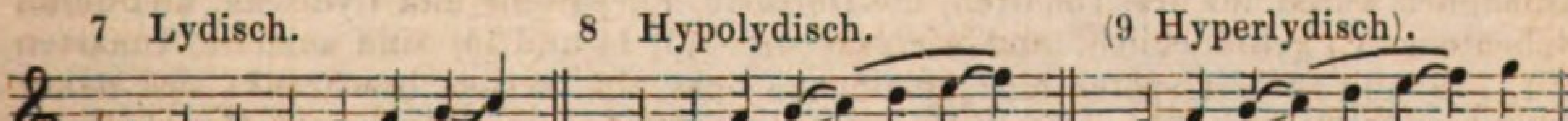
1 Dorisch. 2 Hypodorisch od. Aeolisch. 3 Hyperdorisch od. Mixolyd.



4 Phrygisch. 5 Hypophrygisch oder Ionisch. (6 Hyperphrygisch oder Lokrisch).



7 Lydisch. 8 Hypolydisch. (9 Hyperlydisch).



Da aber die Octav nur sieben Töne enthält, können nur sieben Octavgattungen möglich sein, und man sieht, dass die Hyperphrygische mit der Hypodorischen (Aeolischen) und die Hyperlydische mit der Hypophrygischen (Ionischen) dem Intervalleninhalte nach übereinkommen. Daher fallen die Hyperlydische und Hyperphrygische Octavgattung fort. —— *B.* Tonarten, Transpositionen der unter I C dargestellten Mollscala, nahmen die Griechen in früherer Zeit zwölf an, indem sie die Scala auf jeden der zwölf Halbtöne der chromatischen Scala als Grundton versetzten. Aristoxenus spricht auch nur von zwölf Tonarten. Die Späteren hingegen stellten noch drei neue auf, indem sie ihren Umfang von Grundtönen auf eine grosse None erweiterten (Alypius hat die einer jeden dieser 15 Tonarten zugehörenden Tonzeichen mitgetheilt); doch waren die neu hinzugekommenen drei Tonarten nichts als Wiederholungen dreier älteren in der höheren Octav. Die Reihe der 15 Tonarten aber theilte sich in *a*) fünf Haupttonarten: Dorisch, Ionisch, Phrygisch, Aeolisch und Lydisch; und *b*) in zehn Nebenton-

arten, welche dieselben Namen tragen, der jedoch bei fünf von ihnen durch die damit verbundene Präposition *hyper* (über), und bei den übrigen fünf durch *hypo* (unter) näher bestimmt ist. Die mit *hypo* bezeichneten Tonarten liegen eine Quart tiefer, die mit *hyper* benannten eine Quart höher als diejenigen Haupttonarten, von denen sie den Namen tragen. Nehmen wir also z. B. die Mollscala auf *d* als dorisch an, so ist die Versetzung derselben auf *A* hypodorisch, und auf *g* hyperdorisch. Indem nun nach Aristides der erste in der Tiefe deutlich vernommene Ton der *Proslambanomenos A* der hypodorischen Tonart ist, lassen sich die anderen Tonarten leicht berechnen, da wir die Reihenfolge der Haupttonarten kennen, demnach nur von *A* aufwärts erst die Hypo-, dann die Haupt- und dann die Hyper-Tonarten zu zählen brauchen. Jede neue Transposition der über zwei Octaven sich erstreckenden Scala erfolgt um einen Halben Ton höher. In nachfolgender Tabelle stehen die fünf Haupttonarten rechts oben, die um eine Quart höheren unten, und die um ebensoviel tieferen links oben:

Beisp. 6

1. $A - a_1$ Hypodorisch.	6. $d - d_2$ Dorisch.
2. $B - b_1$ Hypoionisch (Hypoiastisch). (Tieferes Hypophrygisch).	7. $d\sharp - d\sharp_2$ Ionisch (Iastisch). (Tieferes Phrygisch).
3. $H - h_1$ Hypophrygisch.	8. $e - e_2$ Phrygisch.
4. $c - c_2$ Hypoäolisch. (Tieferes Hypolydisch).	9. $f - f_2$ Aeolisch. (Tieferes Lydisch).
5. $c\sharp - c\sharp_2$ Hypolydisch.	10. $f\sharp - f\sharp_2$ Lydisch.

11. $g - g_2$ Hyperdorisch (Mixolydisch).
12. $g\sharp - g\sharp_2$ Hyperionisch (Hyperiastisch). (Höheres Mixolydisch).
13. $a - a_2$ Hyperphrygisch (Hypermixolydisch).
14. $b - b_2$ Hyperäolisch.
15. $h - h_2$ Hyperlydisch.

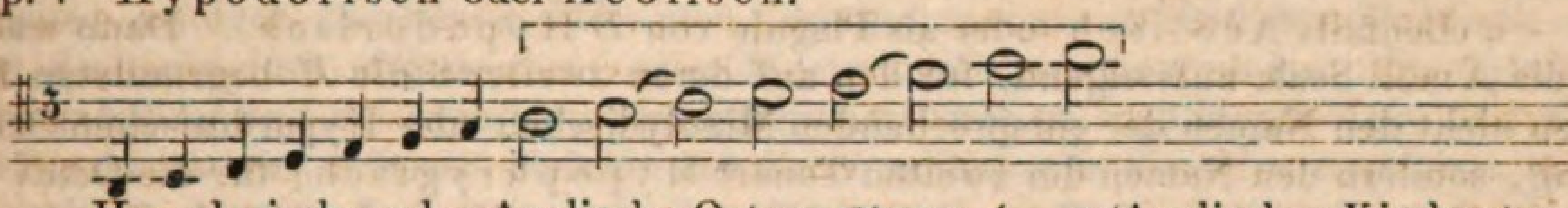
Einen Stimmton hatten die Griechen ähnlich wie wir, also wirklich bestimmte Tonhöhen für diese Transpositionen, nicht willkürlich veränderte wie im Mittelalter, wo man die Tonsätze auf die ihnen zusagende Tonhöhe frei transponirte. Fr. Bellermann nimmt an, dass der ganze Tonumfang um eine Terz tiefer (das *Proslambanomenos A* demnach *F*) geklungen habe, doch scheint hiezu nicht hinlänglicher Grund vorhanden; die Tonlage $A - a_1$ entspricht der männlichen Stimme mehr als $F - f_1$, man findet auch das ganze Mittelalter hindurch stets *A*, nicht *F* als tiefsten Ton angegeben. Aus der Tabelle ersieht man, dass die Tonarten 13, 14 und 15 nur die um eine Octav höhere 1, 2 und 3 sind. Anfänglich waren nur drei Tonarten, die Dorische, Phrygische und Lydische, und deren Nebentonarten gebräuchlich, und wie jene drei (13, 14 und 15) sind auch die Tonarten 2, 4, 7, 9 und 12 erst später hinzugekommen; das alte System beschränkt sich daher auf folgende Transpositionen: *A* Hypodorisch, *H* Hypophrygisch, *C♯* Hypolydisch, *D* Dorisch, *E* Phrygisch, *F♯* Lydisch, und *G* Mixolydisch. Die Namen dieser Tonarten aber stammen von den Octavgattungen, die in ihnen enthalten sind. Man construirte nämlich sämmtliche sieben Octavgattungen, mit Einhaltung der einer jeden eigenthümlichen Stufenfolge, auf einem und demselben Grundtone, um für alle einen Umfang zu haben, der sowohl für die tiefen als hohen Stimmen, wenn sie in Octaven mit einander sangen, gleich bequem ausführbar ist, z. B.

Dorisch:	*A⌒B*	*c*	*d*	*e⌒f*	*g*	*a*.	
Lydisch:	*A*	*H*	*c♯⌒d*	*e*	*f♯*	*g♯⌒a*.	
Phrygisch:	*A*	*H⌒c*	*d*	*e*	*f♯⌒g*	*a*.	

Nachdem dieses geschehen, führte man jede der solchergestalt auf denselben Ton gebrachten Octavgattungen nach der Höhe und Tiefe so weit fort, bis eine zweioctavige Molltonleiter zu Stande kam, und belegte jede dieser Tonarten mit dem Namen der

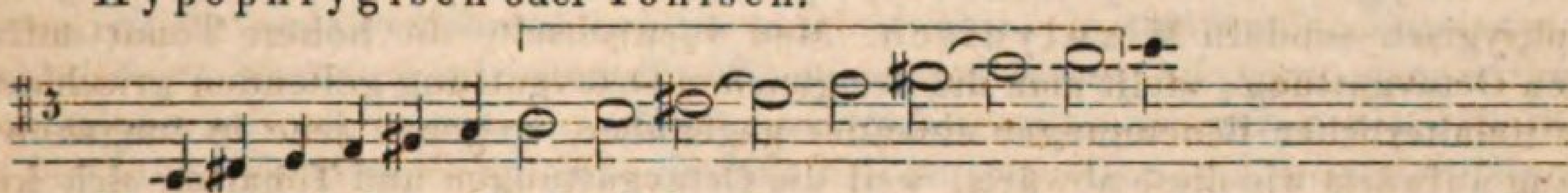
in ihr enthaltenen Octavgattung. Man sieht aus nachfolgender Tabelle, dass in der Hypodorischen oder Aeolischen Tonart die Hypodorische, in der Hypophrygischen die Hypophrygische etc. Octavgattung liegt. Die in aufsteigender Ordnung einander folgenden Tonarten enthalten die Octavgattungen in abwärtssteigender Folge der Stufen der A moll Scala, die tieferen Tonarten die entgegengesetzt höheren Octavgattungen:

Beisp. 7 Hypodorisch oder Aeolisch.



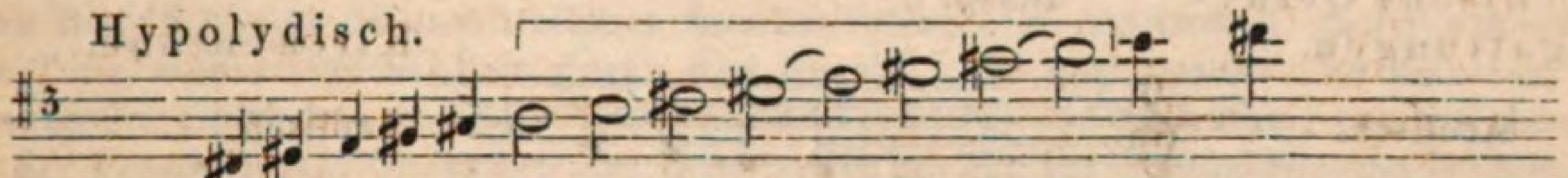
Hypodorische oder Aeolische Octavgattung *A* – *a* (Aeolischer Kirchenton *A*—*a*).

Hypophrygisch oder Ionisch.



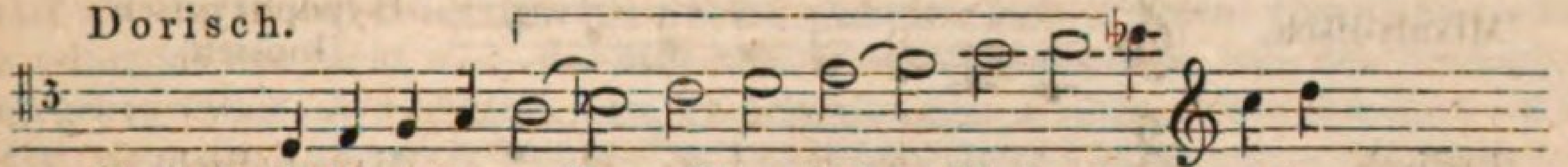
Hypophrygische oder Ionische Octavgattung *G*—*g* (Mixolydischer Kirchenton *G*—*g*).

Hypolydisch.



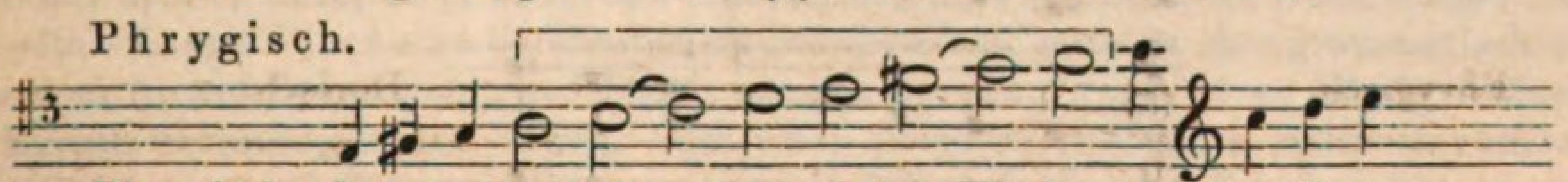
Hypolydische Octavgattung *F*—*f* (Lydischer Kirchenton (*F*—*f*).

Dorisch.



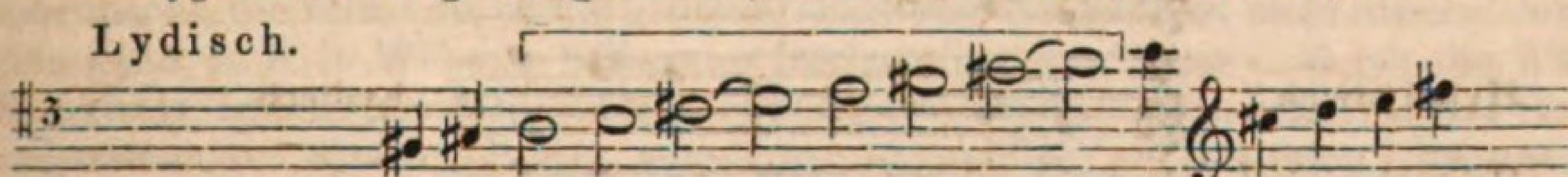
Dorische Octavgattung *E*—*e* (Phrygischer Kirchenton *E*—*e*).

Phrygisch.



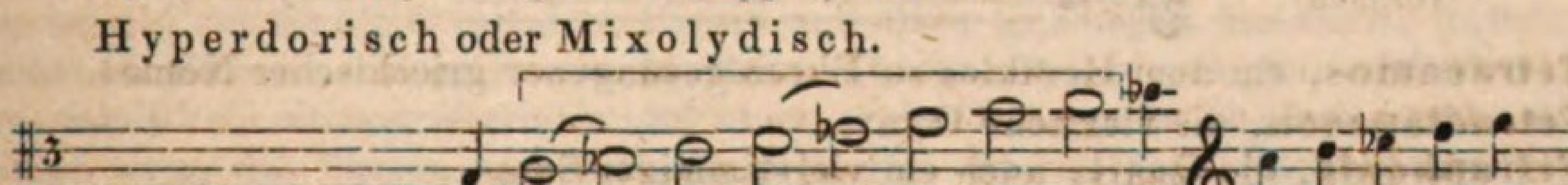
Phrygische Octavgattung *D*—*d* (Dorischer Kirchenton *D*—*d*).

Lydisch.



Lydische Octavgattung *C*—*c* (Hypolydischer Kirchenton *C*—*c*).

Hyperdorisch oder Mixolydisch.



Mixolydische Octavgattung *H*—*h* (Hypophrygischer Kirchenton *H*—*h*).

Die vorhin als später hinzugefügt bezeichneten Tonarten liegen auf den Halbtönen zwischen diesen Tonarten des älteren Systemes, wie man aus Beisp. 6 sich vergegenwärtigen kann; also die tiefere Hypophrygische oder Hypoionische (auf dem Tone *B*) liegt zwischen der Hypodorischen (oder Aeolischen) und Hypophrygischen (Ionischen). In Beisp. 7 sind die in diesen sieben Tonarten enthaltenen gleichnamigen Octavgattungen unter jeder Zeile angemerkt, nur zu dem Zwecke, um ihnen die späteren Benennungen der Kirchentöne des Mittelalters entgegenzustellen. Als man nämlich die Namen der griechischen Octavgattungen auf —— C. die Octavgattungen der christlichen Zeit, die sogenannten Kirchentöne, anwendete, was etwa im 10. Jahrh. geschehen sein mag (denn schon Hucbald bedient sich dieser Namen), fand es in einer von den Griechen abweichenden Weise statt; indem die doppelte Bedeutung jener Namen (als Octavgattungen und Tonarten) in Vergessenheit gerathen sein mochte, verwechselte man sie und legte den Kirchentönen, welche ihrem Wesen nach doch Octavgattungen und nicht blosse Trans-

positionen sind, die griechischen Namen nicht den griechischen Octavgattungen entsprechend bei, sondern nach der Reihenfolge der griechischen Tonarten. So nannte man die dorische Octavgattung der Griechen phrygisch, die phrygische dorisch etc. Man nahm bei Feststellung der Namenreihe für die Kirchentöne die Mollscala *A — a*, welche bei den Griechen die tiefste Transposition war und sowohl als Octavgattung wie als Tonart äolisch oder hypodorisch hiess, zum Ausgangspunkt, und nannte den Kirchenton *A — a* ebenfalls Aeolisch (oder als Plagale von *D* Hypodorisch). Dann wählte man, die A moll Scala aufsteigend, für den auf deren zweiter Stufe *H* begründeten Kirchenton nicht den Namen der entsprechenden Mixolydischen oder Hyperdorischen Octavgattung, sondern den Namen der zweiten Tonart Hypophrygisch; für die Octav der dritten Stufe der A moll Scala *C — c* nicht Lydisch sondern Hypolydisch (Ionisch). Und so weiter den Ton *D — d* nicht Phrygisch sondern Dorisch, *E — e* nicht Dorisch sondern Phrygisch, *F — f* nicht Hypolydisch sondern Lydisch, und *G — g* nicht Hypophrygisch sondern Mixolydisch. Man verwechselte die höhere Tonart mit der höheren Octavgattung; stellt man die der gleichen Octavgattung geltenden griechischen und mittelalterlichen Benennungen einander gegenüber, so gehen jene in umgekehrter Ordnung aufwärts wie diese abwärts, weil die Octavgattungen und Tonarten sich kreuzen, die tiefere Octavgattung in der entgegengesetzt höheren Tonart enthalten ist:

Griechische Octavgattungen.	Beisp. 8	Kirchentöne.
Aeolisch.		Aeolisch.
Mixolydisch.		Hypophrygisch (Ionisch).
Lydisch.		Hypolydisch.
Phrygisch.		Dorisch.
Dorisch.		Phrygisch.
Hypolydisch.		Lydisch.
Hypophrygisch (Ionisch).		Mixolydisch.

Tetrakomos, ein dem Herakles zu Ehren gesungener griechischer Nomos.

Tetradiapason, die vierfache Octav.

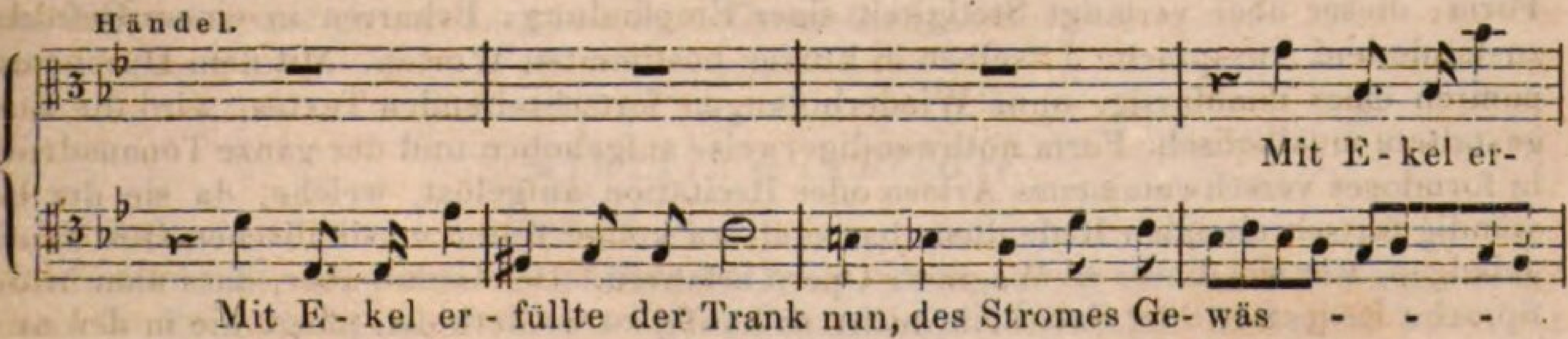
Tetraphonia, die Quart; auch ein vierstimmiger Satz.

Tetrardus Tonus, der vierte Kirchenton *g a h c d e f g* authentisch, s. Tonart II.

Tetratonon, ein Intervall aus vier Ganzen Tönen, die übermässige Quint (*Quinta superflua*).

Text, in der Vocalmusik. Ueber die Texte der einzelnen Singstücke, als der Vocalfuge, Arie, des Liedes, Chores etc. ist in den ihnen eigenen Art. gesprochen; hier nur einiges Allgemeine hinsichts der Textbehandlung im Gesange überhaupt. Man soll jederzeit einen inhalt- und poesievollen, wohl ausgedrückten Text wählen; zwar sind selbst manche der bedeutendsten Tonsetzer hinsichts der Textwahl sorglos genug zu Werke gegangen, nichtsdestoweniger scheint kaum zu beweisen nöthig, dass eine mangelhafte Dichtung ein sehr erheblicher ästhetischer Fehler des Ganzen ist, der durch die Musik höchstens verdeckt, aber nicht gut gemacht werden kann, auch wenn diese noch so vollkommen ist und noch so weit darüber sich erhebt. Ob der Text besser in Versen oder Prosa abgefasst ist, kommt auf die Compositionsgattung an; beim Liede versteht sich ein versificirter Text von selbst, sonst aber ist in den meisten Fällen eine kernige fest

gegliederte rhythmische Prosa der Versification eigentlich vorzuziehen, indem jene freier melodisch sich behandeln lässt und keine Rücksicht auf eine Form der Dichtung fordert. Wenigstens aber darf die Versification keine künstliche sein, und je abwechselnder sie hinsichts der Rhythmik ist, desto besser, weil dem Tonsetzer dadurch Gelegenheit zur mannigfaltigen Rhythmenbildung gegeben wird; alles in allem wird sie immer am besten einer poetischen Prosa ähnlich sein. Der Reim, zwar ein musikalisches Element der Dichtung, ist doch überflüssig und unter Umständen sogar störend für die Musik; noch mehr Stabreim und Alliteration. Aller Wortschwall muss vermieden, die Sprache so kurz, gedrängt und schlagend wie möglich gefasst werden, der Musik Kern und Grundlage für das auszudrückende Gefühl oder die zu schildernde Situation darbieten, die austragende Darlegung derselben aber ihr überlassen. Schwer auszusprechende und unklangbare Worte müssen umgangen werden und die Schreibart soll fliessend, einfach, deutlich und wohllautend sein. Umständliche und verwickelte Satzbildung mit Einschaltungen, Nach- und Zwischensätzen ist zu vermeiden, je straffer die Form des Ausdruckes, desto besser; der Dichter für Musik muss sich stets erinnern, dass er der letzteren Gelegenheit geben soll, ihre Kräfte und Schönheiten zu entfalten. — Dass Wort und Ton in der Vocalmusik zu einer Einheit sich verschmelzen und in völliger Harmonie mit einander stehen sollen, ist eine selbstverständliche Sache; Dicht- und Tonkunst verbinden sich, um gegenseitig sich zu ergänzen: der Ton erhebt das Wort über den practischen Begriff hinaus zu unmittelbarer Anschaulichkeit für das Gefühl, das Wort verleiht dem Tone mehre Deutlichkeit durch den Begriff. Vor geschmack- und sinnloser Zerreissung der Textworte und Satztheile hat der Tonsetzer sich zu hüten; er muss das, was von der Person ihrem Character und ihrer augenblicklichen Gemüthsbeschaffenheit nach im Zusammenhange gesprochen wird, auch in eine zusammenhängende Melodie kleiden; er darf also z. B. nicht declamiren: »Held, der den Fels (Pausen) vom Grabe wälzte«, oder »dass ich das Licht — — des Himmels erbe«. Doch würde, um des dramatischen Ausdruckes willen, der letztere Vers Unterbrechungen dulden, wenn ihn etwa ein Sterbender, dem die Lebenskraft entweicht, zu singen hätte: »dass ich — das Licht — des Himmels erbe«; unter allen anderen Verhältnissen aber würde diese Declamation lächerlich sein. Lange Silben und im Deutschen Stammsilben müssen den grammatisch-musikalischen Accent bekommen, auf Thesis gesetzt werden; auch ist es häufig fehlerhaft, auf kurzen nachschlagenden Silben, auch wenn sie sonst richtig auf Arsis stehen, einen Melodiensprung aufwärts zu machen, weil ein solcher gleich einer falschen Betonung sich fühlbar macht, die selbst durch die grösste Delicatesse des Sängers nicht allemal verdeckt werden kann (z. B. in Weber's bekannter Declamation der Worte: »durch die Wäldér« im Freischütz, oder in Mendelssohn's Lobgesang: »Alles was Odem hat, lobé den Herrn«). In mehrstimmigen Sätzen soll man, soweit irgend thunlich, auf möglichste Verständlichkeit der Textworte, wenigstens zu Anfang, bedacht sein. Daher soll auch in der Vocalfuge, sobald der Gefährte mit dem Thema und dazu gehörigen Redesatze auftritt, die Stimme des Führers solfeggiren (s. das Beisp.), nicht mit jenem zugleich Worte aussprechen, damit kein sinnverwirrendes und unangenehm klingendes Geplapper entstehe (namentlich wenn das Thema viel Noten und Worte hat), sondern der Text deutlich und klar aufgefasst werden könne, — eine ganz natürliche und gesangmässige Regel, welche von den älteren echten Vocalcomponisten auch aufrecht erhalten ist, während neuere Tonsetzer häufig dagegen verstossen. Dass der Redesatz erst ganz vorgetragen sein muss, bevor er zergliedert wird, und dass er in der Fuge immer mit seinem Thema wiederkehrt, diesem kein anderer Text unterlegt werden darf, ist schon an anderen Orten erinnert (über die Art, wie die alten Contrapunktisten ihren Melodien die Texte unterzulegen pflegten, vergl. Heinr. Bellermann, Contrapunkt).





Es bleibt noch zu bemerken, dass die Musik den Text seinem Inhalte nach ausdrücken, nicht an das einzelne Wort sich hängen soll. Damit ist aber nicht gesagt, dass Worte, welche einen besondern Schwerpunkt des Textes ausmachen, Hauptbegriffsworte desselben sind, nicht auch in der musikalischen Declamation hervorgehoben werden dürften, sondern nur, dass solche Betonung eines einzelnen Wortes (auch wenn es das Hauptwort ist) noch keineswegs hinreicht, den ganzen Tonausdruck bedeutend, treffend und charactervoll zu machen: der Gesammtinhalt des Textes soll durchdacht und ins Gefühl aufgenommen, und in ihm entsprechende Tonbewegung umgesetzt werden. Insbesondere aber muss der Tonsetzer sich hüten, Worte zu betonen, die ihrem Begriffe nach dem ganzen Gedanken und der Stimmung, worin sie ausgesprochen werden, fremd oder entgegengesetzt sind. Wenn etwa Jemand sagt: Mir ist so wohl, ich fühle keine Schmerzen, oder: Mein Frohsinn hat in Jammer sich gewandelt, so wird der Componist in beiden Fällen nur unbeabsichtigte Heiterkeit erregen, wenn er dort dem Worte Schmerzen einen traurigen und hier dem Worte Frohsinn einen muntern Accent giebt, denn beide Worte sind Contraste zu der Stimmung, welche, als die herrschende, ausgedrückt werden soll. Ueber die Wortmalerei, Anwendung der Coloratur und die Textwiederholungen ist in den gleichn. Art. Einiges gesagt. Ausführlicher habe ich vom Text gehandelt in den Elem. d. Musik S. 210.

Textwiederholungen. In ausgeführten Vocalstücken, die über einen kurzen Redesatz gebaut sind (als Fuge, Arie, Chor), liegt es in der Sache, dass Wiederholungen des ganzen Redesatzes und seiner einzelnen Glieder oder auch einzelner Worte stattfinden müssen. Abgesehen von den Hindernissen, welche ein Text, der, ohne wiederholt zu werden, für etwa eine lange Arie ausreichen sollte, der Behandlung entgegenstellen müsste, ist auch von rein ästhetischem Gesichtspunkte aus gegen jene Wiederholungen nichts einzuwenden; der Redesatz giebt den Kern des Inhaltes, welcher durch die Musik ausgestaltet werden soll, und wird mit dem musikalischen Hauptgedanken zerlegt, in mannigfache Verbindungen gebracht, seine wesentlichen Theile werden betont etc. Selbst die kräftigsten Worte reichen nicht hin, in solcher Kürze als Arie und Chor dem Text nur gestatten, einen starken Affect mit voller Eindringlichkeit und seinem ganzen Umfange nach dem Gefühle des Hörers anschaulich zu machen; und auch die Musik ist nicht im Stande, alle die dazu erforderlichen Betonungen sogleich in der ersten Melodie vollständig zu geben, sondern es ist Aufgabe der Wiederholungen, anderen Wendungen, überhaupt der thematischen Ausbildung, den ersten Eindruck der Hauptmelodie zu verstärken und zu vervollständigen. Wollte man hiezu aber immer andere, auf den nämlichen Inhalt bezügliche Worte aufsuchen, so möchten diese häufig in der That sehr gesucht herauskommen, und im besten Falle auf Umschreibungen und Floskeln hinauslaufen, — namentlich wenn man solches etwa in grossen Tonsätzen über Worte wie *Kyrie eleison*, *Alleluja*, *Osanna in excelsis* etc., welche in ihrer Kürze einen grossen Inhalt bergen, versuchen wollte. Nur der recitirende Stil duldet lange Reden, der melodisch ausgebildete nicht; in jenem können die Empfindungen und deren Wortausdruck schnell und häufig wechseln, denn er hat keine ausgebaute selbständige musikalische Form; dieser aber verlangt Stetigkeit einer Empfindung, Beharren in einem Gefühlszustande und Aussprache desselben in kurzen bestimmten Worten. Mit dem Durchcomponiren eines unablässig, ohne Wiederholungen fortschreitenden Textes, wird die ausgestaltete musikalische Form nothwendigerweise aufgehoben und der ganze Tonausdruck in formloses verschwommenes Arioso oder Recitation aufgelöst, welche, da sie der beständig fortschreitenden Rede dienstbar sind, zu keiner festen musikalischen Gestaltung gelangen, wie wir dieses an Wagner's Opern erfahren. Der Grund aber, dass man in der Sprache Redesätze oder Satztheile nicht so häufig zu wiederholen pflegt wie in den aus-

gebildeten Formen der Musik, hat für letztere garkeine Bedeutung, weil nicht die Sprache sondern die Tonbewegung Hauptwirkungsmittel im Gesange ist, also in erster Reihe die Gesetze der letzteren gelten.

Thargelien, den pythischen ähnliche, mit musikalischen Wettstreiten verbundene öffentliche Spiele zu Athen, die den sechsten und siebenten Tag des Monates Thargelion gefeiert wurden, Koch, Lex. — Name der pythischen Spiele selbst, Marpurg, Einl. 89.

Theaterstil, der Opernstil.

Thebanische Harfe. In einem der Königsgräber zu Theben entdeckte James Bruce ein Gemälde, welches einen Mann vorstellt, der eine sehr schön geformte Harfe mit 13 Saiten spielt; sie hat die nämliche Grösse und Gestalt wie unsere Harfe, bezüglich der Einrichtung nur darin von ihr sich unterscheidend, dass ihr das Vorderholz, die mit der tiefsten Saite parallele, den Wirbelhals stützende Säule fehlt, wodurch allerdings erhebliche Bedenken gegen den Klang des Instrumentes sich geltend machen, indem es unmöglich eine hinlänglich starke Spannung der Saiten vertragen haben kann. Interessant war die Entdeckung schon insofern, als man vordem von der Existenz irgend welcher Saiteninstrumente in Aegypten kaum etwas wusste, sondern das Sistrum (ein sehr kindisches Klapperding) als das Hauptinstrument der alten Aegypter ansah; daher überraschte die Nachricht, welche Bruce dem Burney in einem (auch bei Forkel, Gesch. I. 85 ff. abgedruckten) Briefe unter anderen auch von dieser Harfe gab.

Theilung der Intervallenverhältnisse, die Scheidung eines grösseren Intervalles in zwei oder mehr kleinere. Ein Intervall kann auf mehrere Arten getheilt werden, nämlich arithmetisch, harmonisch und geometrisch; jede dieser drei Theilungsarten ergiebt ein anderes Resultat. —— I. Die arithmetische Theilung ergiebt ungleiche Verhältnisse mit gleichen Differenzen. Man setzt zwischen die beiden Glieder des zu theilenden Verhältnisses eine Mittelzahl, die von der ersten und zweiten Zahl des Verhältnisses gleichweit entfernt ist und der arithmetische Theiler heisst. So ist der arithmetische Theiler der grossen Sext $ca = 5:3$ die Zahl 4, weil 5, 4 und 3 gleichweit von einander entfernt sind, die Differenz beider Zahlen mit der Mittelzahl gleich ist, nämlich 1. Durch diese Mittelzahl 4 zerfällt das Verhältniss der grossen Sext 6:5 in die grosse Terz 5:4 und die reine Quart 4:3, die in dieser Theilung zum Vorscheine kommenden Verhältnisse sind also ungleich, die Differenz derselben jedoch gleich. — Gesetzt aber, man will die Octav 2:1 oder die Quint 3:2 arithmetisch theilen, so ist keine Mittelzahl, die als Theiler dienen kann, vorhanden. Deshalb müssen diese Verhältnisse erst in höheren Zahlen dargestellt werden, und zwar, wenn sie in zwei Theile getheilt werden sollen, verdoppelt, wenn in drei, verdreifacht werden etc. Will man also das Verhältniss der Octav oder Quint in zwei Theile arithmetisch theilen, so muss man ihre Glieder mit 2 multipliciren, erhält dann die Octav als 4:2, die Quint als 6:4, und nun lässt jene durch 3, diese durch 5 sich theilen:

Arithmetische Theilung der Octav.	Arithmetische Theilung der Quint.
$2 : 1 = C:c$	$3 : 2 = C:G$
$4 : 3 : 2 = C:F:c$	$6 : 5 : 4 = C:E\flat:G$
1 1 Differenzen.	1 1 Differenzen.

Octav und Quint zerfallen also in zwei ungleiche Intervalle, jene in die Quart 4:3 und die Quint 3:2, diese in die kleine und grosse Terz 6:5 und 5:4, die Differenzen beider Verhältnisse aber sind gleich, nämlich 1. Auf ebendiese Art zerfällt die grosse Terz (5:4) arithmetisch in den kleinen und grossen Ganzen Ton ($10:9:8 = C:D:E$) etc. Soll ein Intervall in drei Theile getheilt werden, so muss man seine Zahlen verdreifachen, um die Theiler zwischen den beiden Gliedern zu erhalten. So lässt sich z. B. die Octav in die kleine und grosse Terz und reine Quart theilen:

$$2 : 1 = C:c$$
$$6 : 3$$
$$6 : 5 : 4 : 3 = C:E\flat:G:c.$$
$$1 \quad 1 \quad 1$$

Zu merken ist, dass man der Zahlen 7, 11, 13, 14, 17 und 19 mit ihren Verdoppelungen und Verdreifachungen niemals zur Darstellung der Intervalle sich bedient (s. Verhält-

niss), daher kann z. B. die reine Quart 4:3 auch nicht arithmetisch in zwei Theile getheilt werden, weil ihr Theiler die Zahl 7 sein würde (8:7:6). —— II. Die harmonische Theilung ergiebt ungleiche Theile mit ungleichen Differenzen. Es wird dabei 1) die arithmetische Theilung zu Grunde gelegt, dann werden — 2) mit dem arithmetischen Theiler beide Glieder des Verhältnisses multiplicirt und die Producte darunter gesetzt; endlich werden — 3) die beiden äussersten Glieder der arithmetischen Theilung (d. i. die höhere und niedere Zahl des arithmetisch getheilten Verhältnisses) mit einander multiplicirt, — das Product ist der harmonische Theiler, der unter den arithmetischen Theiler gesetzt wird. Soll also z. B. das Verhältniss der Octav harmonisch getheilt werden, so hat die Berechnung folgende Gestalt:

2 : 1 das Verhältniss der Octav, z. B. *C c*;
4 : 3 : 2 arithmetische Theilung derselben in die Quart und Quint, *C*:*F*:*c*;
12 : 8 : 6 harmonische Theilung derselben in die Quint und Quart, *C*:*G*:*c*;
4 2 Differenzen der durch die harmonische Theilung entstandenen Verhältnisse.

Hieraus ersieht man *a*) dass durch die harmonische Theilung die Töne in einer der Natur entsprechenden Ordnung erscheinen; denn hier entsteht aus der Octav zuerst die Quint (12:8 oder 3:2) und dann die Quart (8:6 oder 4:3), daher auch die Canonik gewöhnlich der harmonischen Theilung sich bedient; — *b*) was darunter zu verstehen ist, wenn die älteren Tonlehrer sagen, durch arithmetische Theilung der Octav entstehe die Quart unten und die Quint oben, durch die harmonische hingegen umgekehrt die Quint unten und die Quart oben; — *c*) was darunter zu verstehen ist, wenn man sagt, die authentische Einrichtung der Octav beruhe auf harmonischer, die plagalische hingegen auf arithmetischer Theilung. In der authentischen Octav erscheint die Quint unten, die Quart darüber, der harmonischen Theilung entsprechend: *C* — *G* — *c*; in der plagalischen aber erscheint die Quart unten und die Quint darüber, der arithmetischen Theilung entsprechend: *G* — *c* — *g*; in der authentischen Octav ist die Quint harmonischer, in der plagalischen die Quart arithmetischer Theiler; — *d*) dass die Differenzen der durch harmonische Theilung entstehenden Verhältnisse ungleich sind, aber auch zugleich das harmonisch getheilte Verhältniss selbst vorstellen; die Differenzen 4:2 stellen die Octav 2:1 selbst, nur in höheren Zahlen vor. Endlich — *e*) dass durch vereinigte arithmetische und harmonische Theilung die Glieder zweier Verhältnisse, wenn sie in steigenden oder fallenden Zahlen dargestellt werden, eine geometrische Progression bilden, das ist, dass sie so beschaffen sind, dass das Product der ersten und letzten Zahl gleich ist dem Product der zweiten und dritten Zahl, und dass also in gewissen Fällen, wo das vierte Glied zweier solchen Verhältnisse unbekannt ist, solches durch die Regel de tri (s. Verhältniss) gefunden werden kann. So enthalten die Glieder der Verhältnisse 12:8:6:4, oder 8:6:4:3, oder auch 6:4:3:2 solche geometrische Progressionen. —— III. Die geometrische Theilung ergiebt gleiche Verhältnisse mit ungleichen Differenzen. Man multiplicirt dabei 1) jeden Theil des Verhältnisses mit sich selbst, und dann 2) beide Theile mit einander, das Product ist der geometrische Theiler. Die Octav und Quint werden daher auf folgende Art geometrisch getheilt:

2 : 1 = *C c*	3 : 2
4 : 2 : 1 = *C c* c_1	9 : 6 : 4
2 : 1 Differenzen.	3 : 2 Differenzen.

Man sieht daraus, dass die Differenzen nichts anderes darstellen als das geometrisch getheilte Verhältniss selbst, und dass diese Theilungsart nichts anderes ist, als eine Copulation ebenderselben Verhältnisse. S. Verbindung der Verhältnisse.

Thema, Hauptsatz, der einem ausgeführteren Tonwerke zu Grunde liegende Tongedanke, welcher den Grundstoff für die Entwickelung entweder des ganzen Satzes oder eines Theiles desselben enthält. Es kommt auf die Beschaffenheit der Form an, ob nur ein Thema oder mehrere Themen in demselben herrschen sollen; ist der Tonsatz über mehrere Themen gearbeitet, so heisst dasjenige, welches zuerst auftritt und seinem Stimmungsgehalte und Tongange nach die Entwickelung eigentlich bedingt, das Hauptthema oder der Hauptsatz; die übrigen Themen, welche (wennauch als Contraste

oder Modificationen der Stimmung und Tonbewegung) den Hauptsatz ergänzen, heissen Nebenthemen oder Nebensätze. Die einfache Fuge hat nur ein Thema, die Doppel-, Tripel- etc. Fuge hingegen deren zwei, drei etc., welche aber, wenngleich sie auch abweichende und contrastirende Bildung zeigen, doch nur Theile eines Hauptgedankens sind. In der Sonatenform gelangt neben dem Ersten Thema auch das Zweite zu erheblicher Geltung, ausserdem haben die Schluss- und Uebergangsgruppe auch noch ihre eigenen thematischen Motive, welche sämmtlich jedoch zum Hauptthema in Beziehung stehen, nicht die Aufgabe haben, ihm zu widersprechen, es abzuschwächen oder aufzuheben, sondern gerade im Gegentheil, es zu vervollständigen und zu verstärken, indem sie die Stimmung und entsprechende Tonbewegung, welche das Hauptthema angeschlagen hat, durch ihre Modificationen und Contraste erhellen und in einem andern Lichte zeigen. Somit ist durch das Hauptthema die ganze Haltung und Bewegung des betreffenden Satzes gewissermassen im Voraus bestimmt, wenigstens insofern, als innerhalb des letzteren nichts enthalten sein wird, was jenem widerspricht, wenngleich ja die Ausgestaltung jedes Hauptthema eine unendlich mannigfaltige sein und die Entwickelung Wendungen nehmen kann, welche man aus dem Thema schlechterdings nicht ahnen wird. »Aber (sagt der Art. Hauptsatz im Handwörterbuch der schönen Künste) wie bei einer Rede der Hauptgedanke oder das Thema den wesentlichen Inhalt derselben angiebt, und den Stoff zur Entwickelung von Haupt- und Nebenideen enthalten muss, ebenso verhält sich's in der Musik hinsichts der durch den Hauptsatz möglichen Modificationen einer Empfindung, und so wie ein Redner von seinem Hauptsatze in Nebensätze, Gegensätze, Zergliederungen etc. übergeht, wie er rhetorischer Figuren sich bedient, welche alle die Bekräftigung seines Hauptsatzes bezwecken, ebenso wird der Tonsetzer in Behandlung seines Thema verfahren, und es in Absicht auf Harmonie, Modulation, Begleitung, Wiederholung etc. so bearbeiten und in solche Verbindungen bringen, dass es immer mehr Neuheit und Zuwachs an Interesse erhält, ohne dass die Episoden und Nebensätze die Hauptempfindung stören und der Einheit des Ganzen etwas schaden. — — Nicht so leicht und geschwind wird derjenige Tonsetzer sich erschöpfen, der vermöge seines thematischen Geschickes alle möglichen mit einem Hauptsatze vorzunehmenden Veränderungen einsieht, als der, welcher schon mit Erfindung eines schönen Hauptsatzes zufrieden ist und die Anknüpfung analoger Sätze mehr dem Zufalle seiner Einbildung überlässt, als dass er sie einem überdachten Plane unterzuordnen suchte. Jener wird bestimmter und einheitlicher zeichnen und darstellen, er kann eine gehörige Oekonomie der Gedanken beobachten, kann jedes seiner Werke durch Einheit der Entwickelung und Eigenthümlichkeit auszeichnen, da hingegen bei diesem unwillkürliche Wiederholungen, fremde störende Züge und überhaupt baldige Erschöpfung unausbleiblich sein müssen«. Die Ausgestaltung eines Tongedankens nennt man die thematische Arbeit, wovon der folgende Artikel handelt. Die rhythmische Gliederung und sonstige Construction der Themen findet man unter Sonate, Fuge, Periode etc. näher beschrieben.

Thema con Variazioni, s. Variation.

Thematische Arbeit, die Entwickelung des Motivstoffes einer Melodie oder eines Thema zu neuen Perioden, und zwar so, dass ungeachtet der andern Gestalt dieser neuen Bildung, ihr stofflicher Zusammenhang mit dem Grundgedanken deutlich erkennbar bleibt. Man nennt ein Tonstück thematisch gearbeitet, wenn die Ausführung desselben oder seiner Haupttheile im wesentlichen aus mannigfachen Wendungen und Zergliederungen seiner Themen oder insbesondere seines Hauptthema besteht, die Motive der letzteren den Stoff für die wesentlichsten Theile der Entwickelung dargeboten haben. Eine absolut thematische Form ist die strenge Fuge, welche nur aus dem Hauptsatze und der Durchführung desselben besteht, oder aus dem Haupt- und Gegensatze entwickelt wird. Ebenso auch der Canon, dessen Proposta von allen Stimmen durchgeführt wird. Jene Zergliederung und Auflösung des Thema in seinen Motivstoff, und die Bildung neuer Gestaltungen aus den einzelnen Motiven und Motivgliedern, gehört aber vorzugsweise der modernen Instrumentalmusik an; im Canon besteht die Durchführung in nichts anderem als in Nachahmung einer Melodie durch mehrere Stimmen; auch die Fuge führt im wesentlichen immer die ganze Hauptmelodie durch, eine thematische Zergliederung derselben gehört nur den Zwischensätzen an, und in der Vocal-

musik wird die Zerlegung der Melodien schon häufig des Textes wegen unmöglich, weil dieser unter Umständen völlig sinnstörende Zerreissungen dadurch erleiden würde. Daher beziehen sich die nachstehend angegebenen Mittel, welcher die thematische Arbeit sich bedient, der Hauptsache nach auf die Instrumentalmusik. Sie sind etwa folgende: 1) Das Motiv oder der Satz wird rhythmisch umgestaltet, während seine Melodie und Harmonie unverändert bleiben: also die Notenwerthe werden andere, vermehrt, vermindert, Längen in eine Anzahl Kürzen aufgelöst, Kürzen zu Längen zusammengezogen; die Accentuation wird verwandelt, rhythmische Rückungen, Syncopen, Anticipationen etc. werden eingeführt; die Taktart wird aus einer ungeraden in eine gerade oder umgekehrt verändert; das Tempo gewechselt, accelerirt oder retardirt. — 2) Melodische Aenderung bei gleichbleibender Harmonie und Rhythmik: Abänderung der Tonschritte, Verwandelung der directen Bewegung in die Gegenbewegung und umgekehrt; Ausschmückung mittels durchgehender und Wechselnoten, Vorhalte, Melismen; oder Vereinfachung durch Entkleidung von solchem Schmuck. Die Erkennbarkeit des Grundstoffes in der melodischen Umgestaltung wird also im wesentlichen auf der rhythmischen Aehnlichkeit beruhen, denn die Harmonie wird durch die melodische Abweichung häufig ebenfalls eine andere werden, abgesehen davon, dass sie überhaupt an sich (die Rhythmik und Melodik hinweggedacht) als thematisches Motiv nicht viel zu bedeuten hat. — 3) Aenderung der Melodie und Harmonie bei gleichbleibendem Rhythmus; auf letzterem beruht nun die ganze Aehnlichkeit, und in der That genügt auch ein recht ausgeprägter Rhythmus vor allem andern, ein Motiv auch unter mannigfacher melodischer Umgestaltung und Aenderung der harmonischen Grundlage, erkennbar bleiben zu lassen. — 4) Aenderung der Harmonie: Unterlegung anderer Akkordfolge; Versetzung aus Dur in Moll und umgekehrt, wovon natürlich die Melodie nicht unberührt bleibt. — 5) Umgestaltung der Melodie und des Rhythmus, so dass also die thematische Aehnlichkeit auf Festhaltung einer besonders ausgeprägten Harmoniefolge, Sequenz etc. beruht. — 6) Aenderung der Begleitung: Verwandlung der Mehr- in Minderstimmigkeit und umgekehrt; Verwandlung der Bewegung der Begleitstimmen auf characteristische Weise. — 7) Mannigfaltigkeit der contrapunktischen Behandlung: imitatorische und canonische Führung; Verlegung des Motivs in andere Stimmen; Umkehrung im doppelten Contrapunkt. — 8) Aenderungen der Klangstärke und -farben: Wechsel der verschiedenen Stärkegrade; Vermehrung der Instrumentalmassen oder Verminderung derselben; Aenderung der Instrumentation. — 9) Aenderung der Tonhöhe: Verlegung der Melodie aus der Höhe in die Tiefe oder Mittellage und umgekehrt. — 10) Aenderung der Stricharten *legato*, *staccato* etc. Vergl. A. v. D., Elem. d. Musik S. 158 f. Ausführlichen Unterricht in der thematischen Arbeit findet man bei A. B. Marx, Lehre von der musikalischen Composition; und J. C. Lobe, Compositionslehre etc., Weimar 1844; diesen beiden Tonlehrern gehört das Verdienst, die Kunst der thematischen Arbeit bezüglich der neueren Instrumentalmusik seit Haydn, zuerst in ein geordnetes System gebracht zu haben. Hier kann eine ausführlichere Erklärung derselben nicht gegeben werden, da zu einer solchen zu umfängliche Notenbeispiele erforderlich sind. Ein jeder Compositionsschüler möge das sorgfältigste Studium dieses Theiles der Tonsatzlehre sich angelegen sein lassen; denn er gewinnt dadurch die Mittel zur einheitlich-mannigfaltigen Ausgestaltung seiner Tongedanken, regt seine Bildkraft an, und lernt mit seiner Erfindung haushälterisch umgehen; denn durch die Fertigkeit, Grosses aus Kleinem zu entwickeln, eröffnet er sich einen unerschöpflichen Quell neuer und interessanter Bildungen. Haydn, Mozart und Beethoven hätten ihren unermesslichen Reichthum an den allermannigfaltigsten Tongebilden nicht besessen, wenn sie der Kunst der thematischen Arbeit nicht in so umfänglicher Weise mächtig gewesen wären.

Theorbe, *Tiorba*, *Tuorbe*. Ein nunmehr veraltetes, der grossen Basslaute ähnliches Saiteninstrument, von den Italienern bisweilen auch *Archileuto* oder *Archiliuto* (welches eigentlich die grosse Basslaute ist) genannt. Doch unterschied sich die Theorbe von dieser durch einen sehr langen Hals mit doppeltem Wirbelkasten, von denen der eine in der Mitte des Halses, der andere (mit einem seitwärts etwas vorstehenden Kragen versehen) am oberen Ende desselben sich befand. Gewöhnlich hatte sie 14, auch 16 Saiten, von denen 6 oder 8 über dem mit Bünden versehenen Griffbrette sich befanden, während die übrigen neben dem Griffbrette nach dem zweiten Wirbelkasten mit Kragen

hinliefen. Diese letzteren freiliegenden Saiten, welche nicht durch Fingeraufsatz verkürzt werden konnten, also stets nur ihrer ganzen Länge nach ertönten, waren beinahe doppelt so lang als die Saiten über dem Griffbrette. Prätorius (*Syntagma* II. 50) giebt als ein Unterscheidungsmerkmal zwischen der Laute mit Theorbenkragen und der Theorbe selbst an, dass jene auf dem Griffbrette doppelte Saiten, »die Theorba aber durch vnnd durch nur einfache Saitten habe«. Doch wird dies nur in der ersten Zeit bei der Theorbe der Fall gewesen sein, denn später waren nur die neben dem Griffbrette laufenden langen Saiten und ausserdem die Chantarelle (Sangsaite oder Quint) einchörig, wie bei den Lauten, die übrigen über dem Griffbrette befindlichen Saiten waren alle zweichörig, und zwar wurde in den tiefsten Chören die eine Saite in die höhere Octav gestimmt, in den höheren bis zur Chantarelle aber standen beide im Einklange (Mattheson, Orch. I. 278). Noch bis gegen Ende des vorigen Jahrh. (wennauch nach und nach seltener) diente die Theorbe in der Kirchenmusik und auch in der Oper sehr häufig statt des Clavieres zum Generalbasse; sie »ist alleine dahin gerichtet (dieweil wegen der grösse vnd weiten greiffens, keine *Coloraturen* oder *diminutiones* darauff gemacht werden können, sondern schlecht vnd recht dahin gegriffen werden muss) dass ein *Discant* oder *Tenor viva voce*, gleich wie zu einer *Viol de Bastarda*, darein gesungen werde. Darneben aber ist sie auch sehr wol zu gebrauchen, vnd gar lieblich anzuhören, wenn sie neben andern Instrumenten in eim gantzen *Concert*, oder sonsten nebenst dem Bass, oder anstatt des Basses gebraucht wird« (Prätorius, a. a. O. 52). — Derselbe Schriftsteller sagt, dass man eine Gattung mit Geigensaiten (Darmsaiten) und eine andere mit Messing- und Stahlsaiten habe. Ferner gab es die römische Theorba oder *Chitarrone* mit sehr langem, (einschliesslich des Körpers) 6 Fuss 8 Zoll betragenden Halse, einem schmäleren, und bequemer zu handhabenden Corpus und 6 Chorsaiten über dem Griffbrette; und die paduanische mit breiterem Schallkörper und 8 Chorsaiten über dem Griffbrette (am langen Halse haben beide Arten 8 Saiten), »wiewol von jahren zu jahren allezeit mehr enderungen hierinnen vorfallen vnd erdacht werden: darumb auch nichts gewisses hiervon zuschreiben«. Als den Erfinder nennt Brossard den berühmten Viol' da Gambisten Hottemann um 1650, und Mattheson sagt um 1730 (a. a. O.), die Theorbe hätte »seit etwa 50—60 Jahren der Lauten succedirt um den Generalbass darauf zu spielen«, und für ihren Erfinder wolle man (d. h. doch wohl Brossard) den Gambisten Hottemann halten, der von Frankreich aus den Gebrauch derselben in Italien und anderswo eingeführt habe. Die Theorbe ist aber schon lange vordem bekannt gewesen; Arteaga schreibt ihre Erfindung dem Bardella zu, einem zur Zeit des Galilei (also in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.) in Italien lebenden Tonkünstler, und um diese Zeit wird sie auch entstanden sein, denn Alessandro Piccinini um 1570 (Erfinder der *Archiliuto*) giebt in seinem *Trattato sopra la Tabulatura* (La Borde, *Essai* III. 361) eine Beschreibung vom Ursprunge der Theorbe, sowie die Zeichenlehre derselben; Prätorius spricht von ihr um 1616 als einem ganz allgemein verbreiteten Instrument. Abbildg. s. in *Syntagma* II. Tab. V.

Theorbenflügel. Ein Flügel im 16-Fusston, mit drei Registern, deren zwei mit Darmsaiten, das dritte mit Drathsaiten bezogen waren; erfunden von Joh. Christoph Fleischer um 1718 zu Hamburg als Instrumentenmacher berühmt. Er fertigte auch zweichörig mit Darmsaiten bezogene Lautenclavicymbel im 8-Fusston. Sein Darmsaitenbezug soll merkwürdigerweise vortrefflich Stimmung gehalten haben.

Theorie der Musik. Der Gegenstand zerfällt in zwei Hauptabtheilungen: *a*) die physikalische Theorie, welche mit der Akustik und der Lehre von den mathematischen Verhältnissen (Canonik) sich beschäftigt; — *b*) die Theorie der Tonsetzkunst, welche alle zum Tonsatze gehörigen Fächer unter sich begreift, als die Lehre vom Rhythmus, der Melodie und Harmonie; vom Contrapunkt, den Formen, der Behandlung der Singstimme und Instrumente. Ueber alle diese Disciplinen ertheilen die einzelnen betreffenden Artikel Auskunft.

Thesis, der Niederschlag, gute Taktheil, s. Niederschlag, Accent 1 2.

Thiasos, bei den Griechen ein Singetanz zu Ehren einer Gottheit, insbesondere des Bacchus.

Threnodie, ein Trauer- oder Klaggesang.

Thubal oder Tubal, Thubalflöte, ebenwie Jubal, Halbprincipal, Koppeldone etc., ein gewöhnliches Octavregister in der Orgel.

Thunbass, bei den alten Orgelbauern im 16. Jahrh. Benennung der Grosshohlflöte oder Koppel 8 Fuss. Der Ausdruck kommt von Ton und tönend her: »Sintemalen man domals von den vnterschiedenē Bässen oder Vntersätzen noch nichts gewusst, vnd solchen Bass *Sub*bass vnd Thunbass, auch Coppel geheissen, darumb dass er weit vnd Tohnend geklungen, vnd den Werken, weil sie eine *Quinta* tieffer, als Chor Thon gewesen, eine besondere brausende Art in solcher tieffe gegeben hat, dass ein vnwissender meynen solte, es were wegen seines Thonens vnd erfüllens ein Vntersatz dabey vorhanden«. Prätorius, *Syntagma* II. 132.

Thurm. Die halbrunden, Thürmen oder starken Halbsäulen ähnlich vorspringenden Pfeifengruppen im Orgelprospect. Gewöhnlich sind in der Mittelfront drei, durch zwei in gerader Flucht geordnete Pfeifenpartien (sogen. Felder) getrennte Thürme vorhanden; zuweilen steht auch noch ein sehr grosser Thurm (16 oder 32 Fuss) an jeder Seite (Seitenthürme).

Tibia. *a*) Lateinischer Name der Flöte, Pfeife, Schalmey, überhaupt der Blasinstrumente mit Tonlöchern; — *Berecynthia*, eine aus Buchsbaum oder Knochen gearbeitete phrygische Flöte, nach der Stadt und dem Berge Berecynthus benannt; — *buxea*, aus Buchsbaum gefertigt; — *dextra*, rechte (s. Doppelflöte); — *embateria*, lacedämonische Flöte, mit welcher die vor dem Angriffe des Feindes gesungenen Lieder begleitet wurden; — *gingrina*, die Schalmey (von *gingrire*, dem Gackern der Gans); — *multisonans*, starktönende Flöte der Aegypter, angeblich aus einem Gerstenhalm (?) gemacht; — *sinistra*, linke (s. Doppelflöte); — *Siticinum*, Leichenbläserflöte; — *tityrina*, Hirtenflöte; *Tibiae bifores*, *conjunctae*, *geminatae*, die Doppelflöte; — *impares*, ungleiche, — *pares*, gleiche Flöten, Gattungen der Doppelflöte; — *hemiopae*, mit dicht nebeneinanderliegenden Löchern, für Kinder. — *b*) In der Orgel: — *angusta*, die Dolzflöte oder Offenflöte; — *aperta*, eine offene (nicht gedeckte); — *sylvestris*, Waldflöte; — *vulgaris*, Blockflöte.

Tibia canere, die Flöte blasen; *tibicen*, ein Flötenspieler.

Tibia utricularis, die Sackpfeife, Dudelsack.

Tibilustrium, das zu Rom alljährlich den 13. Juni gefeierte Fest der Pfeifenweihe.

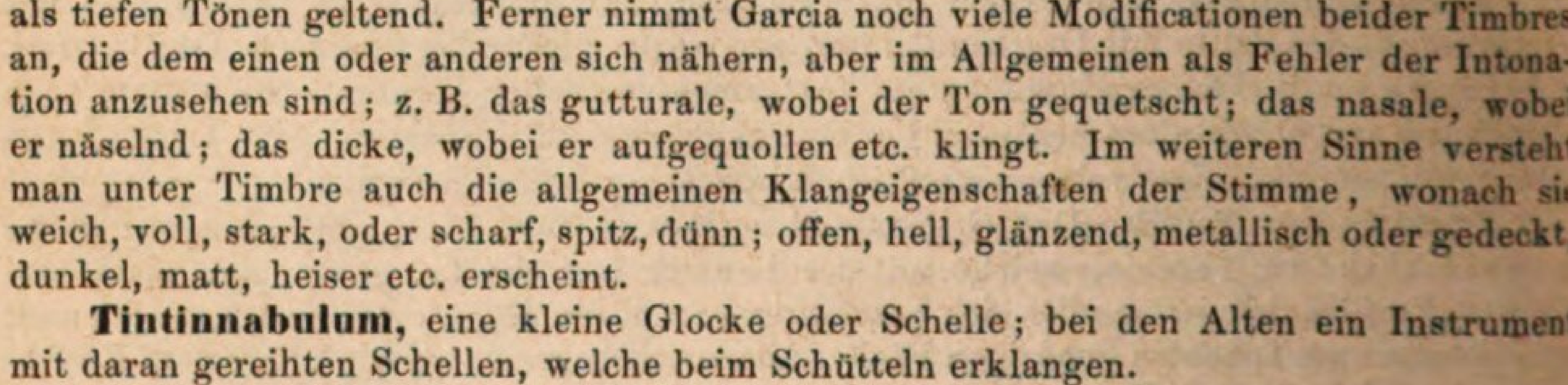
Tief nennt man solche Schallempfindungen, die durch niederere Grade der Schwingungsgeschwindigkeit klangerzeugender Körper in unserm Gehöre erweckt werden, s. Hoch, Klang.

Timbre, der Klang, die Klangfarbe, qualitative Beschaffenheit des Schalles. Bei der menschlichen Stimme unterscheidet Manuel Garcia (*Ecole du Chant*, 1840) ein helles und ein dunkles Timbre (*clair et obscur*); alle Töne des ganzen Stimmumfanges können mit dem einen oder anderen Timbre erzeugt werden; die Bruststimme erhält durch das helle ihren Glanz, wird aber bei Uebertreibung schreiend und bellend; durch das dunkle erhält sie die Abrundung, Eindringlichkeit und Fülle, wird aber bei Uebertreibung dumpf, erstickt und rauh. Der Einfluss des Timbre macht sich mehr bei hohen als tiefen Tönen geltend. Ferner nimmt Garcia noch viele Modificationen beider Timbres an, die dem einen oder anderen sich nähern, aber im Allgemeinen als Fehler der Intonation anzusehen sind; z. B. das gutturale, wobei der Ton gequetscht; das nasale, wobei er näselnd; das dicke, wobei er aufgequollen etc. klingt. Im weiteren Sinne versteht man unter Timbre auch die allgemeinen Klangeigenschaften der Stimme, wonach sie weich, voll, stark, oder scharf, spitz, dünn; offen, hell, glänzend, metallisch oder gedeckt, dunkel, matt, heiser etc. erscheint.

Tintinnabulum, eine kleine Glocke oder Schelle; bei den Alten ein Instrument mit daran gereihten Schellen, welche beim Schütteln erklangen.

Tiorba, die Theorbe.

Tirade, die Ausfüllung zweier in der Tonleiter von einander entfernt liegenden Töne mit stufenweisen Zwischentönen von einerlei Zeitwerth, z. B.



Das Wort ist auch in der Sprache gebräuchlich, und solche Tiraden sind es, womit einige Musikschriftsteller der Gegenwart einen Inhalt von Seiten auf einen Umfang von Bänden ausrecken, bombastische von unnöthigem Wortkrame aufgeblasene Reden, geschwollene Wortboviste mit Staub als Inhalt.

Tiranas, *Tonatillas*, spanische Nationalgesänge, Romanzen, im $^3/_4$-Takt von langsamer Bewegung, von der Zither begleitet.

Tiré. *a*) Auf Notentiteln, ausgezogen, aus einem grösseren Werke. — *b*) Beim Violinspiel; der Bogen soll völlig ausgezogen werden, wodurch ein geringes Zögern im Striche beabsichtigt wird. Auch gleichbedeutend mit Herabstrich (s. daselbst).

Toccata, eine alte, früher sehr stark, gegenwärtig jedoch nicht mehr gepflegte, Tasteninstrumenten natureigene phantasieartige Spielform. »Sie wird aber von den Italis meines erachtens«, sagt Prätorius[1]), »daher mit dem Namen *Toccata* genennet, weil *Toccare* heisst *tangere*, *attingere*, vnd *Toccato*, *tactus*: So sagen auch die Italiäner; *Toccate un poco*: das heisst, beschlagt das Instrument, oder begreifft das Clavier ein wenig: daher *Toccata* ein Durchgriff oder Begreiffung des Clavieres gar wol kan genennt werden«. Schwerer als von dem Namen ist es, von der Form und Charactereigenthümlichkeit der Toccata eine deutliche Erklärung zu geben; denn sie gehört zum *stile a mente non a penna*, zu den phantasieartigen Gattungen von Tonstücken, die, wenngleich ebensogut wie Sätze von geschlossener Form an eine musikalisch und dem Kunstgefühle nach folgerichtige Entwickelung gebunden, doch keinem der bestimmten Formtypen sich anschliessen, sondern, auch wenn sie ausgearbeitet und aufgeschrieben werden, doch mehr der augenblicklichen Eingebung entsprungen zu sein scheinen. Und die Toccata gehört zu den freiesten der phantasieartigen Formen; dieses bezeugen die meisten der noch vorhandenen Monumente, wenngleich deren, im Vergleich zur vielfachen Anwendung, welche die Toccata ihrer Zeit gefunden haben muss, nicht gar viele sind, da es im Wesen dieser Form liegt, weniger auf dem Papier ausgearbeitet als unmittelbar frei aus der Phantasie hergegeben zu werden. Ebendasselbe sagen auch die älteren Erklärer; Prätorius[2]) beschreibt sie als »ein Präambulum oder Präludium, welches ein Organist, wenn er erstlich vff die Orgel, oder Clavicymbalum ein *Mutet* oder Fugen anfehet, aus seinem Kopff vorher phantasieret, mit schlechten entzeln griffen vnd Coloraturen etc. Einer aber hat diese, der andere eine andere Art«. Mattheson[3]) sagt von den Toccaten, die er mit den Boutaden, Capricci, Prâludes, Ritornelli etc. zu den Phantasien rechnet, dass sie »so wenig Schranken und Ordnung hielten, dass man sie schwerlich mit einem andern Namen, als guter Einfälle, belegen könne. Daher sei ihr Abzeichen die Einbildung«.

Eine wesentliche Eigenthümlichkeit der Toccata ist, dass sie entweder garkeine, oder doch nur selten und dann auch nur in einzelnen Partien, zusammenhängend fortfliessende Melodie enthält, sondern dass die melodischen Schritte, wenn überhaupt als solche erkennbar, meist auf mannigfaltige Art gebrochen und durch Passagen und Spielfiguren umschrieben werden. Verschiedene Arten Arpeggien, schneller Passagen, laufender Gänge und gebrochener Akkorde, in denen oft beide Hände sich ablösen, wechseln bald mit einander ab, und zwar häufig ohne dass eine Figur festgehalten und fortgesponnen wird; liegt ihnen auch eine bestimmte harmonische und mitunter auch melodische Fortschreitung zu Grunde, so ist sie doch nicht das wesentliche, das freie phantasieartige Spiel herrscht durchaus vor, kunstvollere Durchführung, welche lange Ueberlegung fordert, erscheint nur vergleichungsweise selten, die fugirte Schreibart findet keine Stelle, und was von imitatorischen und canonischen Bildungen vorkommt, hat gemeinhin auch mehr nur das Ansehen eines Productes augenblicklicher Eingebung als absichtlich kunstvoller Ausarbeitung. »Die Hauptsätze und Unterwürfe lassen sich zwar nicht ganz ausschliessen, sie dürfen aber nicht recht aneinanderhangen«, sagt Mattheson[4]) weiter, »vielweniger ordentlich ausgeführt werden; daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Toccaten und Phantasien förmliche Fugen durcharbeiten, keinen Begriff von dem vorhabenden Stil haben, als welchem kein Ding so sehr zuwider ist, als die Ordnung und der

1) *Syntagma musicum*, III. 23.
2) a. a. O.
3) Kern melodischer Wissenschaft S. 122.
4) Vollkommene Capellm. S. 88.

Zwang. Wer die meisten künstlichen Schmückungen und seltensten Fälle anbringen kann, der fährt am besten«. Der Satz ist meist homophon, sehr oft einstimmig, eben in jenen erwähnten, an beide Hände vertheilten Passagen, und dann auch wohl mit kräftigen Accentakkorden und zwei- und mehrstimmigen Partien untermischt. Auf dem Clavier und der Orgel ist die Toccata entstanden und einzig und allein auch nur zu Hause; Uebertragung auf ein Ensemble von Instrumenten oder das Orchester duldet sie keineswegs, gemachter Versuche ungeachtet. Es mag sein, dass sie vom Clavier zuerst ausgegangen ist; indem den zu ihrer Entstehungszeit gebräuchlichen Clavieren ein länger ausklingender Ton noch mehr abging als den unsrigen, war Veranlassung genug zu einer Ausdrucksweise gegeben, welche schnell bewegte Figuren, Akkord- und andere Passagen, getragener Melodie vorzieht; die Orgel, wenigstens der Spielart nach dem Claviere nahe verwandt, behielt in der Toccata auch dieselbe Darstellungsweise bei, doch nicht ohne sie in mancher Hinsicht ihrem eigenen Klangcharacter gemäss zu modificiren; denn es finden sich in Orgeltoccaten, wenngleich nicht andauernd getragene Melodien und fugirte Sätze, so doch mehr auf den Fortklang gehaltener Töne berechnete Stellen.

Die Form der Toccata im Grossen und Ganzen lässt sich schwer von der anderer Phantasien unterscheiden; man findet Sätze mit Präludium oder Phantasie bezeichnet, die man ebensogut Toccata nennen könnte, und wiederum Toccaten von beiweitem geschlossenerer Form; z. B. die grosse F dur Toccata von Bach, mit durchaus canonischer und imitatorischer Entwickelung und wiederkehrenden Hauptsätzen. Und auch andere haben in der That entweder einen oder mehrere wirkliche Hauptgedanken oder Hauptthemafiguren, die durchaus thematisch verarbeitet werden, auch wohl in gewisser Ordnung wiederkehren (z. B. Toccata in D moll, Dorisch, von S. Bach), zeigen geschlossene Gestaltungen und deutliche Gruppirung, wennauch nicht allemal im Sinne des Periodenbaues freier Formen. Andere hingegen haben keine bestimmt ausgeprägten Themen, zuweilen werden sogar die angeschlagenen nicht einmal thematisch weiter ausgebildet, sondern wechseln häufig, mitunter nach wenigen Takten (z. B. Toccata in D moll von Bach; Peters, Bd. IV). Das ganze Stück hat alsdann einen durchaus präludirenden Character. Nicht selten wird im ganzen Satze die einmal angeschlagene metrische Bewegung festgehalten, und nur etwa durch schnellere Spielfiguren oder durch langsamere Arpeggio's, Halte u. dergl. zeitweilig unterbrochen; oft aber wechselt auch die metrische Bewegung häufig. Ausserdem werden zwar die meisten Toccaten in den Takt eingekleidet, darum aber, wie auch alle anderen Phantasiestücke, noch keineswegs streng taktmässig vorgetragen, sondern der Spieler überlässt sich, mit Beschleunigung und Verzögerung des Tempo sowie auch mit Verminderung oder Vermehrung einzelner Notenwerthe, ganz seinem Gefühl und seiner vom Character des Tonsatzes gewonnenen Einsicht. Auf der Orgel wird in vielen Fällen die Bewegung an sich etwas gemässigter sein müssen als auf dem Claviere oder Pedalflügel, weil dort sehr schnelle Läufe namentlich nicht allemal mit erwünschter Deutlichkeit herauskommen, wenn das Regierwerk nicht sehr gelenkig ist.

Bei S. Bach schliesst sich der Toccata jederzeit eine Fuge an, in welcher das freie Phantasieleben eine Concentration in fester Form erfährt. Er verlieh dieser Form überhaupt die höchste Durchbildung, welche sie zu erreichen vermag. Unter seinen Vorgängern kann man nur von denjenigen sprechen, deren Werke im Druck ausgegangen sind, und hier sind Rossi (*Toccate e corrente* etc. 1635); Froberger (1695, 1699 und 1714); Georg Muffat (1690, *Aparatus Musico organicus*) und Gottlieb Muffat als hervorragend zu nennen; als der bedeutendste jedoch wohl Claudio Merulo (1557 Organist zu St. Marcus in Venedig, *Toccate d'intavolatura d'Organo* 1598); er scheint zuerst der Toccata eine gewisse festere Form gegeben zu haben. C. v. Winterfeld beschreibt sie in seinem Werke Joh. Gabrieli und sein Zeitalter II. 103.

Toccatina, ein Tonstück nach Art der Toccata, jedoch von kleinerer Form.

Toccato, Touquet, in Trompetenchören eine vierte Trompetenstimme (die anderen drei sind zwei Clarinen und ein Principal), welche oft in Ermangelung von Pauken die beiden Paukentöne als eine Art Grundstimme machen muss.

Ton. 1) Allgemein genommen, die relative Höhe oder Tiefe eines Klanges, die durch die grössere oder geringere Anzahl Schwingungen, welche der klangerzeugende Körper in einer gewissen Zeiteinheit zurücklegt, bedingt ist. S. Klang I A, 4 c. Relativ kann

diese Tonhöhe dem allgemeinen Begriffe nach für unseren musikalischen Gebrauch immer nur deshalb genannt werden, weil wir absolute Tonhöhe einem Klange nicht zuschreiben können, bevor er mit einem oder mehreren anderen auf bestimmte Tonhöhe fixirten Klängen verglichen ist. Um absolute Höhe und Tiefe, d. h. einen unabänderlichen Grad der Höhe und Tiefe, für einen jeden Ton in der Musik zu haben, muss erst ein Ton von einer bestimmten Anzahl Schwingungen in einer Zeiteinheit als Normal- oder Stimmton angenommen und festgesetzt werden; von diesem Stimmtone aus sind alsdann alle übrigen Tonhöhen sehr leicht anzugeben. An sich ist der Stimmton allerdings ebenfalls etwas Willkürliches, man kann z. B. den Ton von etwa 435 oder 445 Schw. in der Zeitsecunde ebensogut a_1 nennen, wie den von 440; hat man ihn jedoch, wie in neuerer Zeit den Gabelton a_1, zu 440 Schw. in der Secunde fest angenommen, so ist damit absolute Höhe- und Tiefebestimmung auch für alle übrigen Töne des ganzen Tonsystemes gegeben. Gesetzt, man habe zwei rein gestimmte Claviere vor sich, deren Stimmton aber verschieden ist, so klingt jeder Ton auf dem einen Instrumente höher als auf dem andern, ungeachtet bei jedem dieser Instrumente jeder einzelne Ton insbesondere seinen bestimmten Grad der Höhe hat, von dem er, ohne unrein zu werden, nicht abweichen kann. Folglich ist der Grad der Höhe und Tiefe eines jeden einzelnen Tones so lange relativ, bis der Stimmton selbst auf eine feste Tonhöhe fixirt ist. Solche Beziehung findet nicht allein bei dem schon völlig in eine zusammenhängende Ordnung gebrachten Tonmaterial der Musik, das ist, bei einem völlig ausgebildeten Tonsysteme, sondern auch bei der natürlichen Erzeugung der Töne statt; denn in eben dem Grade, in welchem ein angegebener Ton höher oder tiefer ist, klingen selbstverständlich auch die ihm angehörenden aliquoten Tonverhältnisse höher oder tiefer mit. — Häufig bedient sich auch ein unrichtiger Sprachgebrauch des Wortes Ton, wenn von der qualitativen Beschaffenheit eines Schalles, also vom Klange (s. daselbst), die Rede ist. Ton und Klang sind aber dem Begriffe nach verschieden; der Klang erfordert nur, dass die Schallwellen an Form regelmässig sind und in gleichen Zeiträumen aufeinanderfolgen, ohne ihre Anzahl in einer Zeiteinheit zu berücksichtigen; der Ton hingegen, die Höhe oder Tiefe des Klanges, hängt allein von der Anzahl jener an Form und Zeitfolge regelmässigen Schallwellen ab, und die Klangfarbe oder Qualität eines Schalles kommt bei ihm ebensowenig in Betracht, wie beim Character des Klanges die Anzahl der Schwingungen. Deshalb ist es unrichtig, eine die Klangfarbe bezeichnende Eigenschaft eines Instrumentes oder einer Stimme auf den Ton zu beziehen, und zu sagen, das Klangwerkzeug habe einen guten, schlechten, rauhen, zarten etc. Ton, statt Klang. Indem von Schall-, Klang- und Tonbildung in dem schon angeführten Art. Klang ausführlicher gehandelt ist, bleibt hier nur übrig, das Wort Ton —— 2) im engeren Sinne oder seiner besonderen Kunstbedeutung nach zu betrachten. Wir bedienen uns desselben — *a*) zur Bezeichnung eines jeden besonderen in der Musik gebräuchlichen Klanges, dessen Höhe- und Tiefeverhältniss bestimmt ist. Unser modernes gleichschwebend temperirtes Tonsystem enthält nur 12 wesentlich von einander verschiedene Töne, nämlich die im Umfange einer Octav befindlichen 12 Halbtöne; alle übrigen in der Musik gebräuchlichen Töne sind nichts als höhere oder tiefere Wiederholungen dieser innerhalb einer Octav enthaltenen 12 Halbtöne, denn die Töne einer höheren Octav stehen zu einander in genau denselben Verhältnissen, die den Tönen der tieferen Octav eigen sind (vergl. Intervall). Wenn man daher von einem Tone spricht, so handelt es sich entweder nur darum, zu wissen welcher von den 12 Tönen der Octav gemeint ist, und in diesem Falle genügt es, ihn einfach mittels seines Buchstabennamens, *d a e* etc., zu bezeichnen; oder man will auch zugleich die Höhe der Octav kennen, in welcher dieser Ton ausgeübt werden soll, und in dieser Hinsicht ist aus den Art. Notenschrift und Tabulatur bekannt, dass die verschiedenen Octaven mit den Namen Contra-, grosse, kleine, eingestrichene etc. Octav benannt und die näheren Bestimmungen, in welcher dieser Octaven der Ton auszuüben ist, dem Buchstabenzeichen des Tones beigefügt, oder durch die Stellung der Note im Linien- und Schlüsselsysteme ausgedrückt werden. Wenn man daher dem Grundtone des ganzen Tonsystemes einen bestimmten Grad der Tiefe giebt, so kann man alsdann durch diese nähere Bezeichnung den bestimmten Grad der Höhe und Tiefe aller in der Musik gebräuchlichen Töne aufs genaueste bezeichnen; daher sagt man: das eingestrichene c_1, das Grosse *A* etc.; und nimmt man an, wie dem erfahrungsmässig auch so ist, dass das Grosse Contra-*C* (C_2) in

der Secunde 16,5 Schwingungen macht, so weiss man mit völliger Gewissheit, dass durch 66 Schwingungen in gleicher Zeit das Grosse *C*, durch 220 das kleine, durch 440 das eingestrichene *a* (a_1) entsteht, da die Schwingungszahlen der Töne einer Octav in der nächsthöheren sich verdoppeln, in der nächsttieferen die Hälfte betragen. — *b*) Zur Bezeichnung eines Intervalles, dessen beide Enden um eine diatonische Stufe von einander entfernt sind. Weil aber die diatonischen Stufen unserer Scala nicht gleich gross sind, bezeichnet man das Intervall einer grossen diatonischen Stufe mit dem Namen Ganzer Ton, und nennt hingegen den Zwischenraum der kleineren Stufen einen Halben Ton; demnach machen die Stufen *c d*, *d e*, *f g*, *g a* und *a h* Ganze Töne, die Stufen *e f* und *h c* hingegen nur Halbe Töne aus. In der natürlichen Erzeugung der Töne erscheinen sowohl der Ganze als der Halbe Ton wiederum in je zwei verschiedenen Grössen. Es ergiebt sich nämlich bei der Tonberechnung ein grosser Ganzer Ton im Verhältniss 9:8 Log. 170, und ein kleiner Ganzer Ton 10:9 Log. 152; der Halbe Ton erscheint als grosser Halber Ton (die kleine diatonische Stufe *e f* oder *h c*) im Verhältniss 16:15 Log. 93, und als kleiner Halber Ton (die chromatische Tonstufe), z. B. *f fis*, *h b* etc., nach der Berechnung des reinen diatonischen Tonsystemes im Verhältniss 25:24 Log. 59. Von der Berechnung und Ausübung der grossen und kleinen Verhältnisse des Ganzen und Halben Tones ist in den Artikeln Ganzer und Halber Ton, Klanggeschlecht etc. gehandelt worden; im gleichschwebend temperirten Tonsysteme aber fällt der Unterschied der grossen und kleinen Ganzen und Halben Töne fort, indem nur einfach Ganze und Halbe Töne, der Halbe Ton zu $\frac{83\frac{1}{3}}{1000}$ Octav, darin enthalten sind. — *c*) In noch engerem Sinne als Abkürzung für Tonart; man sagt, ein Musikstück stünde in einem gewissen Ton, statt in einer gewissen Tonart. Denn denjenigen Ton, der bei der Tonverbindung und Modulation eines Stückes zu Grunde gelegt wird und zu dem alle übrigen Töne ihre besonderen Beziehungen erhalten, das heisst, denjenigen Ton, der allen in einem Tonstück oder in einem besondern Theile desselben melodisch und harmonisch verbundenen Tönen eine bestimmte Intervallengrösse (als Terz, Quart etc.) ertheilt, nennt man den Grundton der Tonart. Wenn man demnach sagt, ein Tonstück sei in diesem oder jenem Tone gesetzt, oder die Modulation desselben wende sich in diesen oder jenen Ton, so ist damit nichts anderes gemeint, als dieser Ton sei der Grundton der betreffenden Dur- oder Molltonart. Weil nun die Modulation eines Tonstückes nicht durchaus in dem Tone, in welchem es begonnen und beschlossen wird, sich bewegt, sondern auch andere näher oder entfernter oder auch garnicht verwandte Töne betritt, nennt man den Ton, in dessen Tonleiter es beginnt und schliesst, den Hauptton, oder die Haupttonart. Im folgenden Artikel werden die Tonarten einer näheren Betrachtung unterzogen. — *d*) In metaphorischer Bedeutung, in der Musik wie auch in der Malerei und Dichtkunst als allgemeine Bezeichnung der dem Kunstwerke zu Grunde liegenden Art der Stimmung. Wir sagen: das Tonstück ist in einem heitern oder traurigen, ernsten oder muntern Tone gehalten, und meinen damit nichts anderes als den allgemeinen Character desselben. Imgleichen sprechen wir wie in der Musik von Klangfarben, so in der Malerei von Farbentönen. — Von dem gesammten Tonumfang, dessen unsere heutige Musik sich bedient, sowie von den verschiedenen Tonverhältnissen, ist in den Artikeln Notenschrift, Temperatur, Intervall, Verhältniss etc. ausführlich gehandelt.

Tonale Fuge, *Fuga tonale*, *in tono*, *del tuono*, die Art der Fuge, in welcher die Octavtheilung eingehalten wird, der Gefährte in der obern Hälfte der Octav antwortet, wenn der Führer in der untern Hälfte steht, und umgekehrt; verschieden von der *Fuga reale*, in welcher die Octavtheilung nicht berücksichtigt, sondern der Quintenschritt mit einem Quintenschritte und der Quartenschritt mit einem Quartenschritte beantwortet wurde, wobei man aber den Ton einhielt, insofern man keine anderen Versetzungszeichen anwandte als der Tonart eigenthümlich zugehörten.

Tonart. Ein Inbegriff von Tönen, die in gewissen Beziehungen zu einem Haupt- oder Grundtone stehen. Ihren einfachsten melodischen Ausdruck findet die Tonart in der sogenannten diatonischen Tonleiter, der stufenweisen Fortschreitung vom Grundtone zur Octav durch fünf Ganze und zwei grosse Halbe Töne; harmonisch dargestellt wird sie durch die auf den Stufen der diatonischen Scala aus Bestandtheilen derselben gebil-

deten Akkorde, speciell durch die drei Hauptakkorde, nämlich die Dreiklänge auf der 1., 4. und 5. Tonstufe. Wir pflegen für gewöhnlich den Ausdruck Tonart in zweifachem Sinne zu gebrauchen: einmal für etwas innerlich Verschiedenes, das anderemal für etwas, bei vollkommener innerer Aehnlichkeit, nur äusserlich (örtlich) sich Unterscheidendes. Wir verstehen darunter den Dur- und Mollbegriff im allgemeinen, sagen statt Dur- und Mollgeschlecht, auch Dur- und Molltonart; nennen ebensowohl aber auch die Transpositionen des Dur- und Mollgeschlechtes auf die 12 Halbtöne der Octav, Tonarten, als die *D, B, A*♭ etc. Dur-, *G, F*♯ *D* etc. Molltonart. Dur- und Mollgeschlecht aber sind etwas innerlich, d. h. hinsichts der Intervallenverhältnisse, Verschiedenes; Transpositionen unterscheiden sich nur äusserlich, nur durch höhere oder tiefere Tonlage. Diese sind Tonarten, jene aber Octavgattungen, und beide Begriffe wohl auseinanderzuhalten. Octavgattungen weichen von einander hinsichts der Lage ihrer Halbtöne ab, Tonarten sind nichts als Versetzungen oder Transpositionen ein- und derselben Octavgattung auf einen anderen Grundton, wie schon unter Tetrachord etc. III A, B näher auseinandergesetzt ist. So sind die nachstehend unter II und III erklärten Kirchentöne und Tonarten des 16. Jahrh. Octavgattungen, deren Intervalle in immer anderen Verhältnissen zu einander stehen, da die beiden diatonischen Halbtöne an immer anderen Stellen liegen. Die Halbtöne in der Dorischen Octav *D E⌒F G A H⌒C* werden von der 2. mit der 3. und von der 6. mit der 7. Stufe; in der Phrygischen *E⌒F G A H⌒C D* von der 1. mit der 2. und von der 5. mit der 6.; in der Lydischen auf *F* von der 4. und 5. und von der 7. und 8. Stufe gebildet, woraus denn innerlich verschieden gestaltete Gattungen der Octav (*species octavae*), Tonreihen, deren Diatonik innerhalb der Octav immer eine andere ist, hervorgehen. Daher denn auch unsere durch die Intervallenverhältnisse verschiedene Dur- und Molltonart eigentlich Octavgattungen sind (die Ionische und Aeolische Octavgattung des 16. Jahrh.) und zwei innerlich von einander abweichende Tongeschlechter bilden. Tonarten hingegen sind die verschiedenen Arten von Versetzungen auf immer andere Töne, welche mit den Octavgattungen vorgenommen werden, wenn sie höher oder tiefer ausgeübt werden sollen, wobei natürlich die Versetzungszeichen in Anwendung kommen müssen. Also z. B. die Transposition der Dorischen Octav auf die Oberquart *g*, mit einem ♭ vor *h*, ist eine Tonart, und ebenso sind die Transpositionen unserer Dur- und Molloctav auf die 12 Halbtöne nur höhere oder tiefere und mit mehr oder weniger Versetzungszeichen notirte, jedoch an Intervalleninhalt einander völlig ähnliche Tonarten. Von diesen modernen Dur- und Molltonarten ist im V. Abschnitt dieses Artikels die Rede.

I. Tonarten und Octavgattungen der Griechen; Erklärung derselben im Zusammenhange mit der Tetrachordeintheilung s. im Artikel Tetrachord und Tonsystem der Griechen II A, B.

II. Kirchentöne, Kirchentonarten, die dem alten Choralgesange zu Grunde liegenden, in der kirchlichen Musik des ganzen Mittelalters und der neueren Zeit bis um Mitte des 17. Jahrh. herrschend, im Choral noch bis ins 18. Jahrh. hinein in Gebrauch gewesenen acht diatonischen Octavgattungen. — *A.* Ursprünglich sind sie griechische Octavgattungen; Ambrosius, Bischof zu Mailand, soll bekanntlich (doch ohne dass wir geschichtliche Bürgschaft hiefür haben) bei Einrichtung seines Kirchengesanges um 375, aus den sieben Octavgattungen des griechischen Systemes vier ausgewählt und für den Gebrauch im kirchlichen Gesange bestimmt haben. Nämlich, nach griechischer Benennung, die Phrygische *D—d*, Dorische *E—e*, Hypolydische *F—f*, und Hypophrygische (Ionische) *G—g*. Doch behielt man die griechischen Provinzennamen nicht bei (sie tauchen erst später, etwa gegen das 10. Jahrh., wieder auf, und zwar in abweichender Anwendung, s. III), sondern bediente sich statt ihrer zur Benennung der Töne nur der einfachen Zahlnamen: *Protus* (*primus*, der Erste), *Deuterus* (*secundus*, der Zweite), *Tritus* (*tertius*, der Dritte), und *Tetrardus* (*quartus*, der Vierte) *Tonus*[1]). Sämmtliche vier Octavgattungen enthalten keine anderen Intervalle als die der diatonischen C dur oder A moll Tonleiter angehörigen; wie sie aus den drei, nach Lage ihres Halbtones verschiedenen Gattungen der Quart, von einander abweichend zusammengesetzt

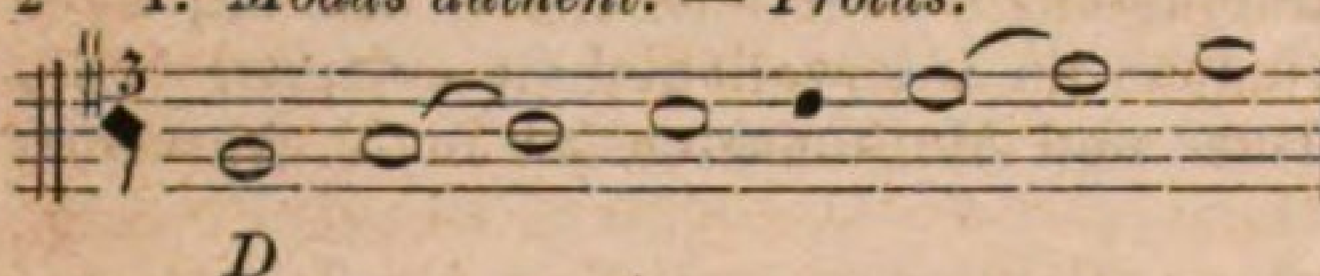
1) *Tonus*, *Modus* oder *Tropus*, Octavgattung. Das Wort *Tropus* wurde später insbesondere auf die den Psalmen-, Responsorien- und Introitusversen angehängten melodischen Formeln angewendet, s. Tropus. Uebrigens sind die Octavgattungen gewissermassen auch melodische Formeln.

sind, ist unter Tetrachord etc. I A; III A näher erklärt. Gehören die Intervalle dieser Octavgattungen auch ein- und derselben diatonischen Scala an, so stehen sie doch in immer anderen Beziehungen zu ihren Grundtönen, wodurch sie gleichsam als melodische Formeln erscheinen:

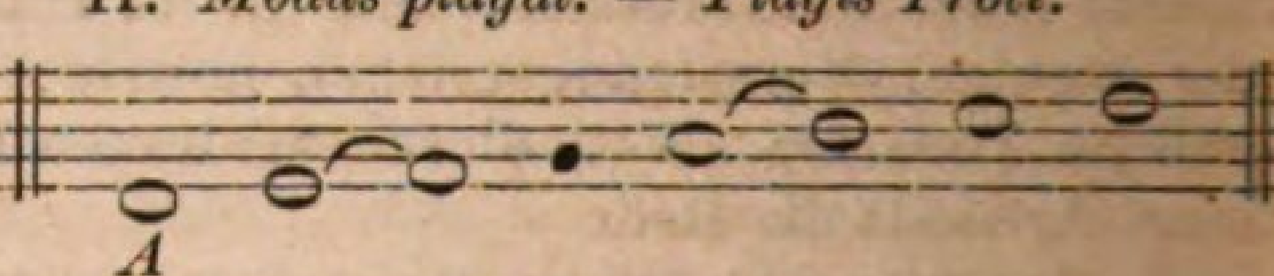
Beisp. 1	*Protus* . . .	*D*	$\widehat{EF}$	*G*	*A*	$\widehat{HC}$	*d*
	Deuterus . .	$\widehat{EF}$	*G*	*A*	$\widehat{HC}$	*D*	*e*
	Tritus . . .	*F*	*G*	*A*	$\widehat{HC}$	*D*	$\widehat{Ef}$.
	Tetrardus .	*G*	*A*	$\widehat{HC}$	*D*	$\widehat{EF}$	*g*.

Die Halbtöne sind durch Bindebogen angedeutet, woraus man die Verschiedenheit der Octavgattungen leicht ersieht. Uebrigens ist der herkömmliche Name Tonart in seiner Anwendung auf die Octavgattungen christlicher Zeit ebenso ungenau wie auf die des griechischen Systemes, und aus der Verwechselung der Begriffe Tonart (Transposition) und Octavgattung (*species octavae, species diapason*) entstand später auch die verkehrte Anwendung der griechischen Namen Dorisch, Phrygisch etc. —— *B.* Jeder der vier Ambrosianischen Octavgattungen soll Gregor der Grosse einen Nebenton auf der Unterquart hinzugefügt haben; jene alten vier Ambrosianischen Haupttöne nannte man authentische (*authentici, id est auctorales*), die neuen von ihnen abgeleiteten Nebentöne plagalische (*subjugales, collaterales,* die den authentischen unter- oder beigeordneten) Octaven oder Modi. Man benannte diese acht Octavgattungen entweder, den plagalischen Nebenton immer seinem authentischen Haupttone nachsetzend, der Reihe nach mit den Zahlwörtern *Tonus* oder *Modus primus, secundus, tertius* etc. bis *octavus*, so dass also auf die authentischen Töne die ungeraden und auf die plagalischen die geraden Zahlen fielen[2]: *Tonus* I, III, V und VII sind authentisch; II, IV, VI und VIII sind plagalisch. Oder man nannte auch jeden plagalischen Ton nach seinem authentischen Haupttone; also den plagalischen Ton des *Protus D* nannte man *Plagis Proti*, den des *Deuterus E*, *Plagis Deuteri*, den des *Tritus F*, *Plagis Triti*, und den des *Tetrardus G*, *Plagis Tetrardi*. Die Haupttöne hiessen *Authentus Protus, Authentus Deuterus* etc.

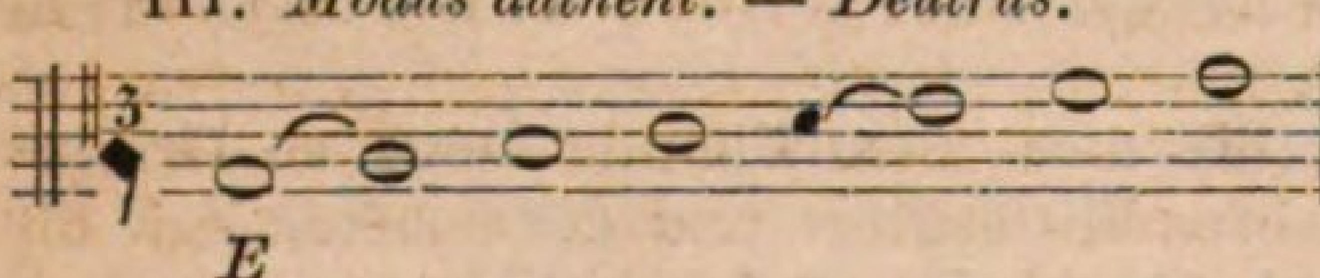
2 I. *Modus authent.* — *Protus.*



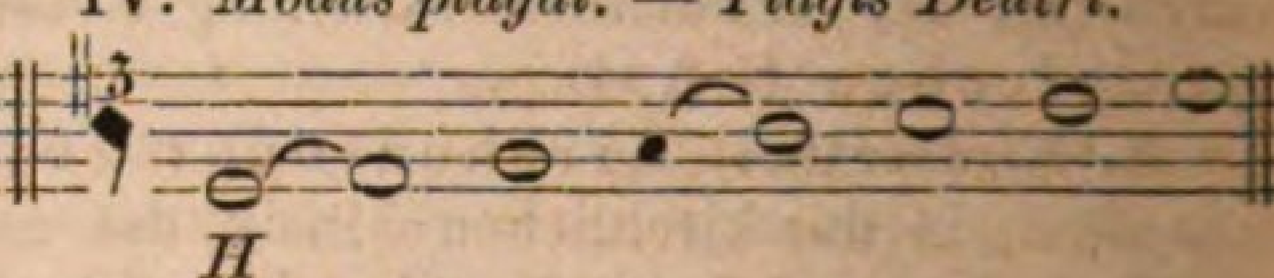
II. *Modus plagal.* — *Plagis Proti.*



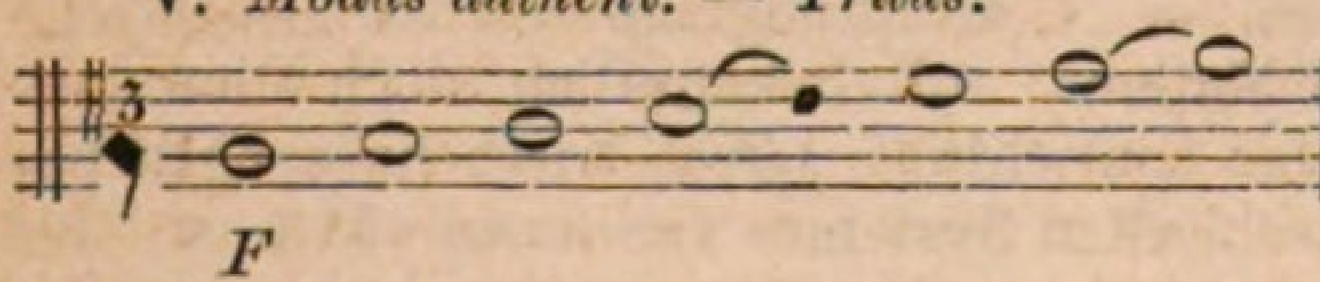
III. *Modus authent.* — *Deutrus.*



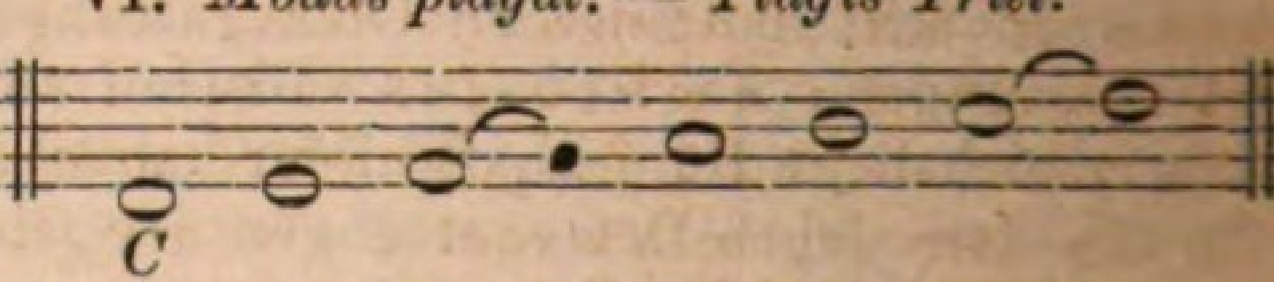
IV. *Modus plagal.* — *Plagis Deutri.*



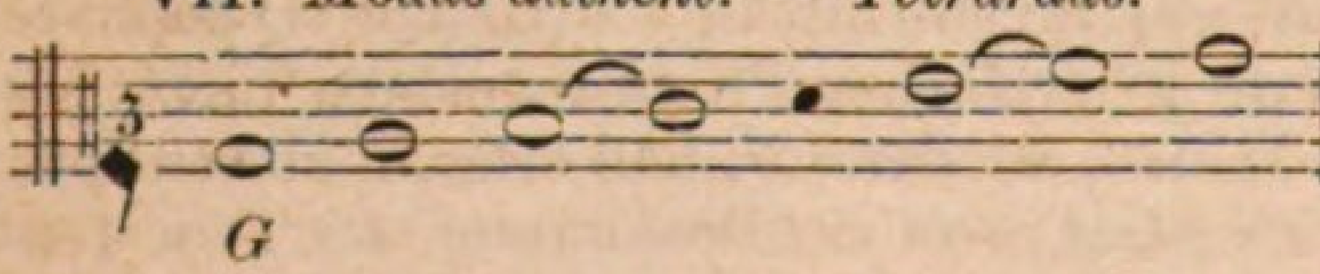
V. *Modus authent.* — *Tritus.*



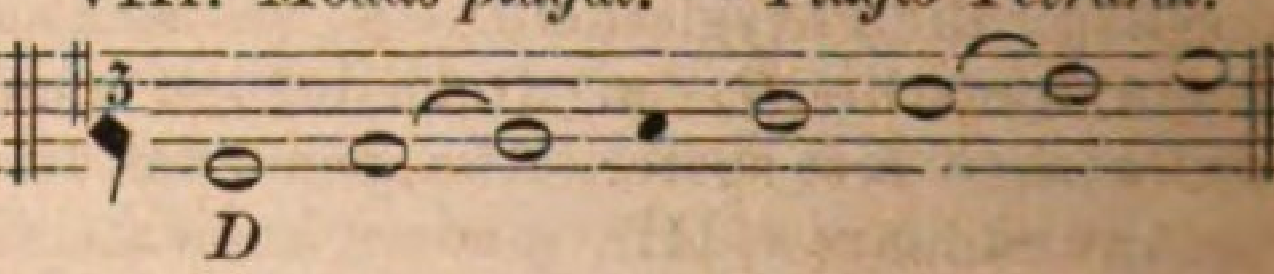
VI. *Modus plagal.* — *Plagis Triti.*



VII. *Modus authent.* — *Tetrardus.*



VIII. *Modus plagal.* — *Plagis Tetrardi.*



Man sieht, dass der plagalische Ton nichts anderes ist als der um eine Quart tiefer angefangene authentische; Haupt- und Nebenton unterscheiden sich durch den Ambitus oder Cursus der Melodie, und im authentischen Tone bewegt sich die Melodie vom Grundtone aufwärts bis zur Octav; im plagalischen um den Grundton herum, bis zur Unterquart abwärts und bis zur Oberquint aufwärts. Der VIII. plagalische Ton fällt an

2) *Impare de numero tonus est authentus, in altum | Cuius neuma salit, sede à propria Diapason | Pertingens, a qua descendere vix datur illi. — Vult pare de numero tonus esse plagalis in ima, | Ab regione sua descendens ad Diatesron, | Cui datur ad quintam, raroque ascendere sextam.* Lossius, *Erotemata* 1590.

Stufenfolge mit dem I. authentischen zusammen; aber jener hat eine plagalische Beziehung zum *Tonus* VII, dessen Nebenton er ist, der *Tonus* I hingegen ist authentisch, Hauptton. Hierüber ist weiter unten noch Einiges gesagt. Man wird bemerken, dass die authentischen Töne andere Mittelpunkte haben als die plagalischen; die kleinen schwarzen Noten inmitten jeder Scala zeigen das *medium harmonicum* der authentischen, und das *medium arithmeticum* der plagalischen Octaven an. Das *medium harmonicum* des authentischen Tones, die Quint, ist die Octav seines plagalischen Nebentones, und das *medium arithmeticum* des plagalischen Tones, die Quart, ist der Grundton seines authentischen Haupttones. Näheres über diese, dem authentischen und plagalischen Tonverhältnisse zu Grunde liegende harmonische und arithmetische Theilung der Octav s. Theilung der Verhältnisse. — Joannes Tinctoris erläutert in seinem *Term. mus. Diff.*, mit anderen Schriftstellern des Mittelalters übereinkommend, die Octavgattungen als aus vier Arten der Quint und drei Arten der Quart, welche durch die Lage des Halbtones verschieden sind, zusammengesetzt, s. Jahrbücher für mus. Wissensch. von Chrysander, worin Heinr. Bellermann den Tinctoris abgedruckt, übersetzt und erklärt hat[3]). Dass die Alten jeder ihrer Tonarten besondere Individualität, Ausdrucksfähigkeit und Wirkung beilegten, zeigen sowohl ihre Schriften als auch die Wahl gewisser Tonarten für bestimmte Gegenstände. Hat man hierauf auch keinen bedeutenden Werth zu legen, so unterscheiden sich die alten Octavgattungen doch thatsächlich durch besondere, einer jeden für sich eigenthümliche, melodische Merkmale und harmonische Wendungen noch weitaus mehr von einander, als unsere modernen Transpositionen der Dur- und Molloctav, und man wird dort den Versuch einer Characteristik wenigstens nicht unnatürlicher finden als manche Schilderungen, welche moderne Aesthetiker (s. Abschnitt V B gegenwärtiger Abhandlg.) von dem Wesen und Character unserer heutigen Transpositionen zu geben sich gedrungen fühlen und mit denen verglichen etwa nachstehende Verse, bei Adam de Fulda (1490, Gerbert, *Script.* III. 356), noch sehr anspruchslos und einfach auftreten: *Omnibus est Primus, sed alter tristibus aptus*: | *Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.* | *Quintum da laetis, sextum pietate probatis.* | *Septimus est juvenum, sed postremus sapientium*[4]). Mit weitläufiger Beredsamkeit ergeht sich Cardinal Bona über diesen Gegenstand in *De divina Psalmodia* 1653, Cap. XVII p. IV, *de singulis tonis eorumque effectibus*; die von ihm geschilderten Eigenschaften in den alten Octavgattungen wiederzufinden, würde allerdings seltene Feinfühligkeit und starke Einbildungskraft voraussetzen. Mag man im Uebrigen von diesen Characterisirungsversuchen den Kirchentönen gegenüber denken was man will, jedenfalls bezeugen sie doch, dass man einen eigenen und zeitgemässen, mithin vom Griechenthume weit verschiedenen Geist hineinzulegen bestrebt war. Ungeachtet sie ursprünglich allerdings griechische Octavgattungen sind, so sind sie doch erstens eine, als dem Kirchengesange entsprechend angesehene Auswahl aus denselben; ferner wurde ihr inneres Wesen durch die andere Bestimmung in der christlichen Kirche ein durchaus anderes; daher scheinen auch die Klagen mancher, den Geist des alten Choralgesanges und seiner Tonarten nicht begreifenden und daher geringschätzenden Schriftsteller, dass die Abhängigkeit von der griechischen Theorie ein Hemmschuh für die musikalische Fortentwickelung gewesen sei, nicht ganz begründet, denn die Kirchentöne stammen zwar der äusseren Form nach von den Griechen ab, haben aber in ihrem Wesen und in ihrer inneren Bestimmung für den alten Choralgesang mit dem griechischen Tonsysteme so gut wie garnichts mehr zu schaffen. Schon der durchaus bezeichnende Name Kirchentöne drückt ihre, äusserer Aehnlichkeit ungeachtet, vollständige innere Trennung vom Griechenthume deutlich genug aus. —— *C.* Unter Umständen ist es schwierig, die Octavgattungen, namentlich den plagalischen Neben- von seinem authentischen Haupttone, zu unterscheiden, wenigstens sind die vorhandenen Merkmale ziemlich unsicher. Es gehören dazu — *a*) der Finalton; der authentische Ton steigt eine Octav über den Grundton, der plagalische eine Quart unter und eine Quint über denselben, beide aber haben den Grundton der authentischen Octav als gemeinsamen Schluss- oder Finalton. Bei verschiedenen Gesängen kamen jedoch auch andere Finaltöne (Confinaltöne) vor. — *b*) Der Ambitus

3) S. die Art. Tonus primus, secundus etc. und Bellermann's Erklärung S. 108.
4) Ferner Joan. Aegidii *Ars musica* (Gerbert II. 387).

(*Cursus*), die Tongrenzen, bis zu welchen die Melodie über und unter ihren Finalton sich erstrecken durfte, ist zwar auch ein Erkennungszeichen, aber, ebenwie die Tonschritte von der Unterquart zum Grundtone und vom Grundtone zur Quint, welche den plagalischen Ton vom authentischen unterschieden, ein sehr zweifelhaftes, da schon sehr früh manche Freiheiten sich einstellten und der Ambitus bis auf eine Decime sich erweiterte. Die alten Schriftsteller sprechen, neben dem authentischen und plagalischen Tone, auch von einem gemischten Tone, *Tonus mixtus*[5]), welcher entstand, wenn ein authentischer Ton den untern Theil seines plagalischen, und wenn ein plagalischer Ton den obern Theil seines authentischen berührte. Ueber den *Cantus perfectus*, *imperfectus* und *plusquamperfectus* s. Ambitus. Ferner gehörten zu den Unterscheidungsmerkmalen der Töne — *c*) die Repercussion, gewisse, einem jeden derselben besonders eigene Intervalle, welche am häufigsten in ihr auftraten; nämlich im *Tonus* I eine Quint *D—a*; im II eine Terz *D—f*; im III eine Sext *E—c*; im IV eine Quart *E—a*; im V eine Quint *F—c*; im VI eine Terz *F—a*; im VII eine Quint *G—d*, und im VIII eine Quart *G—c*. Die alten Schriftsteller hatten auch versificirte Regeln für diese Repercussionen. — *d*) Die Tropen mit den Differenzen (s. Tropen); besonders aber — *e*) die verschiedenen Gattungen der Quart und Quint im Verhältniss zum Grundtone; es konnten zwar ein authentischer Ton und ein plagalischer Ton eines anderen Grundtones einander ganz ähnlich sein, wie z. B. der vorhin schon erwähnte VIII. plagalische und der I. authentische (später noch der hypodorische und äolische, der hypolydische und ionische, der hypoionische und mixolydische); doch war die Beziehung der Intervalle zum Grund- und Finaltone, mithin ihre Bedeutung für die ganze Octavgattung, im authentischen Tone eine andere als im plagalischen. Die Sängerschule des Romanus zu St. Gallen bediente sich zur Kenntlichmachung der Tonart auch der den Tonstücken am Rande beigefügten Buchstaben *a e i o v H y ω* für die acht Tonarten der Reihe nach. In frühester Zeit wendete man sie nur bei den Antiphonen der Vesper und Canonischen Stunden, später auch bei Hymnen, Sequenzen und anderen Tonstücken an. Ob sie schon Gregor d. Gr. bekannt gewesen, weiss man nicht, im 10. und 11. Jahrh. aber waren sie in St. Gallen und der ganzen Umgegend sehr verbreitet. Vergl. Schubiger, Sängerschule St. Gallens, S. 19.

III. Die 12 Tonarten des 16. Jahrhunderts. Im Laufe der Zeit kamen zu den acht Kirchentönen noch sechs andere Octavgattungen hinzu, oder vielmehr thatsächlich nur vier, da zwei davon unbrauchbar waren; nämlich: *A—a* (*H—h*) und *C—c* authentisch mit ihren Nebentönen *E—e* (*F—f*) und *G—g* plagalisch. In Glareani *Dodecachordon*, 1547 S. 83, sind folgende zwölf (oder die beiden ungebräuchlichen mit eingeschlossen, vierzehn) Octavgattungen aufgeführt; auf jeder Stufe der Dorischen Scala ist eine Octavgattung errichtet, auf jeden authentischen Ton folgt sein um eine Quart tiefer anhebender plagalischer, so dass die ganze Reihe in fallenden Quarten und steigenden Quinten durch die Dorische Tonleiter sich aufwärts bewegt:



Die Octavgattung *Hyperaeolius H—f—h* und ihr plagalischer Nebenton *Hyperphrygius F—h—f* sind niemals im Gebrauche gewesen (Glarean selbst zählt sie nicht mit),

5) Georg Rhaw, *Enchiridion utriusque Mus. pract.*, 1538, handelt im Cap. VIII auch *De permixtione Tonorum*.

weil sie ihrer verminderten Quint und übermässigen Quart wegen unmelodisch und nicht gut theilbar sind; verwandelt man aber *f* in *f*♯, so sind sie nichts anderes als eine Transposition der Phrygischen Octav:

$$\overset{\frown}{HC}\quad D\quad E\quad \overset{\frown}{F\sharp G}\quad A\quad H$$

$$\overset{\frown}{EF}\quad G\quad A\quad \overset{\frown}{HC}\quad D\quad E.$$

Aehnliches gilt von der Lydischen, auch sie ist durch ihre übermässige Quart und verminderte Quint unmelodisch und herbe; im alten Kirchengesange war sie zwar sehr gebräuchlich, wurde im späteren Choralgesange aber vom Gebrauche ausgeschlossen. *Lydius modus veteribus usitatissimus fuit, ut ex Cantionibus vetustioribus, quas Graduales vocant, satis liquet. Verum tetricus videtur Modus, propter Tritonum, qui duriuscule auribus accidit, et vix vitari potest, ideo hodie utrobique et in Chorali et figurali cantu rarissime usurpatur,* sagt Sethus Calvisius[6]). Uebrigens hat man schon in früher Zeit keinen Anstand genommen, das *h* der Lydischen Octav in ♭ zu verwandeln, demnach diese Octavgattung als eine um eine Quart höher versetzte Ionische (mit hinzugefügtem ♭, *F G A* ♭ *C D E F*, s. IV, das Systema transpositum) zu gebrauchen, wodurch freilich ihr ursprünglicher Toncharacter zerstört wurde. Ebenso bediente man sich des ♭ statt *h* auch in der Hypolydischen Octav, wodurch diese der versetzten Hypoionischen ähnlich wurde. — An Stelle der alten Benennungen *Primus, Secundus* oder *Protus, Deuterus etc. Tonus* stehen im obigen Glareanischen Systeme wiederum die im früheren Mittelalter ausser Gebrauch gekommenen Namen der altgriechischen Octavgattungen; aber nicht in derselben Ordnung in der die Griechen sie verwandten, sondern verkehrt, die ursprünglich Dorische Octavgattung *E — e* nicht Dorisch sondern Phrygisch, die ursprünglich Phrygische *D — d* Dorisch etc. benannt. Wie man zu dieser missverstandenen Anwendung der griechischen Namen auf die Octavgattungen der christlichen Zeit gekommen, findet man unter Tetrachord etc. III A, B näher erklärt; für die Kirchentöne waren sie übrigens ohne alle Bedeutung, wohl nur aus Respect vor den Griechen, denen man in der Theorie grossen Dank schuldig zu sein glaubte, wieder hervorgesucht. Immerhin aber zog ihre Einführung den Vortheil nach sich, dass Uebereinstimmung in die Nomenclatur der Kirchentöne kam, indem man von nun an und so lange sie im Gebrauche blieben, also (wenigstens im Choral) bis ins 18. Jahrh. hinein, unter Phrygisch stets *E — e*, unter Dorisch stets *D — d* etc. verstand, während hingegen die alten Benennungen *Primus etc. Tonus*, nicht die gleiche Zuverlässigkeit hatten, da man nicht jederzeit denselben Ton als ersten annahm. Hucbald z. B. nennt die Octav *A — a Primum modum* und *Hypodorium*, *H — h Secundum modum* und *Hypophrygium* etc., zählt die Octavgattungen von der Tiefe aufwärts nach den Stufen der A moll Scala, wodurch dann die plagalischen Töne als die ersten, die vier authentischen als die letzten zu stehen kommen. Nur den Hypomixolydischen Ton, der mit dem Dorischen zusammenfällt, lässt er aus der Reihe fort: I *A — a* Hypodorisch; II *H — h* Hypophrygisch; III *C — c* Hypolydisch; IV *D — d* Dorisch; V *E — e* Phrygisch; VI *F — f* Lydisch; VII *G — g* Mixolydisch. Durch diese Benennungen Hucbald's wird aber auch zugleich die gewöhnliche Annahme, Glarean habe zuerst die griechischen Namen auf die Octavgattungen des Mittelalters wieder angewendet, berichtigt; denn bereits Hucbald (*Opuscula de Musica*, Gerbert, *Script.* I. 127) bedient sich, wie man sieht, der griechischen Namen für die Kirchentöne in ebenderselben Weise wie Glarean, letzteren kann also der Vorwurf, sie in Verwirrung gebracht zu haben, unmöglich treffen, da er sie garnicht aufgebracht hat[7]) — nur dass Hucbald die Aeolische und Ionische Octavgattung noch nicht hat, denn die Ionische kam erst später, wenngleich ohne Zweifel lange vor Glarean, in Gebrauch, und die Aeolische, der *Tonus peregrinus* (Fremdling), fand damals so seltene Anwendung, dass man sie, wennauch gekannt, so doch bis auf Glarean nicht zum eigentlichen Tonartenkreise gezählt zu haben scheint. Nur der Psalm: *In exitu Israel* und dessen Antiphon: *Nos qui vivimus* wurde im Aeolischen Tone gesungen[8]). — Auch Guido v. Arezzo gebraucht

6) *Exercitat. mus. duae* 1600, *Exercit.* I. 25.

7) Auf die angeführte Stelle bei Hucbald hat schon Heinr. Bellermann, Contrapunkt 1862 S. 44, hingewiesen.

8) *Est adhuc Tonus, qui vocatur Peregrinus, non quod Peregrinorum sit, sed eo quod in concentibus*

die griechischen Namen, ebenfalls von *A* Hypodorisch als erstem Tone ausgehend, ganz wie Hucbald, nur darin, dass er den *Hypomixolydius* als IV. Ton mit einreiht, von ihm abweichend; auch scheidet er die Octavgattungen bestimmter in authentische und plagalische[9]). Ebenso Hermanus Contractus[10]), sowie Adam de Fulda[11]). Nach alle diesem scheinen die griechischen Namen schon sehr lange vor Glarean ziemlich gang und gäbe gewesen zu sein; die Aeolische und Ionische Octav aber werden von den Schriftstellern vor seiner Zeit noch nicht aufgeführt.

IV. Versetzungen (Transpositionen) der Octavgattungen. Wir nehmen in der modernen Musik bekanntlich jeden der 12 Halbtöne unseres Tonsystems als Grundton einer anderen Versetzung der Dur- und Molloctav an, und stellen in der Notirung, durch die entsprechende an den Schlüssel geschriebene Anzahl Kreuze oder Been, in allen diesen Versetzungen die nämliche Folge der Ganzen und Halben Töne her. Den Alten waren solche Versetzungen ihrer Octavgattungen mit Kreuzen und Been keineswegs unbekannt, nur pflegten sie, mit Ausnahme des sogleich zu erklärenden *Systema molle*, nicht transponirt zu notiren, also, von dem ♭ für das *Systema molle* abgesehen, auch keine Vorzeichnungen vorzuschreiben. Einzelne Beispiele mit 2 und 3 Been sollen vorkommen, sind aber sehr selten; das Vorzeichnen von mehr als einem Versetzungszeichen am Schlüssel kam erst zu Anfang des 17. Jahrh. allgemeiner in Gebrauch. Man notirte das Tonstück in der natürlichen Lage, und überliess die Angabe der für dasselbe geeigneten Tonhöhe dem Sängermeister oder Vorsänger, die Transposition den im freien Transponiren damals sehr geübten Sängern, welche schon wussten, an welchem Orte sie die nöthigen Erhöhungen oder Erniedrigungen der Töne vorzunehmen hatten, auch wenn sie nicht vorgeschrieben waren[12]). Einen feststehenden Normal-, Stimm- oder Gabelton kannte man im Mittelalter noch nicht, die Annahme absoluter Tonhöhen scheint erst mit dem geregelter werdenden chormässigen Musiciren auf Instrumenten, also etwa im Laufe des 15. Jahrh., aufgekommen oder wenigstens allgemeiner geworden zu sein, wenngleich die damaligen verschiedenen Stimmtöne (s. Chorton) noch beiweitem grössere Abweichungen innerhalb derselben Gattung (also der Chorton vom Chorton, der Kammerton vom Kammerton) gezeigt haben werden, als unsere heutigen, an den verschiedenen Orten gebräuchlichen Gabeltöne von der eigentlichen Normaltonhöhe des a_1. Es ist aber vorhin schon bemerkt worden, dass man doch eine Art der Transposition notirt habe; man hatte im 16. Jahrh. zwei Systeme, das *Systema regulare* und das *Systema transpositum*. *Systema regulare* oder *durum* nannte man die in ihrer natürlichen Lage notirten Octavgattungen, wobei Vorzeichnungen am Schlüssel garnicht angewendet wurden. Unter Umständen aber, wenn die Lage es erforderte, schrieb man den betreffenden Tonsatz höher oder tiefer, und zwar gleich um eine Quart höher oder eine Quint tiefer, mit einem ♭ am Schlüssel. Diese Versetzung, welche ebensowohl auf die plagalischen als auf die authentischen Töne angewendet wurde, ist das *Systema transpositum* oder *molle*. Man sieht leicht ein, dass diese Transposition die Octavgattungen als solche innerlich

nostris rarus admodum et peregrinus sit, ita dictus, quia non nisi in Psalmo: In exitu Israel, ejusque Antiphona: Nos qui vivimus, usurpatur. Luc. Lossius, *Erotemata* 1590.

9) — *consilium fuit, ut quisque tropus partiretur in duos, ut gravia gravibus, acuta convenirent acutis. Et acuti authentici: graves vero graece plagae, latine subjugales vel laterales vocantur. Horum primus Hypodorius, cantatur ab A in a etc.* Gerbert, *Script.* II. 56 f.

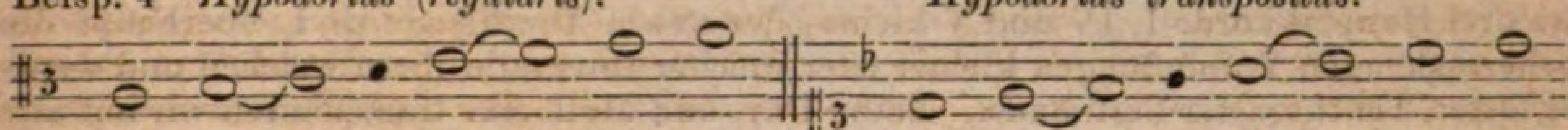
10) *Tropi autem sunt quatuor in natura; sed propter specialitatem acuminis et gravitatis subdividuntur in quatuor: Sunt ergo simul octo: quorum quatuor authentici, id est auctorales, quatuor plagae, id est laterales vel subjugales sunt. Vocantur ita secundum veteres Dorius, Phrygius, Lidius, Mixolidius; subjugales vero ita Hypodorius, Hypophrygius, Hypolidius, Hypomixolidius etc. Opuscula de Musica*, Gerbert II. 132.

11) *Musica*, Gerbert III. 355.

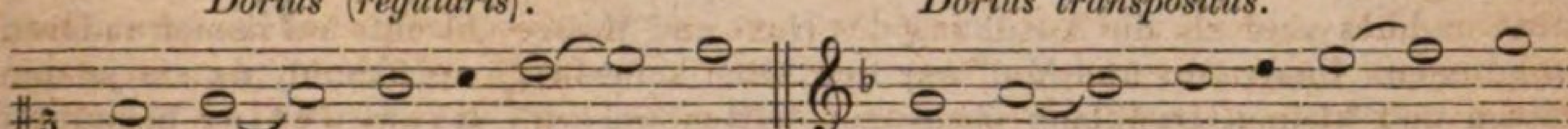
12) Dasselbe gilt von den im Verlaufe des Tonstückes nothwendig werdenden zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Noten, die man ebenfalls nicht vorzeichnete, in der Voraussetzung, dass der Sänger oder Organist wisse, wo sie anzubringen seien. Prätorius (*Syntagma* II. 31) ist aber bereits (1619) der Meinung, „dass es nicht allein sehr nütz vnd bequem, sondern auch hochnöthig sei, nit allein vor die Sänger, damit sie in jrem singen nit *interturbiret* werden: sondern auch vor einfältige Stadt *Instrumentisten* vnd Organisten, welche *Musicam* nit verstehen, viel weniger recht singen können, vnd daher, wie ich selbsten zum offtern gesehen vnd erfahren, keinen vnterscheyd hierinn zu machen wissen: Zu geschweigen, dass der *Componisten* jhre *Composition* also beschaffen, dass diese beyde *Signa Chromatica* an etlichen örtern gebrauchet, an etlichen aber nicht in acht genommen werden dürfen: Darumb denn die beste *Caution* wäre, wenn es die *Componisten* an allen örtern, da es von nöthen ist, klärlich darbey schrieben, so hätte man keines nachsinnens oder zweiffels von nöthen". Man muss aber den alten Tonwerken gegenüber mit Zusetzen von ♯ und ♭ vorsichtig zu Werke gehen, damit es nicht am ungehörigen Orte geschehe. Vergl. u. A. Zarlino, *Istit. harm.* 1573, pag. 250; Martini, *Saggio fond. di Contrapp.* I. 3, Anm.

unberührt lässt, indem z. B. die Dorische Octav, auf *G* mit einem vorgeschriebenen ♭ versetzt, in Hinsicht auf Stellung ihrer Ganzen und Halben Töne ganz unverändert bleibt, nur eine Quart höher oder eine Quint tiefer klingt; die Versetzung nach *G* mit einem ♭ ist also nichts als eine Tonart oder Transposition der Dorischen Octavgattung. Dass man die Transpositionen sogleich um eine Quart höher oder Quint tiefer notirte, hat seinen Grund darin, dass man dem Sänger die Tonart nicht durch Vorzeichnung mehrerer Versetzungszeichen schwerer kenntlich machen wollte, während bei der Versetzung um die genannten Intervalle schon das eine, bereits im System der Hexachorde heimische und den Sängern geläufige ♭ hinreichte. Die Bezeichnungen der beiden Systeme als *durum* und *molle* schreiben sich daher, weil in jenem die 7. Tonstufe unseres *C* als ♮ *durum* oder *h*, in diesem als ♭ *molle*[13]) oder ♭ ausgeübt wird. Da die Sache an sich sehr leicht anschaulich ist, genügt wohl die Transposition einer Octavgattung, etwa der Dorischen, als Beispiel:

Beisp. 4 *Hypodorius (regularis).* *Hypodorius transpositus.*



Dorius (regularis). *Dorius transpositus.*



Indem der Gesang das Fünfliniensystem nicht gerne um mehr als etwa eine Note überschritt, bildeten sich für diese beiden Systeme zwei verschiedene Schlüsselgruppen; nämlich: *a*) die sogenannten natürlichen oder grossen Schlüssel, *Chiave*, für die in natürlicher Lage notirten Sätze, bestehend aus dem *F*-Schlüssel auf der 4. Linie, und dem *C*-Schlüssel auf der 4., 3. und 1. Linie, für Tenor, Alt und Sopran; — *b*) die versetzten oder kleinen Schlüssel, *Chiave trasportati, Chiavette,* für die Tonarten des *Systema transpositum*, bestehend aus dem *F*-Schlüssel auf der 3., dem *C*-Schlüssel auf der 3. und 2., und dem *G*-Schlüssel auf der 2. Linie. — Alle Arten transponirter Töne, sowohl diese notirten in der Oberquart, als auch die aus dem Stegreife auf andere Intervalle versetzten, nannte man *Toni ficti, Tuoni finti, Tuoni trasposti*; ein in solcher versetzten Tonart ausgeführter Gesang hiess *Cantus fictus, Musica ficta.* Auf der Orgel war das Transponiren in andere Intervalle allerdings schwieriger als im Gesange; denn ihre ungleichschwebenden Semitonien liessen sich nicht abändern und jeder Tonart anpassen, waren daher in anderen Tonarten als diejenigen, auf die sie eigentlich intonirt waren, nicht gut zu gebrauchen. Auf Clavieren konnte man sich schon eher helfen, indem man die Stimmung der betreffenden Saite zeitweilig etwas abänderte. Häufig aber duplirte man die Tasten für die Semitonien, wie z. B. beim Clavicymbalum universale näher erklärt ist.

V. Das moderne Dur- und Mollgeschlecht. *A.* Die moderne Musik hat von den Octavgattungen des 16. Jahrh. nur die Ionische, als unsere heutige Dur-, und die Aeolische, als unsere heutige Molltonart beibehalten. Die Reduction der Kirchentöne auf diese zwei Octaven erfolgte nach Marpurg[14]) um Mitte des 17. Jahrh. durch einen französischen Tonkünstler; doch ist sie bestimmt nicht das Werk eines Einzelnen, sondern der ganzen Zeit, Resultat der auf freieren Ausdruck und Darstellung der Leidenschaften hingehenden, durch die mannigfachen Regeln und Bedingungen der alten Tonarten aber eingeengten und gehemmten Bestrebungen in der Tonkunst. Nur im Choral haben sie sich noch lange, bis ins 18. Jahrh. hinein, erhalten, endlich aber auch hier den modernen Tonarten weichen müssen. Die Ionische Octavgattung *C D E⌒F G A H⌒c* hat ihre Halbtöne auf der 3. und 7. Stufe, ihre Terz, Sext und Septime sind gross; die Aeolische enthält dieselben Töne wie die Ionische, ist die Ionische um eine Terz tiefer angefangen *A H⌒C D E⌒F G a*, wodurch aber ihre Intervallenverhältnisse anders werden: die

13) Nach Simon Brabantinus de Quercu, *Opusculum musices* 1616 fol. 5, soll das Wort *moll* nicht von *mollis*, sondern von *mobilitas* (Beweglichkeit) herkommen, weil es das ♮ *durum* verändert. Demnach ist die Molltransposition *per mobilitatem* aus der Durtonart entstanden.

14) Krit. Einl. in die Gesch. u. Lehrs. d. M., 1759, S. 138.

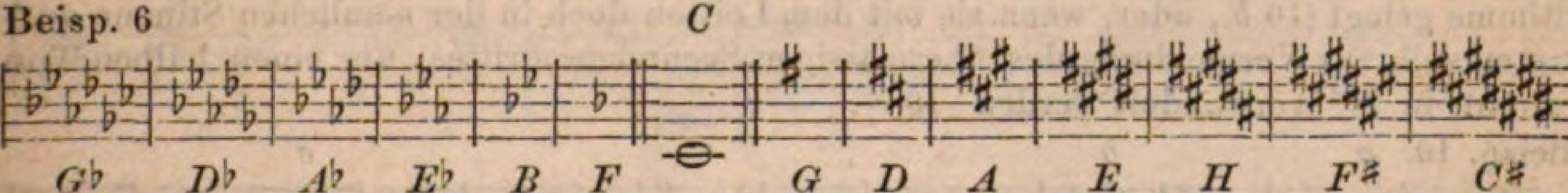
Halbtöne liegen auf der 2. und 5. Stufe, die Terz, Sext und Septime sind klein, wiewohl die letzteren beiden unter besonderen Umständen in grosse verwandelt werden. Die Ionische Octav nennen wir Dur, die Aeolische Moll; demnach hat unser Dur und Moll eine andere Bedeutung als im *Cantus durus* und *mollis* und im System der regulären und transponirten Tonarten der früheren Zeit. Im System des 16. Jahrh. unterschied man nicht, wie wir, die Octavgattungen unter sich als Dur und Moll, sondern die Octavgattung von ihrer Transposition in die Oberquart oder Unterquint, weil letztere ein ♭ erforderlich machte; die Moll genannte Transposition kam an Intervalleninhalt mit ihrer regulären Dur-Octav vollkommen überein. Unser Dur und Moll hingegen bezieht sich auf die Gattung der Octav und die Art ihrer Intervalle, auf das Geschlecht, nicht auf die Transposition oder Tonart; wir nennen die Ionische Octav Dur, weil sie grosse Terz und Sext enthält, ihre drei Hauptakkorde I, IV und V grosse oder harte Dreiklänge sind, überhaupt die Verbindungen grosser Intervalle darin vorherrschen, daher ihr tonlicher Character kräftig und fest ist. Die Aeolische Octav nennen wir Moll, weil sie kleine Terz und Sext enthält, ihre drei Hauptakkorde I, IV und V kleine oder weiche Dreiklänge sind, überhaupt die vorherrschenden Verbindungen kleiner oder weicher Intervalle ihren weichen und weniger festen Toncharacter bestimmen. Diese Dur- und Molloctav transponiren wir auf alle 12 Halbtöne unseres Systems, woraus die 12 Dur- und 12 Molltonarten entstehen, welche nichts anderes sind als die Ausübung des Dur- und Mollgeschlechts auf immer anderen Grundtönen. Unser Dur und Moll war den Alten keineswegs unbekannt, da sie ja den grossen und kleinen Dreiklang ebensogut hatten wie wir; Kiesewetter behauptet sogar (Weltl. Gesang, 4), dass aus alten volksthümlichen Chansons, wie deren die Contrapunktisten im 15. und 16. Jahrh. als *Cantus firmus* sich bedienten, die bestimmte Auffassung jener beiden Tonarten, die wir die harte und weiche nennen, sich herauserkennen lasse. Doch hiervon abgesehen, tritt in den Kirchentönen der Dur- und Mollcharacter durchaus nicht so bestimmt geschieden und ausgebildet auf als bei uns, sondern weit mehr vermischt, und zwar mit überwiegendem Vorherrschen des Moll. Nur eine Octavgattung, die Mixolydische auf *G*, war Dur in unserem Sinne, ihre Dominant (*D* Dorisch) aber Moll; man erhöhte zwar die Septime *F* der Mixolydischen Tonart zu *F*♯, doch wurde dieses *F*♯ nur am Schlusse, und dann in der Regel auch nicht ohne dass ein *F* ihm kurz vorangegangen wäre, gebraucht. Ausserdem konnte die grosse Terz *H* in *B* verwandelt werden, wodurch die Mixolydische Tonart eine Mollbeziehung auf die Dominantmolltonart, die ihr sonst ferner stand, erhielt. Eine Vervollständigung des Durbegriffs wurde eigentlich erst mit der im 16. Jahrh. in das System aufgenommenen Ionischen Octav gewonnen, indem diese eine Tonart als Dominant vorfand, welche ebenfalls Dur war, überdies ihren Dominantseptimenakkord (*G H D F*) vollständig enthielt, wodurch ein deutliches Dominantverhältniss zwischen der Ionischen und Mixolydischen Octav, wie es in den übrigen nicht vorhanden, sich kundgab. Eine gewisse Dominantbeziehung fand zwischen den übrigen alten Tonarten zwar auch statt, beiweitem aber nicht so bestimmt ausgesprochen als im gegenwärtigen System, in welchem sie eigentlich erste Grundlage aller Ton- und Akkordfortschreitung ist; auch das Verhältniss zwischen authentischem Haupt- und plagalischem Nebenton ist nicht ganz einerlei mit dem unserer Haupt- zu ihrer Dominanttonart, denn der plagalische Nebenton verlässt den Kreis des Haupttones nicht, hat nur anderen Melodieambitus, während unsere Dominanttonart von der Haupttonart vermöge ihrer grossen Septime doch als selbständige Tonart verschieden, wennauch in erster Reihe auf sie bezogen und mit ihr verwandt ist. Auch der Dominantakkord hatte im alten System beiweitem nicht seine heutige Wichtigkeit; bei uns leitet er, wenigstens am letzten Schlusse, die Tonart für gewöhnlich in ihre Grenzen zurück, auch im Halbschlusse ist die Beziehung zwischen Dominant und Tonika deutlich ausgesprochen, die beiden Arten Halbschlüsse, die wir die Phrygische (*F A D* — *E G*♯ *H e*) und die Plagal-Cadenz (in Cdur: *F A c* — *C E G c*) nennen, sind seltener und ein Nachklang der alten Tonarten. Wir können in jeder Tonart einen Ganzschluss machen, nicht so die Alten. In *E* Phrygisch z. B. fehlte ihnen der Dominantakkord *H D*♯ *F*♯ gänzlich (der an seiner Stelle stehende Akkord heisst *H D F*); um ihn zu gewinnen, hätte man zwei Verhältnisse zugleich abändern müssen, was doch nicht zugelassen werden konnte; hätte man allenfalls auch ein *F*♯ einführen dürfen, so doch nicht ein *D*♯. Daher war nur ein Halbschluss möglich, der entweder mit dem tonischen Drei-

klange des Aeolischen Tones *A C e — E G♯ H e*, oder mit dem Dreiklange *D F A*, der in seiner Lage als Sextakkord die 2. und 7. Phrygische Tonstufe als äussere Intervalle enthält: *F A D — E G♯ H e* (die schon oben erwähnte Phrygische Cadenz), gemacht wurde. In beiden Fällen wurde der Phrygische Dreiklang in einen grossen Dreiklang verwandelt. Der Dorische Ton hatte entweder einen vollkommenen Schluss *A C♯ E — D F (♯) A D*, indem seine kleine Septime *C* kein wesentlich characteristisches Merkmal war, daher wohl in eine grosse, *C♯*, abgeändert werden durfte; oder einen Plagalschluss mit dem Mixolydischen Dreiklang mit kleiner Terz, also *G B D — D F♯ A D*, wobei die Terz des Dorischen Dreiklanges gross ausgeübt wurde. Der Mixolydische Ton kann zwar auch mit der Dominant schliessen, *D F♯ A — G H D G*, zieht aber einen Plagalschluss mit dem Ionischen Dreiklange: *C E G — G H D G* vor. Und auch der Aeolische Ton hat sowohl den Ganzschluss *E G♯ H — A C E A*, als auch den Plagalschluss mit dem Dreiklange seiner Unterquint *D F A — A C♯ E A*, wobei seine kleine Terz in eine grosse verwandelt wird; nach seiner Dominanttonart *E* Phrygisch mittels des Dominantakkordes ausweichen kann er jedoch nicht, da die Phrygische Tonart keinen Dominantakkord hat. Ihre gegenwärtige Wichtigkeit konnte die Dominant erst erhalten, als man die Octavgattungen auf unser Dur und Moll reducirte, und ihren Tonartenkreis nach dem Dominantverhältnisse des auf- und absteigenden Quintencirkels ordnete. Die 12 Transpositionen unseres Dur sowie die unseres Moll stehen in Quint- oder Dominantbeziehungen zu einander; der Kreis, in welchem man von Cdur und A moll aus, durch Ober- oder Unterquinten (Quarten) fortschreitend, die 12 Halbtöne der Octav nach einander durchläuft und zu Grundtönen immer neuer Transpositionen der Dur- und Molloctav macht, bis man mit dem zwölften Schritte wieder den Ton *C* erreicht hat, heisst Quintencirkel. Man kann den Quintencirkel auf zweierlei Arten durchlaufen, in steigenden und in fallenden Quinten (Quarten). ——. *B.* C dur, auf dem Grundtone unseres Tonsystems ruhend und zur Herstellung der diatonischen Dur-Intervallenverhältnisse keines Versetzungszeichens bedürfend, ist Grundtonart des ganzen Tonartensystems und speciell des der Durtonarten. Verlängert man die C dur Scala auf- und abwärts bis zu den Octavtönen ihrer Ober- und Unterdominant, so erhält man zwei neue Scalen auf *g* und *F*. Damit letztere hinsichts ihres Intervalleninhaltes der Natur der diatonischen Durscala entsprechen und als völlig ähnliche Transpositionen der Grundscala auf *C* erscheinen, muss die Septime der Oberdominant *g* durch ein ♯ erhöht, die Quart der Unterdominant *F* durch ein ♭ um einen Halben Ton erniedrigt werden:

Beisp. 5 *F G A B c d e f g a h c_1 d_1 e_1 $f♯_1$ g_1*

Sonach hat man zwei Tonarten, welche mit der Grundtonart an Intervalleninhalt übereinkommen, in den nächsten Dominantbeziehungen zu ihr stehen, doch aber durch die Töne *f♯* und ♭ hinlänglich von ihr sich unterscheiden, um für selbständige Tonarten zu gelten. Setzt man dieses Verfahren fort, indem man die letztgewonnenen Scalen rechts bis zur Ober- und links bis zur Unterdominant fortführt, dabei stets rechts die Septime erhöht, links die Quart erniedrigt, so erhält man zwei Reihen Tonarten, von denen jede folgende auf der Oberdominantseite ein ♯, auf der Unterdominantseite ein ♭ mehr vorgezeichnet hat als ihre nächst vorangegangene:

Beisp. 6



Wollte man diese Reihe in derselben Weise weiter fortführen, so würde man rechts zu einem *H♯*, links zu einem doppelt erniedrigten *D* (*D♭♭*) gelangen. In unserer gleichschwebenden Temperatur aber fallen, da jede Kreuz-Erhöhung mit der Bee-Erniedrigung ihrer nächstfolgenden Stufe auf derselben Saite liegt, diese beiden Töne mit *C* enharmonisch zusammen, folglich auch die auf ihnen errichteten Tonarten, wenngleich sie in anderer Gestalt, rechts als eine Tonart mit 12 ♯, links als eine mit 12 ♭, erscheinen. Demnach müssen auch schon in der hier aufgeführten Reihe die Tonarten *F♯* und *C♯* mit *G♭* und *D♭* enharmonisch dieselben sein, und es zeigt sich, dass immer diejenige

Kreuz- und Beetonart zusammenfallen, deren verschiedene Vorzeichnungen zusammengenommen die Zahl 12, als die der 12 Halbtöne ausmachen. So ist F♯dur mit 6 ♯ = G♭dur mit 6 ♭; C♯dur mit 7 ♯ = D♭dur mit 5 ♭ etc. Hat man daher den Quintencirkel rechts bis *F♯* oder *C♯* fortgeführt, so vertauscht man von da ab, um das sich einstellende Uebermaass an Vorzeichnungen zu umgehen, die Kreuztonarten mit ihren enharmonischen Beetonarten, deren Beenzahl sich ergeben muss, wenn man die Kreuzzahl jener Kreuztonarten von der Summe der Halbtöne in der Octav, also von 12 abzieht. Durchläuft man den Quintencirkel in steigenden Quinten (oder, um innerhalb der Octav zu bleiben, durch je eine steigende Quint und fallende Quart abwechselnd, was dasselbe ist), so erhält man, wenn man die enharmonische Verwechselung auf *F♯* oder *C♯* eintreten lässt, folgende Reihe:

Beisp. 7



Selbstverständlich erhält man dasselbe Resultat, wenn man auf umgekehrtem Wege durch fallende Quinten (oder steigende Quarten, Quartencirkel) fortschreitet, nur dass in diesem Falle zuerst die Beetöne und dann die Kreuztöne erscheinen. Eines Beispieles hierfür bedarf es nicht, man findet diesen Sachverhalt überdies in jeder Elementarmusikschule erklärt. Ueber Wesen und Wirkung der enharmonischen Verwechselung vergl. man die Artikel Enharmonisch, Ausweichung C, auch Klanggeschlecht III. — Die Entwickelung des Molltonartencirkels geht, die Mollparallele von C dur (A moll) als Grundmolltonart und Ausgangspunkt angenommen, in ebenderselben Weise vor sich. Also entweder in steigenden Quinten:

Beisp. 8 *A E H F♯ C♯ G♯ D♯*
A♭ E♭ B F C G D A

oder in fallenden Quinten (steigenden Quarten), woraus die umgekehrte Reihenfolge sich ergiebt. —— *C.* Die Mollscala entsteht, wenn man die diatonische Durscala nicht von ihrem Grundtone, sondern von der Unterterz bis zu deren Octav durchschreitet:

Beisp. 9 *c d e f g a h c_1*
A H c d e f g a

erscheint daher mit kleiner Terz, Sext und Septime. Die kleine Septime aber ist nicht geeignet, einen vollkommenen Schluss zu vollziehen, hierzu ist die grosse (Leitton, *Subsemitonium modi*) erforderlich; daher muss die kleine Septime, wo es um einen Schluss sich handelt, in die grosse verwandelt werden, um als grosse Terz des Dominantakkordes dienen zu können: *E G♯ H — A E C A.* Die kleine Sext *F* darf nun aber der grossen Septime nicht in derselben Stimme vorangehen, indem sonst der verbotene übermässige Tonschritt *F — G♯* (Beisp. 10 *a*) entsteht; sondern sie muss entweder in eine andere Stimme gelegt (10 *b*), oder, wenn sie mit dem Leitton doch in der nämlichen Stimme auftreten soll, zur Vermeidung des übermässigen Secundenschrittes, um einen halben Ton erhöht, in *F♯* verwandelt werden (10 *c*).

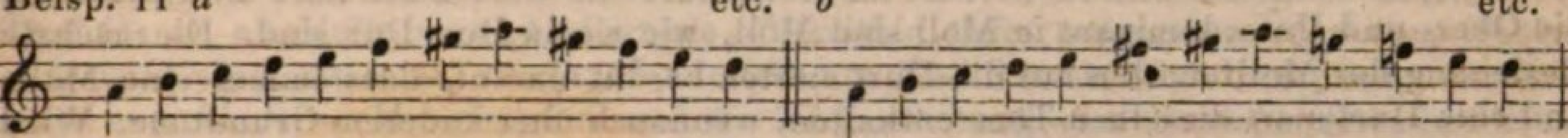
Beisp. 10 *a* *b* *c*



Es haben sich auf Grund dieser verschiedenen Behandlung der 6. und 7. Tonstufe zwei von einander etwas abweichende Gestaltungen der Mollscala gebildet. Nämlich eine

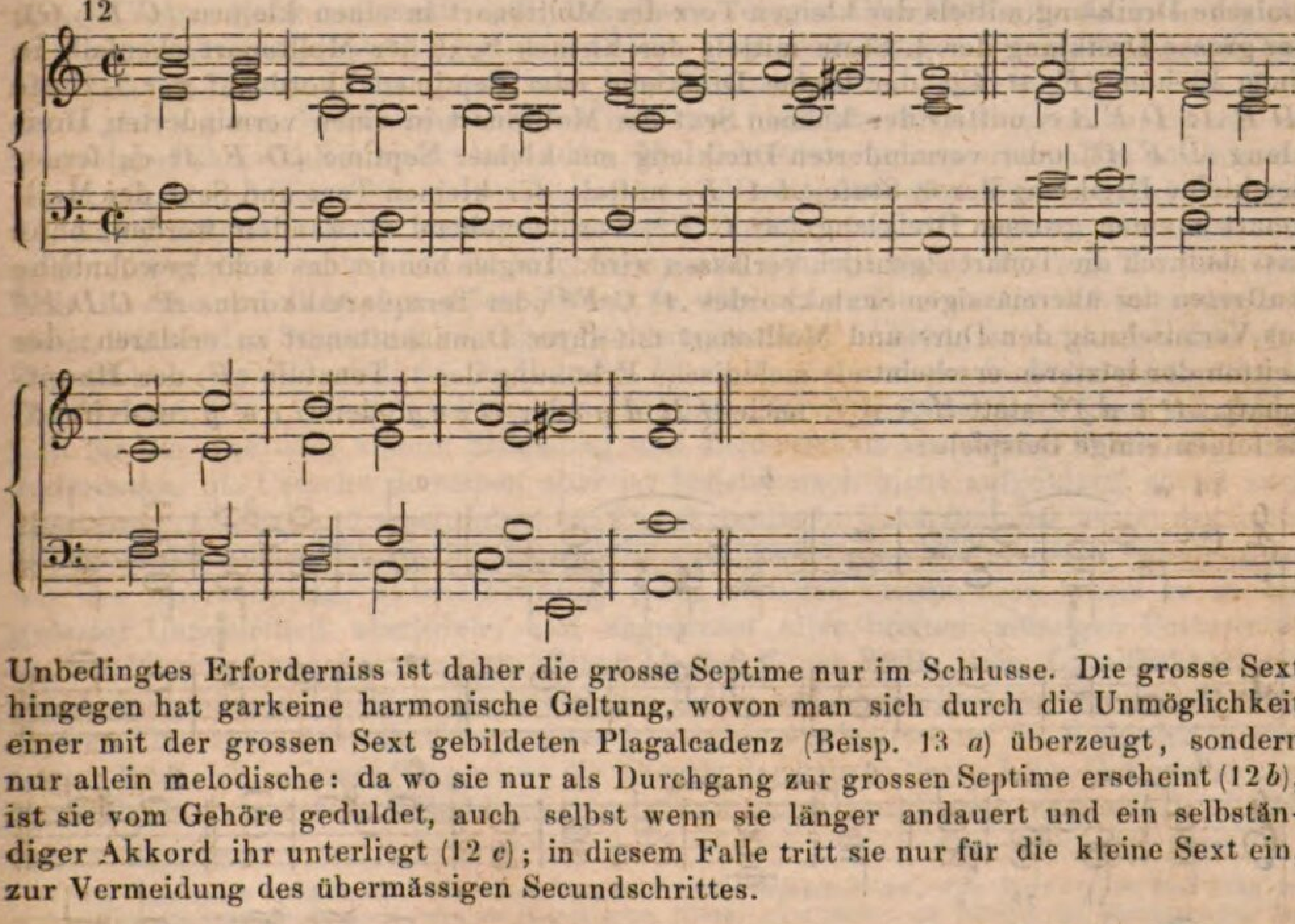
(Beisp. 11 *a*) mit kleiner Sext und grosser Septime, die man insofern die harmonische nennen kann, als in ihr die Sext und Septime in derjenigen Tongrösse, in welcher sie in der regulären Cadenz verwendet werden, erscheinen. Und eine zweite (11 *b*), in welcher aufsteigend die Sext im Interesse des besseren melodischen Durchganges zur grossen Septime erhöht ist, abwärts aber die Erhöhungen der Septime sowohl als Sext aufgehoben sind, weil jene nun nicht mehr als Leitton zu dienen hat, also in ihrer Grundgestalt als kleine Septime erscheinen kann, diese überhaupt nur um des besseren Durchgangs zur grossen Septime willen, der aber nur aufsteigend stattfindet, erhöht worden ist.

Beisp. 11 *a* etc. *b* etc.

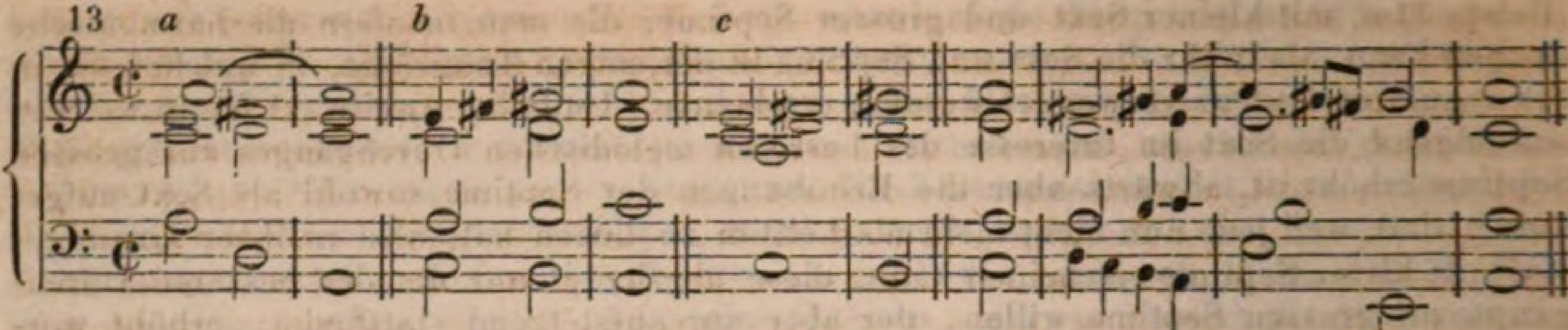


Die grosse Septime der Molltonart hat ihre Bedeutung im wesentlichen nur für die Cadenz; ausserhalb derselben, wenn es nicht um den Leitton sich handelt, wird die Septime (im Dominantakkord sowohl als in allen übrigen Dreiklängen der Tonart, in denen sie überhaupt vorkommt) zwar häufig als grosse, wenigstens ebenso oft und mit wenigstens ebenso grossem Rechte aber auch als kleine behandelt. Die kleine Septime ist der Molltonart wesentlich leitereigen; die grosse nur Leitton im Interesse des Schlusses oder der Ausweichung, und insofern auch harmonischer Ton, wenngleich sonst zur Mollbestimmung nicht weiter nothwendig. Denn die Akkordfolge unter Beisp. 12 ist durchaus A moll, obgleich sie *G* enthält. — Ferner ist die Tonart der Dominant nicht Durtonart, sondern Molltonart; der Akkord der 3. Tonstufe mit übermässiger Quint, *C E G*♯, hat nur als alterirter Akkord zu gelten und mit reiner Quint (*C E G*) eine beiweitem höhere Bedeutung für die Tonart (als tonischer Dreiklang ihrer Paralleldurtonart, C dur) denn als *C E G*♯. Der Akkord auf der 7. Stufe wird zwar häufig als verminderter Dreiklang, *G*♯ *H D*, gebraucht, nicht selten aber auch als grosser (*G H D*) und tonischer Dreiklang einer Nebentonart der 7. Stufe, G dur, in welche von A moll sehr gut ausgewichen werden kann.

12



Unbedingtes Erforderniss ist daher die grosse Septime nur im Schlusse. Die grosse Sext hingegen hat garkeine harmonische Geltung, wovon man sich durch die Unmöglichkeit einer mit der grossen Sext gebildeten Plagalcadenz (Beisp. 13 *a*) überzeugt, sondern nur allein melodische: da wo sie nur als Durchgang zur grossen Septime erscheint (12 *b*), ist sie vom Gehöre geduldet, auch selbst wenn sie länger andauert und ein selbständiger Akkord ihr unterliegt (12 *c*); in diesem Falle tritt sie nur für die kleine Sext ein, zur Vermeidung des übermässigen Secundschrittes.

13


Die Quintbeziehung der Molltonarten unter sich ist ganz die nämliche wie die der Durtonarten; es reiht sich hier Molltonart an Molltonart wie dort Durtonart an Durtonart, die Ober- und Unterdominant in Moll sind Moll, wie sie in Dur Dur sind. Die nächste Beziehung der Molltonarten auf die Durtonarten beruht darauf, dass immer eine Moll- und eine Durtonart dieselben Töne enthalten, wennauch über anderem Grundtone. Wird eine Durscala, statt vom Grundton zur Octav, von der Unterterz zur Sext geführt, so hat man die im nächsten Verhältniss zu ihr stehende Molltonart. Diese beiden Tonarten, deren Töne dieselben sind, aber hinsichts ihrer Stufenverhältnisse zum Grundtone andere Intervalle ausmachen, heissen P a r a l l e l t o n a r t e n. Sie haben stets gleiche Vorzeichnung; denn da in der Molltonart die kleine Septime und nicht die grosse als wesentlich leitereigener Ton gilt, wird die Vorzeichnung für die grosse Septime nicht an den Schlüssel, sondern immer vor die einzelne Note, der sie zu gelten hat, gesetzt. Man notirt also A moll, gleich der Durparallele, ohne alle Vorzeichnung, D moll gleich F dur mit einem ♭, wodurch denn auch die Anwendung verschiedenartiger Versetzungszeichen als stehende Vorzeichnung in der nämlichen Tonart (D moll müsste sonst ein ♭ und ein ♯, G moll zwei ♭ und ein ♯ erhalten) umgangen wird. Uebrigens herrschte noch bis um Mitte des 18. Jahrh. der Gebrauch, den Bee-Molltonarten ein ♭ weniger als ihnen zukommt am Schlüssel vorzuzeichnen, also C moll mit zwei, G moll mit einem ♭ zu notiren. —— *D.* Im ferneren findet häufig Vermischung der Dur- und Molltonart der gleichen Stufe (C dur — C moll) statt, d. h. es werden Intervalle der Molltonart, und zwar deren kleine Terz und Sext, vorübergehend in die Durtonart aufgenommen, ohne dass Modulation oder Ausweichung stattfindet. Demnach kann in der Tonart C dur der grosse tonische Dreiklang mittels der kleinen Terz der Molltonart in einen kleinen (*C E*♭ *G*); der grosse Dreiklang der 4. Stufe mittels der kleinen Sext der Molltonart ebenfalls in einen kleinen (*F A*♭ *C*); der kleine Dreiklang oder Septimenakkord auf der 2. Stufe (*D F A; D F A c*) mittels der kleinen Sext der Molltonart in einen verminderten Dreiklang (*D F A*♭) oder verminderten Dreiklang mit kleiner Septime (*D F A*♭ *c*); ferner der kleine Dreiklang der 6. Stufe (*A C E*) mittels der kleinen Terz und Sext der Molltonart in einen grossen Dreiklang (*A*♭ *C E*♭) vorübergehend verwandelt werden, ohne dass dadurch die Tonart eigentlich verlassen wird. Imgleichen ist das sehr gewöhnliche Auftreten des übermässigen Sextakkordes *A*♭ *C F*♯ oder Terzquartakkordes *A*♭ *C D F*♯ aus Vermischung der Dur- und Molltonart mit ihrer Dominanttonart zu erklären; der Leitton der letzteren erscheint als melodische Erhöhung der 4. Tonstufe (*F*) der Haupttonart, *A*♭ *c d f*♯ statt *A*♭ *c d f*, nach *G H d g* oder *G c e g* oder *G c e*♭ *g* resolvirend. Es folgen einige Beispiele:

14


Nicht selten findet man gegenwärtig den Akkord $F\sharp$ A c $e\flat$, wenn er in den Durquartsextakkord sich auflöst (Beisp. 14 *d*), $F\sharp$ A c $d\sharp$ geschrieben, also das $d\sharp$ als ein Leitton zu *e* angesehen. Genau genommen ist das nicht richtig, denn der fragliche Ton ist in der That $e\flat$, Mollterz, die bei der Fortschreitung in die Durterz verwandelt wird, und nicht $d\sharp$, grosse Septime von *E*. Noch deutlicher wird dies durch den Akkord $F\sharp$ $A\flat$ c $e\flat$ (14 *f*), worin die Molltonart gleicher Stufe (also C moll) in ihrer Vermischung mit dem Dominantleitton noch stärker ausgeprägt erscheint, von einem $d\sharp$ also wohl unter keinen Umständen die Rede sein kann; einen Akkord $F\sharp$ $A\flat$ c $d\sharp$ oder $D\sharp$ $F\sharp$ $A\flat$ c (14 *g*) giebt es nicht. Die helle und klare Wirkung des darauf folgenden Durquartsextakkordes *G c e* beruht auch im wesentlichen mit darauf, dass der Ton $e\flat$ auch in der That als $e\flat$, als Mollterz, und nicht als $d\sharp$, mithin tiefer genommen oder vom Gehöre aufgefasst wird, als wenn er ein $d\sharp$ vorstellen sollte. Durch das $e\flat$ empfängt das Ohr einen entschiedenen Molleindruck und die Fortschreitung zum Durtone derselben Stufe wirkt um so überraschender. —— *E.* Characteristik der Tonarten. Bekanntlich hat man zwei Arten Temperaturen, ungleichschwebende und gleichschwebende. Temperaturen überhaupt werden nothwendig, indem die Octav stets rein ausgeübt werden muss, daher die zwölf Quinten unseres Tonsystems zusammenaddirt genau eine reine Octav betragen sollen, in Wirklichkeit aber einen Ueberschuss über dieselbe, das Pythagorische Comma (s. Comma), ergeben. Dieser Ueberschuss darf nicht der Octav zur Last fallen, da diese stets mathematisch rein sein muss, auch nicht einer einzelnen Quint, welche dadurch völlig unbrauchbar würde; sondern er muss auf die zwölf Quinten vertheilt werden. Ungleichschwebende Temperaturen sind solche, in denen dieser Ueberschuss auf den vom Ausgangspunkte *C* mehr und mehr sich entfernenden Theil der Quinten vertheilt wird, die daher um so unreiner werden müssen, je reiner die ersten Quinten intonirt sind. Folglich müssen auch die vom Ausgangspunkte *C* mehr und mehr sich entfernenden Tonarten um so unreiner werden, je reiner die Stimmung der ihm zunächstliegenden ist. Demnach findet unter den Tonarten eine thatsächliche Verschiedenheit hinsichts der mehren oder minderen Reinheit ihrer Intervalle statt. Die gleichschwebende Temperatur hingegen besteht in der völlig gleichmässigen Vertheilung des Pythagorischen Comma auf die zwölf Quinten, so dass also jede dieser Quinten um $\frac{1}{12}$ dieses Comma tiefer gestimmt wird. Aus dieser völligen Gleichheit aller Quinten ergiebt sich mit Nothwendigkeit völlig gleiche Grösse aller gleichartigen Intervallenverhältnisse sämmtlicher Tonarten: die grosse oder kleine Secund, Terz, Sext etc. ist in allen Tonarten gleich gross, Verschiedenheit der Tonarten hinsichts ihrer Intervallenverhältnisse kann daher thatsächlich nicht stattfinden. Nichtsdestoweniger sprechen nicht nur manche Aesthetiker und Theoretiker von besonderen characteristischen Eigenschaften, welche die eine Durtonart von der anderen, die eine Molltonart von der anderen unterscheiden sollen; sondern es sieht auch ein jeder Componist sich veranlasst, für ein Tonstück gerade die eine und nicht eine andere Tonart zu wählen, weil er sie als der in demselben auszudrückenden Stimmung vorzugsweise entsprechend ansieht; er setzt also das eine Tonstück in C moll, nicht in D- E- oder E$\flat$ moll, ein anderes in D dur und nicht in H- F$\sharp$- oder C dur, erkennt mithin den einzelnen Tonarten besondere Ausdrucksfähigkeit für die eine oder andere Stimmung und Leidenschaft zu. Diese Thatsache kennt Jedermann, die Ursache derselben aber ist bisjetzt noch nicht aufgeklärt, soviel auch über diesen Gegenstand geschrieben ist. Die theoretische Untersuchung leistet der Sache ganz und gar keinen Vorschub; ungeachtet aller Phantasien des genialen Schubart sowie der Anerkennung, welche Schilling ihnen zu Theil werden liess, indem er sie mit grösster Ungenirtheit abschrieb; und ungeachtet aller breiten müssigen Poetasterei, welche Marx am ungehörigen Orte (Gluck II. 346 ff.) an Stelle jeder Gründlichkeit diesem Gegenstande zu widmen sich gedrungen fühlt, und ungeachtet der beiweitem wichtigeren Thatsache, dass die Componisten gemeinhin wenigstens auf die Wahl der Haupttonart Rücksicht nehmen[15], gesteht die Theorie der ganzen Sache keine Geltung zu und verwirft sie als unhaltbare Einbildung, womit sie nichts anzufangen vermag, da sie die

15) Wennauch nicht immer. Ein bekanntes Beispiel vom Gegentheil ist, dass Mozart im Don Juan sowohl Leporello seine Gespensterfurcht, als Donna Anna (Ueber alles bleibst du theuer) die beruhigenden Zusicherungen fortdauernder Liebe, und Zerline ihre Schmeicheleien und Spässe in der nämlichen Tonart (F dur) ausdrücken lässt.

vollkommene innere Gleichheit aller Tonarten nachweist, der nur äusserlich localen Verschiedenheit blosser Höhe und Tiefe aber keinen so wesentlichen Einfluss auf Characteristik zuerkennt. Als ganzer Ueberrest bleibt ein dunkles und dem Componisten selbst ebenso undeutliches und unerklärliches Gefühl, welches ihm für einen Tongedanken die Tonart F♯dur und nicht F dur zuweist, allenfalls verbunden mit der durch ungleichschwebende Temperaturen veranlassten Vorstellung von einer mit der steigenden Anzahl der Vorzeichnungen auch in gleichem Maasse wachsenden Gefärbtheit der Tonarten, im Gegensatze zu der Einfachheit und Farblosigkeit, welche man der keiner Vorzeichnung bedürfenden C dur Tonart beizulegen leicht sich geneigt sieht, ungeachtet die Quinten und folglich das ganze diatonische Verhältniss in F♯dur genau die nämlichen sind wie in F- oder C dur[16]). Allerdings haben dieselben Töne, wenn sie in verschiedenen Tonarten auftreten, immer andere Beziehungen zum Grundtone und zu einander; der Ton *G* z. B. ist, der gleichschwebenden Temperatur ungeachtet, immer ein anderer, wenn er in *C* als Quint, in *E*♭ oder *E* als Terz, in *D* als Quart oder in *A* als Septime etc. erscheint, indem das Gehör ihn unwillkürlich immer anders auffasst und den diesen Intervallen eigentlich zukommenden natürlich reinen Verhältnissen möglichst nahe bringt. Doch bleiben diese verschiedenen Beziehungen des einzelnen Tones auf mehrere Tonarten wiederum in allen Tonartenkreisen dieselben, es ist ganz gleichgültig ob etwa die Tonart A dur oder irgend eine andere als Haupttonart angenommen wird, dieselbe Ausweichung klingt in einer Tonart genau wie in allen übrigen. Auch der Einfluss ungleichschwebender Temperaturen auf Charactereigenschaften der Tonarten ist ein nur eingebildeter; er erstreckt sich nicht weiter als auf Reinheit und Unreinheit. Eine Tonart klingt immer unreiner und falscher, je mehr die Terzen abweichen und die Quinten schweben und tremuliren, woraus denn allerdings eine von der Ruhe und Klarheit reingestimmter Tonarten abweichende Dunkelheit und Gedrücktheit oder Spannung und Härte entspringt, die aber mehr als Unreinheit und Missklang denn als ästhetischer Characterismus sich geltend macht. Man findet wohl noch hier und da eine ungleichschwebend temperirte Orgel, an der man von der Sache sich überzeugen kann. Uebrigens verleiteten diese Abweichungen, welche Scalen nach der ungleichschwebenden Temperatur allerdings unter sich aufweisen, auch denkende Theoretiker und Kunstrichter, den ungleichschwebenden Temperaturen einen bedeutenden Vorrang vor der gleichschwebenden einzuräumen; z. B. J. A. P. Schulz in Sulzer's Theorie d. sch. K.[17]), auch Rameau, der aber später wieder davon abkam. So sahen sie z. B. die verschieden gestimmten Terzen als wichtige Hülfsmittel des musikalischen Ausdruckes an; während die reine grosse Terz zur Freude stimme, könnten schärfere grosse Terzen aufregen, zum Zorn und zur Wuth entflammen; während die reine kleine Terz Wohlwollen und Zärtlichkeit

16) Schubart, Aesthetik 377 sagt: „Jeder Ton ist entweder gefärbt oder ungefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte melancholische Gefühle mit B-Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen". Es mag verlockend sein, den in steigenden Quinten vom Grundtone *C* immer mehr aufwärts sich entfernenden Tonarten wachsende Spannung, den in fallenden Quinten abwärts sich wendenden B-Tönen Nachlassen der Spannung zuzuschreiben, doch ist die Sache rein äusserlich; nur auf das Verhältniss von Ober- und Unterdominant zur Tonika bezogen, hat sie einen Sinn, indem in der Wendung der Tonika nach der Unterdominant ein gewisses Nachlassen oder Fallen, nach der Oberdominant hingegen ein Anspannen oder Steigen der Bewegung allerdings sich fühlbar macht. Aber dieses Steigen und Fallen oder wie man es sonst nennen will, als Characterismus einer Tonart an sich anzusehen, geht doch nicht gut an: D dur z. B. als Oberdominant von *G*, ist in diesem Sinne steigende, als Unterdominant von *A* hingegen fallende Tonart. Man vergleiche zu welch künstlicher Theorie der obige Ausspruch Schubart's, von dem Ausdrucke sanfter Empfindungen durch die B- und leidenschaftlicher durch die Kreuztöne, bei Marx (Gluck II. 359) aufgeschwollen ist: das vorzeichnungslose *C* ist Indifferenzpunkt; die von ihm nach rechts und links ausgehende und schrittweise der Höhe und Tiefe zustrebende Folge der Kreuz- und Beetöne, enthält einen „förmlich polaren Gegensatz". „Auf der Plus-Seite (worunter die Kreuztonarten verstanden werden sollen) herrscht die wachsende Erregung, auf der Minus-Seite (die Beetonarten) die nachlassende Erregung. Erinnern wir uns nun, dass Höhe und Tiefe im Tonwesen der Ausdruck für die grössere oder mindere Schnelligkeit der Schwingungen sind: so dürfen wir allerdings wagen, die Plus-Seite im Tonreiche als Licht- oder Tagseite, die Minus-Seite als Schatten- oder Nachtseite zu bezeichnen. Wie Licht und Schatten, Tag und Nacht, Wärme und Kälte, so stehen die beiden Seiten der tonischen (Tonarten-) Entwickelung einander gegenüber. Und wie Licht und Wärme sich stufenweis steigern und herabstimmen, gerade so (mit zwei Ausnahmen) steigt und sinkt in der Tonreihe der Character des Lichtes und der Wärme". Diese beiden Ausnahmen sind F♯- und G♭ dur, deren enharmonisches Zusammenfallen (also zugleich grosse Hitze und strenge Kälte, grelles Licht und dicke Finsterniss) Herrn Prof. Marx doch einiges Bedenken erregt haben muss, daher denn F♯dur „gleissend", G♭ dur „zweifelhaft" genannt wird. Setzt man den Quintencirkel auf- und abwärts weiter fort, so muss man, bei der zwölften Quint angelangt, nach dem „Gesetz der Polarität" des Herrn Marx das interessante Naturschauspiel haben, die grösstmöglichste Kälte und Finsterniss von *D*♭♭ und die unausstehlichste Hitze und das blendendste Licht von *H*♯ als mit dem Indifferentismus von *C* identisch zu erblicken. — 17) Artikel Temperatur.

erwecke, könne die noch kleinere in Traurigkeit und Schwermuth versenken. Doch, abgesehen davon, dass dies immer rein äusserliche Mittel des Ausdruckes wären, worauf eine entwickelte Kunst sehr wenig Werth legt, und ferner auch die Möglichkeit der practischen Ausführung solcher Unterscheidung der Intervalle im Gesange angenommen, könnte man, da sie in der Harmonie nothwendigerweise sehr falsch klingen müssen, höchstens nur im Nacheinander der Melodie, und dann nur während Vollziehung einer Modulation Gebrauch davon machen; denn sobald der Sänger die neue Tonart erreicht hat, wird er ganz unwillkürlich die Intervalle in möglichster Reinheit zum Grundtone ausüben. Mannigfache Producte anerkannt fein fühlender grosser Tonsetzer tragen übrigens dazu bei, die Zweifel an der Bedeutsamkeit der Tonartencharacteristik noch zu verstärken, indem sie, wie vorhin schon von Mozart angeführt, sehr verschiedenartige Dinge wohl mitunter in derselben Tonart ausgedrückt haben. Unter den Erklärungen, welche u. A. Mattheson (I. Orchester, 1713, S. 236 ff.), Schubart (Aesthetik, 1806, S. 377 ff.), Schilling (Philos. d. Sch. i. d. M. S. 440 ff.) und A. B. Marx (Gluck und die Oper, 1862; II. 365 ff.) von den Charactereigenschaften der Tonarten geben, finden sich denn auch die lustigsten Widersprüche, ausser wenn die neueren Schriftsteller von den älteren sich Raths erholt haben. Es folgen einige Beispiele, unter ihnen wahre Musterbilder von Phrasen: **C dur.** Mattheson: »hat eine ziemlich *rude* und freche Eigenschafft« etc.; Schubart: »Ist ganz rein. Sein Character heisst Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache«; Marx: »Es ist indifferent, gleich fern von der wachsenden Entzündung der Kreuztöne als von den allmälig sich niedersenkenden kühleren Schatten der B-Töne, klar wie der helle Tag, aber ohne Sonnenglanz, heiter, aber ohne Theilnahme«. **C moll.** Schubart: »Liebeserklärung, zugleich Klage der unglücklichen Liebe«; Schilling: »Scheint die geeignetste Tonart zum Ausdrucke eines bestimmten höheren Gefühls zu sein«. **E dur.** Mattheson: »Drücket eine verzweifflungsvolle oder gantz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ist vor *extrem* verliebten hülff- und hoffnungslosen Sachen am bequemsten, hat so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, dass es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag«; Schubart: »Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuss«; Marx: »Funkelnd hell steigt mit durchgreifender Wärme E dur empor, heiter und leuchtend wie lauteres Gold. Noch ist ihm in keiner Composition vollgenügender Ausdruck geworden, auch in der Fidelio-Ouvertüre beiweitem nicht. Wenn einmal in einer künftigen Oper Otto III. in Rom die Kaiserkrone neu auf seinem jugendlichen Haupte befestigt, könnte nur E dur in seiner heitern Sonnenpracht erschallen«. **D♭ dur.** Schubart: »Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren«; Schilling: »Ein spielender Ton, der da ausarten kann in Leid und Wonne etc.«; Marx: »Die Nacht mit ihren unheimlich anfröstelnden Bildern, dergleichen im 2. Satze der grossen F moll Sonate von Beethoven hervorschweben aus der Tiefe; der Milde, der Verklärung sich entgegenheben und dann den Einsamen zurücklassen, hineingestossen in den rastlosen Sturm seines Lebens«. **G dur.** Schilling: »Liefert ein Bild der Beruhigung und kann in seiner Durchschaulichkeit, wenn der Künstler das Einfache nicht zu behandeln weiss, bis zum Bedeutungslosen herabsinken«; Marx: »Angehellt und angewärmt, wie von der emportauchenden Sonne der junge Tag, wie die Jugendzeit bei dem ersten fröhlichen Ausschauen in das beginnende Leben«. **G♭ dur.** Schubart: »Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln« etc.; Marx: »Zweifelhaft«. Ferner liegt in D moll nach Schubart, schwermüthige Weiblichkeit die Spleen und Dünste brütet; E♭ dur drückt durch seine drei ♭ die heilige Trias aus; A♭ dur ist Gräberton; Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange; F♯ moll zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande; G moll enthält Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an verunglücktem Plane, missmuthiges Nagen am Gebiss. (Nach Mattheson ist G moll der »allerschönste Ton, der ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet« etc.) — Nicht ganz ohne Einfluss auf mehre oder mindere Kraft der Klangwirkung ist die Stimmung der Orchesterinstrumente, indem die Geigeninstrumente in der einen Tonart mehr leere Saiten haben als in der anderen, und die leeren Saiten kräftiger klingen als die bedeckten. Ebenso klingen manche Stimmungen einzelner Gattungen Blasinstrumente weicher und

runder als andere, wie z. B. *B*-Clarinette, *E♭*-Horn. Doch bleibt dies immer von zu geringem Einflusse auf das Wesen der Tonart selbst, als dass Resultate sich herausstellen sollten, die jenen Mysticismus rechtfertigen. Denn eine Melodie klingt auf der *B*-Clarinette ebenso weich in E♭ wie in F oder B dur oder moll, und wennauch Akkorde oder Figuren in denen leere Saiten vorkommen stärker klingen, so ist diese Kraft nur eine äusserlich materielle, wohnt nicht der Tonart an sich inne, denn sonst müssten diese Unterschiede auch im Gesange, auf dem Claviere, oder wenn man die leeren Saiten vermeidet, überhaupt wenn keine äusseren Einflüsse mitbestimmend einwirken, hervortreten. Einem Zuhörer, der den Gabelton nicht im Gedächtniss hat, sonst aber reines und gebildetes musikalisches Gehör besitzt, wird es vollständig gleichgültig sein, ob er ein Tonstück aus G, A♭ oder F♯dur gesungen hört, vorausgesetzt dass die mehre Tiefe oder Höhe die Klangwirkung an sich nicht beeinträchtigt.

Tonatillas, Tiranas, romanzenartige, von der Zither begleitete Nationalgesänge der Spanier.

Tone, *Extensio*, bei den Griechen eine Setzmanier, Anhalten eines Tones oder mehrmaliges Wiederholen desselben auf mehreren unmittelbar nach einander folgenden Silben. Vergl. Extensio und Petteia.

Tonführung, Tongang, Tonfortschreitung, die Fortbewegung der Töne in der Melodie, die Modulation derselben. S. Melodie.

Tonfuss, Klangfuss, s. Metrum.

Tongeschlechter sind unsere moderne Dur- und Molloctav mit ihren Tonarten oder Transpositionen auf die 12 Halbtöne der Octav. Das Durgeschlecht unterscheidet sich bekanntlich durch eine grosse Terz und Sext von dem eine kleine Terz und Sext enthaltenden Mollgeschlecht. S. Tonart V.

Tongrenzen (physikalische), s. Klang I A 3 (S. 474).

Tonika, *Nota finalis*, *principalis*, der Grundton einer Tonart, die Prime oder erste Stufe einer diatonischen Scala. Die Tonika von C dur oder C moll ist also die Stufe *C*. *Nota finalis* heisst sie, weil mit ihr der vollkommene Ganzschluss gemacht wird. — Auf ein Tonstück bezüglich, pflegt man unter Tonika den Grundton der Haupttonart desselben zu verstehen, doch wendet man die Bezeichnung auch auf die Grundtöne von Nebentönen an, in welche die Modulation übergeht, nennt die Tonika einer solchen Nebentonart auch Nebentonika.

Toni ficti, *tuoni trasportati*, die versetzten Töne im System der Tonarten des 16. Jahrh. S. Tonart IV.

Tonischer Akkord oder Dreiklang, tonische Harmonie, der leitereigene Dreiklang auf der Tonika oder ersten Stufe der Tonart.

Tonische Dominant, die Dominant der Haupttonart in einem Tonstücke, worin auch mehrere Nebentonarten auftreten. Die Dominanten der letzteren heissen Nebendominanten.

Tonkunst, die Kunst, durch inhaltsvolle Tonbewegung Gefühle und Vorstellungen auszudrücken und zu erwecken, s. Musik. Sie zerfällt in zwei Haupttheile: *a*) die erfindende oder schaffende Tonkunst, die Composition oder Tonsetzkunst (s. daselbst), und *b*) die vortragende Tonkunst, welche nur reproducirt, indem sie das Tonwerk mittels der Tonwerkzeuge (Stimme oder Instrument), wofür es bestimmt ist, ausübt und dem Hörer vermittelt.

Tonkünstler. Einer der die Musik auf Grund höherer Studien wirklich als Künstler ausübt, nicht aber nach Art der Musiker niederer Klassen bloss von einigen auf Instrumenten erworbenen Fertigkeiten Profession macht.

Tonleiter, Scala. Eine stufenweise Folge von Tönen innerhalb einer Octav. Nach der Beschaffenheit der Stufen und der Ordnung derselben unterscheiden wir drei Gattungen von Tonleitern. 1) Die diatonische, aus einer Folge von fünf Ganzen und zwei grossen (diatonischen) Halben Tönen bestehend. *a*) Der erste diatonische Halbton liegt zwischen dem zweiten und dritten, und der zweite Halbton folgt auf den fünften Ganzton, oder anders ausgedrückt, der erste Halbton wird von der dritten mit der vierten, und der zweite Halbton von der siebenten mit der achten Stufe der Tonleiter gebildet:

C D E‿F G A H‿c.

Ueber dem Grundtone erheben sich eine grosse Secund, Terz, Sext und Septime, und eine reine Quart, Quint und Octav: die Tonleiter heisst Durtonleiter, alle ihre Intervalle im Verhältnisse zum Grundtone sind grosse und reine Intervalle. — *b*) Der erste diatonische Halbton liegt zwischen dem ersten und zweiten, und der zweite zwischen dem dritten und vierten Ganztone, oder anders gesagt, der erste Halbton wird von der zweiten mit der dritten, der zweite von der fünften mit der sechsten Stufe gebildet:

A H‿c d e‿f g a.

Ueber dem Grundtone erheben sich eine kleine Terz, Sext und Septime, eine grosse Secund, und reine Quart, Quint und Octav; die Tonleiter heisst Molltonleiter. Da aber die kleine Septime im Ganzschlusse nicht wohl gebraucht werden kann, der Dominantakkord am Schlusse einer grossen Terz bedarf, wird die siebente Stufe der Molltonleiter in diesem Falle erhöht; die Scala heisst also:

A H c d e f g♯ a.

Der in der Scala und Melodieführung ungewöhnliche übermässige Secundenschritt *F G♯* wird beim Aufsteigen der Tonleiter durch Erhöhung des *F* zu *F♯*, als Durchgang zum *G♯*, in eine grosse Secund verwandelt; beim Absteigen der Tonleiter wird alsdann die Erhöhung des Leittons sowohl als der Sext aufgehoben:

A H c d e f♯ g♯ a g♮ f♮ e d c H A.

Ueber den Begriff der Tonart, welche durch die Tonleiter in melodischer Beziehung ähnlich dargestellt wird wie durch die drei Hauptakkorde (Tonika-, Dominant- und Unterdominantakkord) in harmonischer Hinsicht, ist im gleichnamigen Artikel gesprochen; von der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Scala handeln die gleichnamigen Artikel sowie der Artikel Klanggeschlecht.

Tonmalerei, malende Musik, musikalisches Gemälde, musikalische Naturmalerei, eine Musik, welche der Aussenwelt angehörende Gegenstände zu schildern strebt. Auch diejenige Musik, welche ihre natureigenen Stoffe, nämlich Gefühle und innere Hergänge, durch inhaltsvolle Tonbewegung auszudrücken versucht, ist in einem gewissen Grade malende, schildernde oder darstellende Musik; doch pflegen wir unter Tonmalerei nur eine solche Musik zu verstehen, die sichtbare oder greifbare Objecte, Naturerscheinungen, überhaupt allerhand äussere Ereignisse und Gegenständlichkeiten in den Kreis ihrer Schilderung zieht. Als in der Zeit Bewegtes, vermag die Musik von allem, was wirklich sich bewegt oder womit eine Vorstellung von Bewegung sich verknüpfen lässt, ein Abbild zu geben; und ausser den inneren Bewegungen sind hierher ja in der That auch viele Dinge, welche dem äusseren Dasein angehören, zu rechnen. Am leichtesten nachzuahmen sind die wirklich bewegten Dinge, und unter diesen wiederum die schallenden, wie z. B. Vogelgesang, Donnerrollen, Meeresbrausen, Schlachtgetöse, Sausen und Pfeifen des Sturmes, Prasseln des Regens etc.; dann auch die lautlos bewegten, als z. B. das stille Auf- und Niederwallen eines Wasserspiegels, alles geräuschlose Dahinfliessen (eines Baches, Stromes), Aufsteigen und Senken (der Sonne, des Mondes), Lichtglanz, Dämmerung etc. Zu den Dingen welche, wenngleich sie leblos sind, doch die Vorstellung von einer Bewegung in uns erwecken können, gehören ragende Berge, emporsteigende Thürme, zerklüftete Felsen etc. Alle solche Gegenstände und noch viele andere hat man unzählige male durch Musik zu versinnlichen gesucht; der plätschernden Cascaden, rieselnden Bäche, pfeifenden Vögel etc. ist ja in den Werken solcher Componisten, deren innerer Quell bald versiecht, kein Ende, die Sache ist also allbekannt und kommt auch schon in sehr frühen Zeiten vor. Schon die alten Niederländer setzten Canons über Thürme, Berge, Flüsse, und Musiken auf die Wappen ihrer Protectoren; Clement Jannequin, ein Schüler des Josquin, wählte den pariser Marktspectakel zum Stoffe eines vierstimmigen Tonstückes (*les cris de Paris* genannt), in welchem er die anmuthigen Modulationen der Ausrufe, womit Fisch-, Gemüse- etc. -weiber und andere Markthändler ihre Waaren anbieten, mit einander verwebte; Em. Bach's Schlacht bei Hochstädt und Beethoven's Schlacht von Vittoria finden ihr Vorbild in der siegreichen Schlacht Franz I. gegen die Schweizer bei Marignano von dem genannten Meister Jannequin. »Er lässt uns die Signale der französischen Reiterei hören; dazwischen und dahinter erschallen, mit dem Munde nachgeahmt, frische aufmunternde Trompetenstösse. Nun beginnt das schwere Geschütz zu krachen, die Handrohre zu knattern, die Kugeln zu sausen und zu pfeifen, mit Prasseln einzuschlagen, die Schutz-

und Trutzwaffen zu klirren und zu rasseln; alles dieses nicht durch tonlosen Lärm ausgedrückt, sondern durch musikalische Phrasen zu Silben, die, an sich bedeutungslos, das Darzustellende lebhaft versinnlichen. Endlich wankt der Feind, das Siegesgeschrei ertönt, und als dasselbe in den letzten ausgehaltenen Tönen verhallt, hören wir zu deren Verklingen noch die, unter dem Gewühle bereits begonnenen, nun deutlicher hervortretenden kläglichen Rufe der Geschlagenen in geradebrechtem Teutschwälsch *toute frelore la tintelore* | *toute frelore bi got!*« (Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonk. II. 282). Auch von Mattheus le Maistre giebt es ähnliche Stücke. — Nun haben aber auch die anerkannt ausgezeichnetsten Tonmeister der Naturmalerei nicht selten sich bedient, so dass man sie nicht unbedingt verwerfen kann, ohne die vortrefflichen Werke, in denen sie auftritt, mit zu verurtheilen, wozu wir uns z. B. Händel's Israel gegenüber doch nicht leicht bestimmen lassen werden. In dem Chore »Und es kam der Fliegen Gewühl« malt er den summenden Fliegen- und Mückenschwarm ebenso unbefangen, wie in einem der folgenden Chöre die über die Feinde hereinbrechende Wasserfluth des rothen Meeres. S. Bach ergeht sich häufig in solchen Schilderungen, in der Oper sind sie etwas allbekanntes (z. B. die vortreffliche Sturm- und Regenscene im Heiling von Marschner), Beethoven hat in der Pastoralsymphonie nicht immer nur die Gefühle, welche ein idyllischer Landaufenthalt in uns erweckt, geschildert, sondern auch die Objecte (murmelnden Bach, singenden Vögel) mit zu Hülfe genommen, um den Hörer in seine Schilderung recht mitten hinein zu versetzen. Und in der That kann eine solche, vorausgesetzt dass sie in den Grenzen des Kunstschönen sich hält und durch wirklich nur musikalische Mittel hergestellt ist, nicht nur an sich durch ihre Wahrheit erfreuen, sondern auch durch Vergegenwärtigung der äusseren Situation zur Verdeutlichung innerer Zustände sehr wesentlich beitragen. Freilich werden die Tonschilderungen von Gefühlen, die durch der Aussenwelt angehörende Gegenstände geweckt sind, sehr häufig Abbildungen des Gegenstandes selbst, der doch eigentlich gewünschten Darstellung des dadurch hervorgerufenen Gefühles unterschieben; beim Donnerkrachen und Sturmessausen wird in unserem Gefühle keineswegs allemal ein ähnlicher Aufruhr losbrechen, sondern sehr häufig sogar das Gegentheil (Staunen, Besorgniss, Gedrücktheit, s. Musik S. 580) sich einstellen. Aber das Genie zieht auch hier die Grenzen, bis zu denen es wohl selbst, nicht aber das bescheidenere Talent sich vorwagen darf. Sehr häufig findet sich auch (bei guten Meistern) eine Wortmalerei in der Vocalmusik, welche nichts anderes als eine Art Naturmalerei ist, indem auf Worten, die eine äussere Bewegung ausdrücken, eine analoge Tonbewegung ausgeführt wird; wenn z. B. Bach auf dem Worte laufen eine laufende Coloratur macht, oder ein anderer auf dem Worte »er stieg vom Himmel herab« die Tonleiter heruntersteigt (vergl. Wortmalerei). — Schwache Componisten, denen darum zu thun ist, dass dem Zuhörer doch ja nichts von den kostbaren geistigen Schätzen und tiefen Bedeutungen ihrer Musikmalerei durch etwaige Missverständnisse verloren gehe, haben auch schon in früherer Zeit ihren Tonschilderungen Programme, wörtliche Erklärungen was dieses und jenes zu bedeuten habe, beigegeben; man nennt solche Musiken Programmmusiken. Die *Symphonia a programma* oder *pittorica* hat einstmals eine gewisse Rolle gespielt. Es sind hiermit nicht jene allgemeinen ziemlich unschuldigen Ueberschriften gemeint, welche unter anderen auch Beethoven der Pastoralsymphonie oder der Sonate *Les adieux, l'absence et le retour* beigegeben hat, sondern jene specialisirenden Erklärungen der Musik, wonach der Zuhörer aus dieser oder jener Periode oder Partie etwas gewisses, was der Tonsetzer dabei sich eingebildet hat, heraus verstehen soll. Z. B. aus der »Belagerung Belgrads, eine historisch-türkische Fantasie oder Sonate für Clavier und Violine« (von Freystädtler, Wien 1789): »Türkische Musik im Lager — die Mannschaft steht unter dem Gewehr — gewöhnliches Geschrei und Heulen der Türken — der Feldpater giebt den Segen — — panisches Schrecken verbreitet sich vor dem k. k. Heere — — die Vorstädte werden mit Sturm genommen — man umkränzt des Siegers Haar mit Lorbeern« etc. Unter Umständen können solche Aufklärungen sehr schätzbar sein; so hört man z. B. in einer neueren Faustsymphonie eines zu seinem und der Menschheit Vortheil unbekannt gebliebenen Componisten, in den Bässen ein knurriges Rumoren — jeder würde natürlich an Faust's Pudel denken, wenn nicht eine Ueberschrift uns eines Besseren belehrte, nämlich dass es die »innere Stimme« in Faust ist, was so kötermässig sich beträgt. In der Gegenwart ist dieser unmusikalische Unfug

durch Berlioz, Wagner, Liszt und die »neudeutsche Schule« für eine kurze Zeit wieder lebhaft in Schwung gesetzt worden; Berlioz in seinen Programmsymphonien, Wagner in seinem Programm zur 9. Symphonie von Beethoven, Liszt in seinen symphonischen Dichtungen, gaben dem weniger denkenden Theile des Publicums manche solcher tiefsinnigen Räthsel auf, deren Lösung aber demungeachtet nicht zu ihren Gunsten ausgefallen ist. Man darf zur Rechtfertigung solcher Abnormitäten nicht etwa darauf sich berufen, dass Beethoven beim Ausbau mancher seiner Symphonien (wie der 5. und 9.) augenscheinlich einem vorher durchdachten poetischen Plane gefolgt ist, den man durch die Musik hindurchleuchten zu sehen kaum zweifeln kann; denn wie Versinnlichung von Ideen überhaupt Aufgabe der Kunst, so ist auch jenes Verfahren Beethoven's durchaus der Tonkunst entsprechend, und kann die Gestaltungskraft nur anregen und das Werk dichterisch bedeutsamer machen, ohne die Grenzen der Kunst nach irgend einer Seite hin zu überschreiten. Die Vocalmusik hat ja von vorneherein die Aufgabe, einen über den blossen Inhalt der Toncombination hinausgreifenden ideellen Inhalt auszudrücken, warum soll es die Instrumentalmusik nicht auch wenigstens versuchen, soweit sie es vermag ohne die Kunstgesetze zu verneinen. Die Forderung der Programmmusik aber, der Hörer solle dem Componisten auf Schritt und Tritt nachfolgen und zusehen, wie er dies und das mit Tönen gemacht habe, ist denn doch materiellerer Natur als die Kunst vertragen kann.

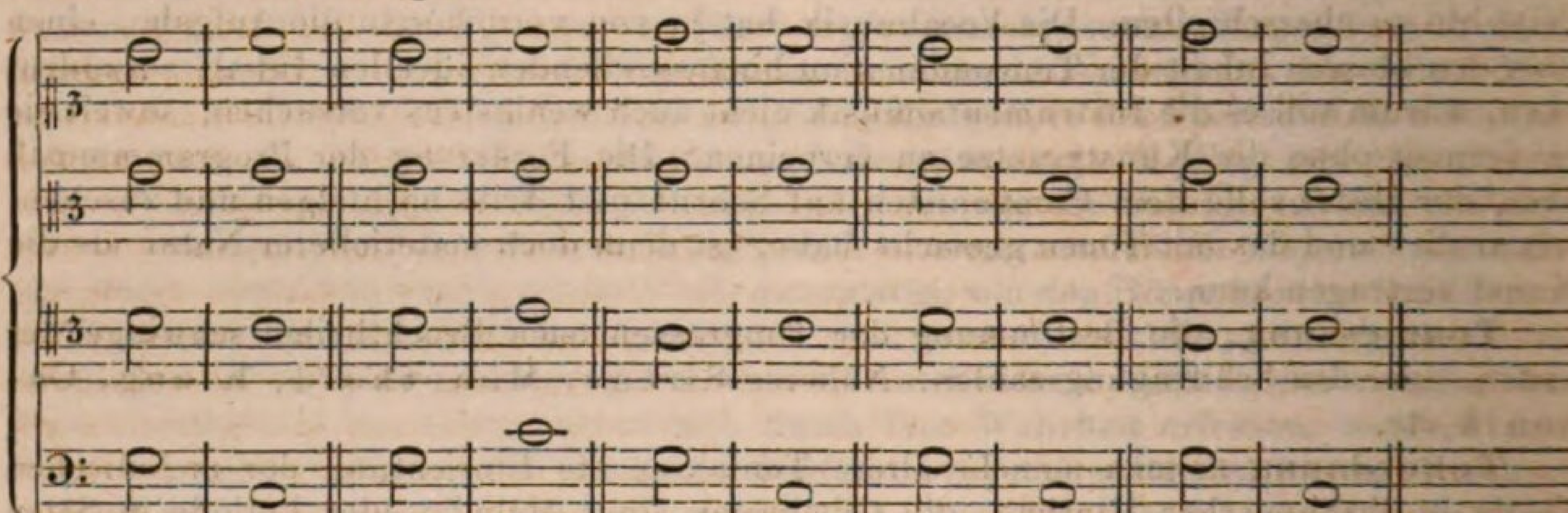
Tonmessung, die Bestimmung der Tongrössen nach Bruchtheilen schwingender Saiten, oder den Schwingungszahlen. Näheres Sirene, Monochord, Klang, Canonik etc.

Tonordnung nennen manche ältere Tonlehrer die Einrichtung der melodischen Theile in rhythmischer Hinsicht, die Gliederung einer Melodie oder Periode in Sätze und Abschnitte, sowie die Anordnung der Modulation, Cadenzen, rhythmischen Cäsuren etc.

Tonqualität, die Klangfarbe, s. Klang I A 4 *b* (S. 476).

Tonschluss, Tonfall, Cadenz, *Cadenza*, *Cadence*, ein rhythmisch und harmonisch markirter Theilungs- oder Schlusspunkt einer Tonfolge. Entweder begrenzt der Tonschluss das ganze Tonstück; oder einen Satz oder Haupttheil desselben; oder kleinere melodische Theile, wie die Periode, und deren Gliederungen, die Sätze oder Abschnitte. Er hat also entweder die Tonbewegung durch ein gänzliches zusammenfassendes Abschliessen vollständig zu beendigen; oder er hat sie nur mehr oder minder fühlbar zu unterbrechen oder momentan zur Ruhe zu führen, mit der Voraussetzung einer alsbald wieder eintretenden Folge und Fortsetzung der Bewegung. Diesen verschiedenen Bestimmungen zufolge nimmt er verschiedene Gestalten an, von denen hier nur eine Uebersicht erfolgt, da die einzelnen Arten in eigenen Artikeln ausführlicher erklärt sind. 1) Der Ganzschluss (*Cadenza authentica*, *ordinaria*, *primaria*, *finalis*) vollzieht einen vollständigen Abschluss. Seine Formel ist V—I, der Dominantakkord steht auf Arsis, der tonische Dreiklang auf Thesis. Vervollständigt wird er durch den Akkord der 4. Stufe ohne oder mit der Sext (im letzten Falle als ein Quintsextakkord des Septimenakkordes der 2. Tonstufe erscheinend). Entweder ist der Ganzschluss *a*) vollkommen, wenn der tonische Dreiklang mit der tonischen Octav; oder *b*) unvollkommen, wenn er mit einem anderen Tone in der Melodie erscheint. S. Ganzschluss. — 2) Der Halbschluss dient zur Vollziehung von Theilschlüssen, indem er eine fernere Bewegung voraussetzt, also nicht vollständig abschliesst, ungeachtet er auch nicht selten als letzter Schluss von Tonstücken auftritt. Er erscheint in drei Formen: *a*) als die Folge I—V, des Dominantdreiklanges auf den tonischen Dreiklang, jener steht auf Arsis, dieser auf Thesis, die Akkordordnung des Ganzschlusses ist umgekehrt; *b*) als Plagalschluss, Formel IV—I, der Unterdominantakkord steht auf Arsis und der tonische Dreiklang auf Thesis; *c*) als phrygischer Tonschluss, aus der Formel IV 6—V oder $\text{II}_7\,{}^4_3$ — V in Moll bestehend. S. Halbschluss. — 3) Die angehaltene Cadenz, Corona, der Orgelpunkt, Akkordfolge auf dem cadenzirenden Basse der Dominant oder Tonika. S. Orgelpunkt. — 4) Der Trugschluss, unterbrochene Schluss (*Cadenza d' inganno*), die Unterbrechung oder Verzögerung des Ganzschlusses durch Auflösung des Dominantakkordes, nicht in den tonischen Dreiklang, sondern in einen anderen leitereigenen oder leiterfremden Akkord. S. Trugschluss. — Die feststehenden

Tonschritte, mit welchen die Stimmen eines vierstimmigen Tonsatzes aus dem Dominant- in den tonischen Akkord sich fortbewegen, nennt man Clauseln, *Clausulae.* *a*) Bassclausel, *clausula fundamentalis, bassizans,* ist die Fortschreitung des Basses um eine Quint abwärts oder eine Quart aufwärts; *b*) Tenorclausel, *clausula tenorizans,* die Tenorstimme bewegt sich aus der Quint des Dominantakkordes entweder in die Terz oder in die Octav des tonischen Dreiklanges, oder steigt aus der Terz des Dominantakkordes in die Octav des tonischen Dreiklanges; *c*) Altclausel, *clausula altizans,* der Alt bleibt entweder auf der Octav des Dominantakkordes und wird zur Quint im tonischen Dreiklange, oder fällt aus der Octav des Dominantakkordes in die Terz des tonischen Dreiklanges; *d*) Discantclausel, *clausula cantizans,* der Discant steigt entweder aus der Terz oder fällt aus der Quint des Dominantakkordes in die Octav des tonischen Dreiklanges:



Tonschlüssel (*Claves signatae*), s. Notenschrift B, S. 613.

Tonschrift, Tonzeichen, die Notenschrift, s. ebd.

Tonsetzer, im allgemeinen, ein musikalischer Componist, ein Tonkünstler, der Töne nach den Gesetzen der Melodie, Harmonie und Rhythmik mit einander verbindet, um dadurch einen Inhalt auszudrücken und Vorstellungen davon in Anderen zu erwecken. Von welcher Beschaffenheit dieser Inhalt ist, habe ich im Art. Musik kurz anzudeuten gesucht. Einer älteren engeren Bedeutung des Wortes Tonsetzer, als die eines Contrapunktisten zum Unterschiede vom Sänger oder Erfinder der Melodien, welche er contrapunktisch behandelt, ist unter Sänger, S. 742 gedacht worden. Zum Tonsetzer oder Componisten aber gehören, wie zu jeder andern künstlerischen oder practischen Leistung, Anlage und Studium. Der Fleiss allein macht den Künstler nicht, das Talent ohne jenen aber ebensowenig, beide sollen mit einander vereinigt sein. Einem minder Begabten aber Strebsamen wird man niemals wenigstens die Achtung versagen können, ein talentreicher Faulenzer hingegen wird das Wohlgefallen an seiner Begabung sehr erheblich dämpfen durch das Bedauern, welches die Vernachlässigung seiner Anlagen in uns erweckt, und, der letzteren ungeachtet, schliesslich nicht selten von jenem, durch die Natur nicht so reich Beschenkten, sich übertroffen sehen. Im übrigen ist von den dem Tonsetzer und seinem Producte unerlässlich nothwendigen Eigenschaften in den Artikeln Begeisterung, Genie, Anlage, Ausführung etc. gehandelt.

Tonsetzkunst, im allgemeinen, die Kunst, durch inhaltsvolle Tonbewegung Gefühle und Vorstellungen auszudrücken und im Hörer zu erwecken, die musikalische Composition; im engeren rein technischen Sinne, die Kunst des Zusammenfügens der Töne zu Melodien und Harmonien nach den Regeln des reinen Satzes und Contrapunktes. Die Tonsetzkunst oder Composition zerfällt in zwei Theile, *a*) den grammatischen, welcher die Lehre von der Melodie, dem Rhythmus und der Harmonie, überhaupt die richtige und correcte Handhabung des Tonmaterials lehrt; und *b*) den gestaltenden, formgebenden, ästhetischen, welcher die Verwendung des Tonmaterials zu höheren Kunstzwecken, die Bildung der verschiedenen Tonformen, den Stil sammt was sonst zum Ausdrucke eines Inhaltes durch Töne erforderlich ist, in sich begreift. Von den zur Grammatik gehörenden und in eigenen Artikeln erklärten Disciplinen giebt der Art. Grammatik eine Uebersicht; vom Inhalt, den Kunstgattungen und Einzelformen handeln die Art. Musik I, sowie die daselbst unter II B aufgeführten, den einzel-

nen Vocal- und Instrumentalgattungen gewidmeten Aufsätze. Im ferneren sind die Art. Genie, Begeisterung, Anlage, Ausführung etc. zu vergleichen.

Tonsprache, eine Art Begriffssprache durch Töne, die Kunst, durch Töne wörtlich und buchstäblich sich verständlich zu machen. Gelungene Versuche darin wurden von Sudre aus Paris auf der Touloner Flotte gemacht. Auch ein Organist Doll in Neukirchen bei Eutin soll ein ähnliches Verfahren erfunden haben.

Tonstärke, s. Klang.

Tonstufe, s. Klangstufe.

Tonsystem, die zusammenhängende Ordnung sämmtlicher in der practischen Musik gebräuchlichen Töne nach gewissen Regeln. Bei den Griechen bedeutet System in musikalischer Hinsicht die Zusammensetzung wenigstens zweier Diastemen oder Intervalle (im allgemeinen die Zusammenfügung vieler Theile zu einem geordneten Ganzen). Unter den alten Culturvölkern wissen wir allein von den Griechen, dass sie ein geordnetes Tonsystem gekannt haben und wie es beschaffen gewesen ist, wenngleich nicht zu bezweifeln, dass schon vor ihnen die Aegypter und noch früher die Inder im Besitze eines solchen gewesen sind. Die Aegypter waren gute Mathematiker, ferner mochten an den langen Saiten ihrer grossen Harfen einige Obertöne vernehmbar gewesen sein; überdies sollen sie das Griffbrett an Saiteninstrumenten gekannt haben, so dass ihnen unter solchen Voraussetzungen die aller Tonordnung zu Grunde liegenden Verhältnisse der Octav, Quint und Quart kaum lange verborgen geblieben sein können. Doch fehlt es über die erste Einrichtung eines Tonsystems zwar nicht an Conjecturen, aber an allen sicheren Nachrichten. Dass die Anzahl der gebräuchlichen oder wenigstens in ein System gebrachten Töne anfangs nur sehr klein gewesen ist, lässt sich annehmen; die Leyer des Mercur soll nur vier Saiten gehabt haben, an denen, da sie stets ihrer ganzen Länge nach erklangen, nur ebensoviel Töne möglich waren. Ueber das Intervallenverhältniss aber, welches diese Töne zu einander einnahmen, widersprechen sich die Nachrichten. Nach der Angabe des Boethius soll, gegen die tiefste Saite als Grundton, die vierte eine Octav, die dritte eine Quint, und die zweite eine Quart ausgemacht haben, das System also als eine Aneinanderreihung zweier unverbundenen Quarten oder Tetrachorde *E—A H—e* erschienen sein. Dem entgegen versichert aber Nikomach ausdrücklich, dass bis auf Pythagoras noch keine Quint im griechischen Tonsystem vorhanden gewesen sei, daher denn viele glauben, die Stimmung der vier Saiten jener alten Leyer des Mercur habe ein vollständiges diatonisches Tetrachord ausgemacht, und zwar ein Dorisches, aus einem Halbtone am untern Ende und zwei darauf folgenden Ganztönen bestehend, *EF—G—A*. Wie diese Scala sich erweitert hat, wissen wir nicht, doch lässt sich kaum annehmen, dass die Octav nicht von Anfang an bekannt gewesen sein sollte; wir wissen nur, dass Pythagoras die Scala, nur aus sieben Tönen bestehend, vom Terpander empfing, nachdem dieser ihr erst die siebente Saite hinzugefügt hatte, da sie vor ihm deren nur sechs enthielt. Die Scala des Terpander bestand aus zwei zusammenhängenden Tetrachorden, doch fehlte die Quint, und ihre Stufen führten folgende Namen:

E F G A . C D e
Hypate Parypate Lichanos Mese · Paramese Paranete Nete.

Pythagoras fügte zwischen *Mese* und *Paramese* den Ton *Trite*, die Quint *H* ein, woraus ein aus zwei getrennten Dorischen Tetrachorden bestehender Achtsaiter (das *Octochordum Pythagorae*, s. daselbst) sich ergab:

E F G A H C D e
Hypate Parypate Lichanos Mese Paramese Trite Paranete Nete.

Wie diese Scala nach und nach bis auf 16 Töne, von *A* bis a_1, sich verlängert, und das aus fünf Tetrachorden zusammengesetzte sogenannte vollkommene und unveränderliche System sich gebildet hat, ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen; dieses im Art. Tetrachord und Tonsystem der Griechen ausführlich erklärte System findet sich zuerst beim Euklid, mag daher schon im 3. Jahrh. v. Chr. bestanden haben. Aus dem eben erwähnten Art. wird man auch ersehen, dass den Griechen, ungeachtet das Tetrachord ihrem System zu Grunde lag, die Octavtheilung doch ebensogut bekannt und

geläufig war, und es ihnen nebendem auch an einer Gliederung nach Pentachorden nicht fehlte; und im ferneren, dass sie *a*) jenen Tonumfang von 2 Octaven auf alle Halbtöne der Octav transponirten, woraus die an Intervallenfolge einander gleichen, nur durch ihre höhere oder tiefere Lage im Tonsystem sich unterscheidenden Tonarten entstanden; dass sie *b*) ihrer diatonischen Octav durch immer andere Lage des Halbtones verschiedene innere Einrichtung gaben, woraus die Octavgattungen entsprangen; und endlich, dass sie *c*) die Intervallenfolge des Tetrachordes auf dreifach verschiedene Arten gestalteten, welche sie als diatonisches, chromatisches und enharmonisches Klanggeschlecht von einander unterschieden. Nach und nach sind dann in der Tiefe der Ton *G* (*Gamma graecum*) und in der Höhe die Töne $♭_1$ h_1 c_2 d_2 e_2 hinzugekommen; im 11. Jahrh. findet sich das System mit einem Ambitus von 22 Tönen, in sieben Hexachorde getheilt, worüber der Art. Solmisation nähere Nachricht giebt. — Von dem (angeblich durch Ambrosius) auf den griechischen Octavgattungen begründeten Systeme der Kirchentöne, der Vervollständigung desselben hinsichts der plagalischen Ausübung ihrer Octaven (wie man sagt durch Gregor d. Gr.), sowie von der ferneren Erweiterung desselben durch Glarean (welcher die Octaven *C* Ionisch und *A* Aeolisch in das System mit aufnahm, so dass es 12 Octavgattungen enthielt) und der Einrichtung des natürlichen (Dur-) und transponirten (Moll-) Systems, handelt der Art. Tonart; ebendaselbst findet man auch unser modernes Dur- und Mollgeschlecht mit seinen 12 Transpositionen auf die Halbtöne der Octav (die 24 Tonarten, Quintencirkel) ausführlich erklärt, und über unsere modernen Begriffe der Diatonik, Chromatik und Enharmonik geben die gleichn. Art. und Klanggeschlecht nähere Auskunft. — Hinsichts der Intervallenbestimmung der Töne für den musikalischen Gebrauch, unterscheiden wir folgende Systeme: *a*) das reine Quintsystem; *b*) das sogenannte reine diatonische System des Zarlino; *c*) die ungleichschwebenden und *d*) gleichschwebenden Temperaturen, s. den Art. Temperatur. Alles in die Canonik Gehörende ist im gleichn. Art. bezeichnet und in den einzelnen Aufsätzen (Verhältniss, Addition, Subtraction, Comma, Diesis etc. etc.) erklärt. Den Gesammtumfang unseres heutigen, nach Octaven eingerichteten Tonsystems mit seiner Bezeichnung und Benennung in der Notation, findet man unter Notenschrift aufgeführt; von den Intervallen, der Consonanz und Dissonanz etc. handeln die gleichnamigen Artikel.

Tonus. *a*) Die grosse Secund, der Ganze Ton. — *b*) Die Tonart, *Modus*, der Kirchenton mit seinen bestimmten Regeln der Melodiebildung und Modulation; *Tonus primus, secundus, tertius, quartus* etc., der erste, zweite, dritte, vierte etc. Kirchenton; *Tonus regularis*, ein Kirchenton, der mit seinem regulären Finalton (Grundton), — *irregularis*, einer, der mit einem andern Tone der Scala endigt (die authentische und plagalische Octav eines Tones hatten denselben Finalton, den Grundton der authentischen Scala, die Octaven *D* authentisch und *A* plagalisch also den Ton *D*, s. Tonart S. 859); *Tonus mixtus*, ein gemischter Ton, der, wenn er authentisch war, den untern Theil seines plagalischen, und wenn er plagalisch war, den obern Theil seines authentischen berührte. *Tonus imperfectus*, ein Ton, der den Ambitus seiner Octav nicht ganz ausfüllt; — *perfectus*, ein Ton, der den Ambitus seiner Octav ausfüllt; — *plusquamperfectus*, ein Ton, der seinen Ambitus, wenn er authentisch ist, aufwärts, und wenn er plagalisch ist, herunterwärts übersteigt.

Tonwechselmaschine, eine von Cerveny im Jahre 1845 erfundene Vorrichtung an Blechinstrumenten, mittels deren Stellung die Stimmung des Instrumentes verändert werden kann, indem die Röhrenlänge desselben durch Hinzufügung oder Beseitigung gewisser Ansetzstücke verlängert wird.

Tonwerkzeug. *a*) Natürliches, die menschliche Stimme. — *b*) Künstliches, das Instrument.

Toph, Tuph, s. Adufe.

Torropil, eine sehr einfache Art Dudelsack, Lieblingsinstrument der Landleute in Esthland. Speiersche Realztg. 1788, S. 86.

Touche, *a*) s. Tusch. — *b*) Soviel wie *palmula, assula*, ein Clavis auf dem Clavier oder Bund auf der Laute.

Toucher, ein Instrument spielen.

Touquet, s. Toccato.

Tractur, in der Orgel, der Gliedermechanismus, durch den beim Niederdrucke der Tasten die Cancellenventile geöffnet werden, s. Orgel I D *b* (S. 647).

Tractus, im römischen Kirchengesange, eine Melodie, welche in der Fastenzeit an Stelle des auf das Graduale folgenden Alleluia gesungen wird. Entweder besteht er aus einigen Psalmenversen, oder aus einem ganzen Psalm; sein Ton, von dem des Graduale merklich abweichend, ist ernst und traurig, »doch ist die Form beider Gesangarten ziemlich gleich. In den meisten *Tractus* kommt eine Passage als Merkmal und Erinnerungsmittel an die Zeit, zu welcher er gesungen wird, vor. Diese Modulation ist allgemein bekannt, so dass sie auch den Laien nicht verborgen bleibt, da sie oft äussern, man hört in der Kirche den Fastenton, wir nahen uns dem fröhlichen Osterfeste, und mit ihm dem Frühlinge. Wohl ein Beweis, dass sie das Eigenthümliche in dieser Gesangsart finden und mitfühlen«. Antony, Gregor. Ges. 11.

Tragen der Stimme, *Portar la voce*, s. Portamento.

Tragödia, die ernste Gattung des Drama, abstammend von den mit dramatischen Darstellungen untermischten dithyrambischen Chören zu Ehren des Bacchus in den Bacchanalien. Die Benennung soll sich herschreiben von τράγος, Bock, und ᾠδή, Gesang, weil dem Bacchus unter Hymnengesang ein Bock geopfert wurde, oder weil dem besten Sänger oder Darsteller in den Dithyramben ein Bock als Preis zuerkannt wurde. Der tragische Stil in der griechischen Melopöie (*hypatoides*) bewegte sich in der tiefen Tonlage.

Trajaneen, von Hadrian dem Trajan zu Ehren gestiftete Feste der Römer, bei welchen auch musikalische Wettstreite stattfanden.

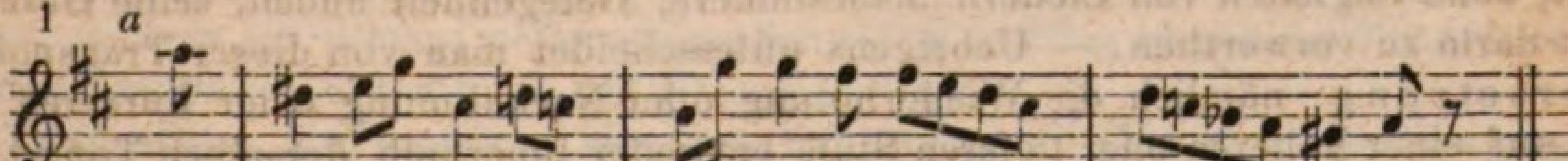
Tranquillo, *tranquillamente*, Vortragsbez., ruhig, gelassen; erfordert ein mässiges, nicht zu geschwindes Tempo, ohne starke und heftige Accentuation.

Transitio, Uebergang aus einer Tonart in die andere, Ausweichung.

Transitus, Durchgang; — *regularis*, die durchgehenden Noten; — *irregularis*, die Wechselnoten, s. die gleichn. Art.

Transponiren, das Versetzen einer Melodie, Harmoniefolge, resp. eines ganzen Tonstückes in eine andere Tonart unter Beibehaltung derselben Tonordnung, das heisst, derselben Aufeinanderfolge der Ganzen und Halben Töne und übrigen Tonschritte. Also z. B. die Versetzung der nachstehenden Melodie (1 *a*) aus D dur um zwei Töne oder eine grosse Terz tiefer nach B dur (1 *b*).

1 *a*

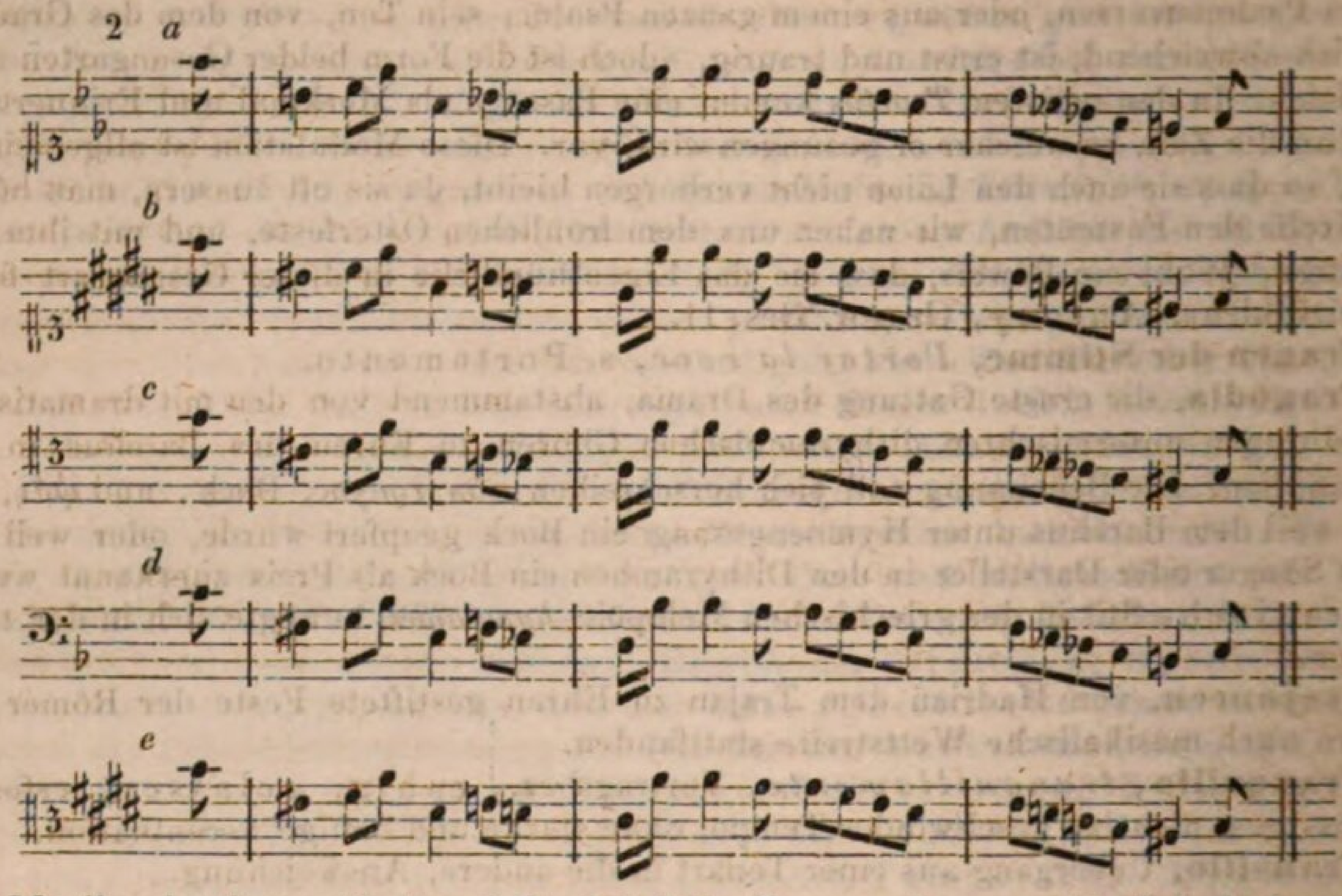


b



Man sieht, dass die Intervallenverhältnisse der Transposition durchaus dieselben geblieben sind und überhaupt keine andere Veränderung eingetreten ist, als dass die Melodie um eine grosse Terz tiefer erklingt, wobei nothwendigerweise die zwei Kreuze in zwei Been, die D dur Tonart in die B dur Tonart sich verwandeln müssen. So besteht auch unser System von 12 Dur- und ebensoviel Molltonarten aus nichts als Transposition des Dur- und Mollgeschlechtes auf alle zwölf Halbtöne der Octav; alle Dur- und alle Molltonarten sind einander hinsichts der Tonfolge oder Lage ihrer diatonischen Halbtöne vollkommen ähnlich, und nur örtlich (hinsichts der Höhe und Tiefe) von einander verschieden. Ein wichtiges Hülfsmittel zur Ueberwindung der aus der Transposition erwachsenden Schwierigkeit ist die Kenntniss der verschiedenen Schlüssel. Soll der obige Satz (1 *a*) um eine kleine Terz tiefer, nach H dur, oder um eine grosse Terz tiefer, nach B dur, transponirt werden, so braucht man ihn nur im Discantschlüssel zu lesen (Beisp. 2 *a b*); soll er um eine Secund oder None tiefer (in C dur) ausgeübt werden, so hat man nur den Violinschlüssel mit dem Tenorschlüssel zu vertauschen (2 *c*); im Bassschlüssel gelesen erscheint er um eine Terz höher (oder eigentlich um eine Terzdecime tiefer), in F dur (oder F♯dur, 2 *d*); im Altschlüssel um eine Secund höher oder um eine Septime tiefer,

n E dur (2 *e*) oder E♭ dur; und ähnliche Versetzungen ergeben sich, wenn man ihn aus idem Mezzosopranschlüssel (*C*-Schlüssel auf der 2. Linie), oder aus dem hohen Bassschlüssel (*F*-Schlüssel auf der 3. Linie) liest. Selbstverständlich hat man bei dieser Aenderung des Schlüssels auch die Vorzeichnung, derjenigen Tonart entsprechend, in welcher der Satz nunmehr erscheint, zu ändern:



Dem Musiker ist Gewandheit und Fertigkeit im Transponiren unerlässlich, insbesondere dem Organisten, der sehr häufig genöthigt wird, seine Generalbassstimme zu transponiren, wenn die Orgel nicht im richtigen Kammertone steht, oder bei feuchtkalter Witterung sehr heruntergegangen ist; ebenso dem Partiturleser und -spieler, weil manche Instrumente transponiren, d. h. anders klingen als die Notirung; desgleichen auch dem Orchesterspieler, der namentlich in Opern nicht selten zu transponiren genöthigt wird. Ueberhaupt soll ein jeder Musiktreibende dieser Sache sich befleissigen, denn er wird sehr oft, beim Begleiten von Liedern insbesondere, Gelegenheit finden, seine Geschicklichkeit darin zu verwerthen. — Uebrigens unterscheidet man von dieser Transposition die Versetzung, nämlich die Wiederholung oder Nachahmung einer kürzeren Tonphrase auf einer höheren oder tieferen Stufe entweder innerhalb derselben Tonart oder auch in einer andern, worüber der gleichn. Art. nachzuschlagen ist.

Transponirende Instrumente, diejenigen Orchesterinstrumente, auf welchen die Ausführung nicht mit der Notirung übereinkommend, sondern höher oder tiefer, resp. in einer andern Tonart, erklingt. Auf die einfachste Art transponiren solche Instrumente, welche die Notirung nur um eine Octav höher oder tiefer, sonst aber ohne Abweichung hinsichts der Tonart wiedergeben. So klingen der Contrabass, der Contrafagott, das Horn in *C basso*, eine Octav tiefer, die Octavflöte (*Piccolo*) eine Octav höher als sie geschrieben stehen. Andere Instrumente hingegen geben die Tonfolge um eine Secund, Terz, Quart etc. höher oder tiefer als die Notirung, mithin in einer andern Tonart; dazu gehören alle in verschiedenen Stimmungen stehenden, d. h. auf verschiedene Grundtöne intonirten Blasinstrumente. Hierzu gehören Clarinette und Bassethorn, Horn, Trompete; das Englische Horn klingt eine Quint tiefer als die Notirung, der Quintfagott eine Quint höher, worüber in den gleichn. Art. Näheres zu erfahren. Auch die Pauken pflegte man transponirend (jederzeit in C dur) zu schreiben, s. daselbst.

Transponirte Tonarten, die Versetzungen unserer C dur und A moll Scala auf die übrigen Halbtöne der Octav.

Transpositeur, ein Pianoforte, an welchem die Claviatur so verschoben werden kann, dass die Tasten nach und nach unter die 12 Halbtöne der Octav fortrücken. Erfunden von Roller in Paris.

Transpositum systema, im Tonarten-System des 16. Jahrh., die um eine Quart

höher versetzten Tonarten mit einem ♭ am Schlüssel*(*Systema molle*), s. Tonart IV S. 862.

Traversière, die Querflöte, s. Flöte.

Treffen, die Fertigkeit des sichern *prima-vista*-Singens oder -Spielens, insbesondere bezüglich der Intonation, Takteintheilung, sammt was sonst zur mechanisch richtigen Ausführung erforderlich ist. Wenn der Ausführende zugleich den richtigen Sinn und Ausdruck seiner Partie auffasst und wiedergiebt, so erhebt sich die sonst nur technische Gewandheit im Treffen auch zugleich zum richtigen Vortrage. Dem Musiker sollte diese Fertigkeit selbstverständlich niemals fehlen, doch sind die Fälle häufig genug, dass namentlich Solisten ihre Partie, welche sie im übrigen vielleicht ganz vortrefflich ausführen, doch erst mühsam einüben müssen, weil sie kaum den leichtesten Satz vom Blatte singen oder spielen können, und hierin dem geringsten Ripienisten nachstehen.

Treffübungen, solche Uebungen (namentlich für Gesang), die insbesondere den Zweck haben, den Musikschüler zur richtigen Intonation der Intervalle anzuleiten und ihm die Fertigkeit des schnellen Treffens der Töne beim Primavistavortrage zu verleihen.

Treiben der Töne an Blechinstrumenten, die mittels stärkeren Anblasens zu gewinnende kleine Steigerung der Tonhöhe, deren unter andern die zu tiefe natürliche Septime b_1 (das Verhältniss 7:4) bedarf, um in der Septimenharmonie brauchbar zu werden. Soll sie etwa als $a^{\sharp}$ dienen, so muss der Bläser sie noch etwas stärker treiben. Auch der Ton der Flötenpfeifen in der Orgel geht bei mehrem Windzuflusse in die Höhe und sinkt bei schwächerem.

Tremblement, der Triller.

Tremolo, s. Bebung.

Tremulant, eine Vorrichtung im Windcanale der Orgel, durch welche der Zufluss des Windes zu den Pfeifen unterbrochen und dem Tone derselben eine bebende Bewegung gegeben wird. Im Windcanale ist eine Klappe angebracht, welche, mit einem Registerzuge in Verbindung stehend, niedergelassen werden kann, wenn der Tremulant wirken soll; damit der Wind sie nicht gänzlich aufdränge, erhält sie einen Gegendruck durch eine Feder, so dass sie den Durchgang des Luftstromes durch den Canal zwar nicht aufhält, aber doch unterbricht, indem sie abwechselnd durch den Luftstrom aufgestossen und durch ihre Feder wieder niedergedrückt wird, demzufolge der Wind nur intermittirend zu den Pfeifen gelangen kann. Je länger die Feder, desto langsamer die Bebung; je kürzer, desto schneller. Eine besondere, nur für zartere Stimmen dienende, keine Stösse, sondern ein weiches wellenartiges Schweben und Schwingen des Tones bewirkende Art des Orgeltremulanten führt den Namen Bebung.

Trepodion, *Terpodion*, eine Art Orchestrion mit Claviatur, die Blasinstrumente des Orchesters (Flöte, Horn, Fagott etc.) nachahmend. Erfunden von J. D. Buschmann zu Nordhausen 1818.

Trevelyan (engl. *rokker* — Wackler, Wieger). Ein nach seinem Erfinder, dem Engländer Trevelyan, so benanntes akustisches Instrument. Wenn man nämlich ein heisses Schüreisen oder einen andern metallenen Gegenstand von breiter und gerundeter Form auf eine kalte Blei- oder Zinnplatte legt, so entstehen, indem der Gegenstand im Hin- und Herwiegen die Bleiplatte berührt, musikalische Töne. Trevelyan wandte, zur besseren Klangerzeugung, an Stelle des Schüreisens ein Instrument an, ähnlich dem, dessen man zum Cricketballschlagen sich bedient. Es kann ebensogut aus Eisen wie aus Messing oder einem andern Metall gearbeitet sein. An der untern Fläche hat dieses, vom Erfinder selbst *rokker* oder Wackler benannte Instrument eine stumpfe Schneide, von der aus zu beiden Seiten die Flächen in einem stumpfen Winkel aufsteigen. Durch einen am Ende befestigten Knopf werden die Bewegungen, welche der Wackler ausführt, regulirt. Erhitzt man ihn bis auf etwa 200° und legt ihn dann mit der stumpfen Schneide auf ein Stück Blei oder Zinn, und mit dem Knopfende auf dessen Unterlage, so beginnt er hin- und herzuwiegen, so dass seine beiden unteren Seitenflächen das Bleistück abwechselnd berühren. Diese Bewegung setzt er solange fort, bis seine Temperatur mit der der Bleiunterlage sich ausgeglichen hat. Ein eigentlich musikalischer Ton entsteht aber nur, wenn von den sich berührenden Flächen, entweder des Wacklers oder des Bleistückes, die des einen oder andern Körpers nicht ganz eben, sondern gefurcht sind.

Haben die Schwingungen genügende Schnelligkeit, so erreicht der Klang eine ziemliche Höhe, welche durch gelindes Andrücken des Wacklers an die Bleimasse bis über eine Octav gesteigert werden kann, mit Aufhebung des Druckes aber sogleich wieder sinkt. Auch mischen sich dem durch den Wackler selbst erzeugten Klange oft noch andere, aus den Vibrationen des Metalls und der Unterlage entstehende Klänge bei.

Triangel, *Triangolo*, ein zur Janitscharenmusik gehörendes, hoch und hell, aber ohne bestimmte Tonhöhe klingendes Schlaginstrument, bestehend aus einem einfachen, in Form eines gleichseitigen Dreiecks zusammengebogenen Stahlstabe. An einer Schlinge wird es frei schwebend gehalten, und mittels eines zwischen seinen Schenkeln hin- und herbewegten Plectrum von Metall geschlagen. Notirt wird es im Violinschlüssel.

Trias, *Triade*, eine Zusammenstimmung dreier Klänge, nämlich eines Grundtones mit seiner Terz und Quint, ein Dreiklang; und zwar: **Trias harmonica**, *Triade harmonique*, ein consonirender Dreiklang, also der Durdreiklang (*Trias harmonica major, naturalis, perfecta*) und Molldreiklang (*Trias harmonica minor, mollis, imperfecta*); — **Trias anarmonica**, *Triade anarmonique*, ein unvollkommener oder dissonirender Dreiklang. Dazu gehören: *Trias superflua*, der übermässige; und *Trias deficiens* oder *manca*, der verminderte Dreiklang. Ferner heisst *Trias aucta* ein Dreiklang, dessen eines, mehrere, oder sämmtliche Intervalle verdoppelt sind; *Trias diffusa*, ein Dreiklang in zerstreuter Lage.

Tribrachys, ein metrischer Fuss aus drei Kürzen | ⏑́ ⏑ ⏑ |, s. Metrum S. 565.

Tricinium, *triplex cantus*. *a*) Im allgemeinen ein dreistimmiges Tonstück. — *b*) Insbesondere ein solches für Trompeten oder Hörner.

Trichter, Schalltrichter, Stürze an Blasinstrumenten, s. Schalltrichter und die den betreffenden Instrumenten (allen Blechinstrumenten, ferner Oboe, Clarinette, Englisch Horn, Bassethorn etc.) gewidmeten Artikel.

Trichterförmiges Corpus, vom Fusse nach der Mündung hin conisch sich erweiternd, haben die Rohrwerke der Orgel.

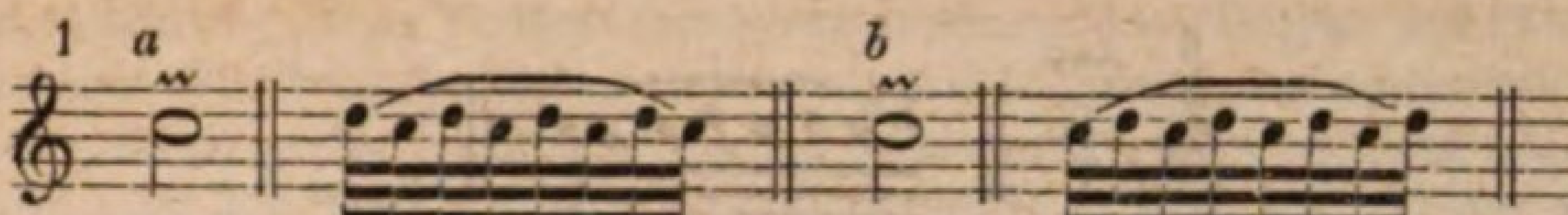
Trichterregal, eine der gewöhnlichsten Regalarten in alten Orgeln, auf den 8-Fusston intonirt, »deren Pfeiffen den Trichtern gar eigentlich gleich sehen, und so greulich schnarren, dass wenn der König Ericus dieselbe *Harmonie* gehöret hätte, ich glaube, er wäre zweymahl so toll geworden als er gewesen«, Mattheson, I. Orch. 299. Nachher sollen sie etwas verbessert worden sein.

Trifonia maggiore, die grosse Terz.

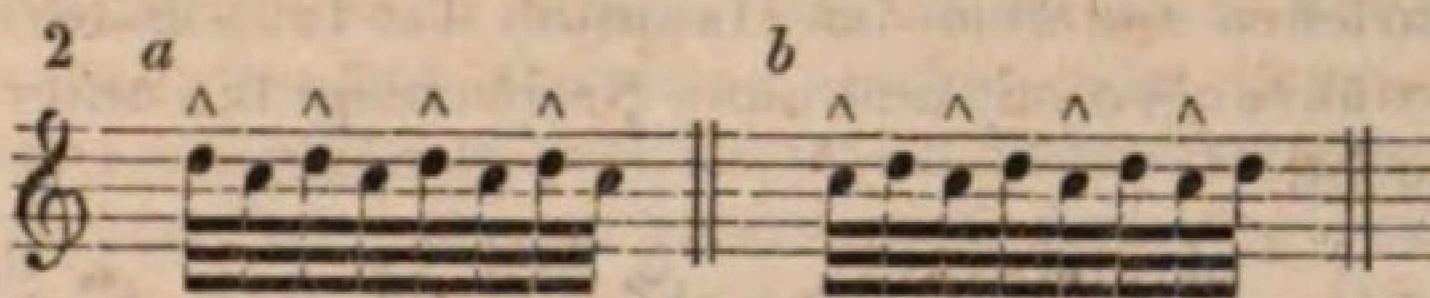
Trigonon, *Trigonum*, bei den alten Griechen, ein harfen- oder psalterartiges Instrument von dreieckiger Form, mit einer Anzahl Saiten bezogen und angeblich mit einem Resonanzboden versehen.

Trihemitonium, *Triemitonium*, *Triemituono*, die kleine Terz, weil sie aus drei Hemitonien oder Halbtönen besteht.

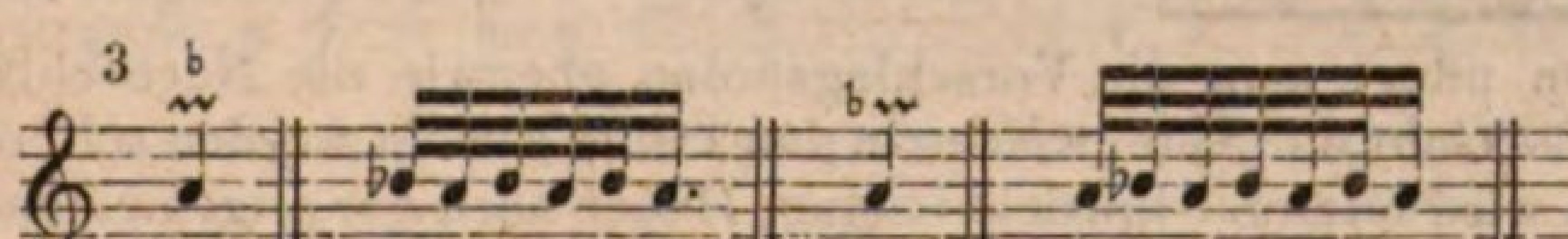
Triller, *Trillo* (*Groppo*, *Gruppo*), *Tremblement*. Eine sehr gebräuchliche Spielmanier, welche man in der Notirung nicht auszuschreiben, sondern gegenwärtig nur durch die Abbreviatur *tr*, in früheren Zeiten sowohl durch diese Abbreviatur als auch durch das Zeichen ⁓ oder +, auch ⁓⁓, ++ oder +⁓⁓ zu bemerken pflegt. Der Triller besteht aus einer mehrmaligen schnellen und ganz gleichmässigen Abwechselung eines melodischen Haupttones mit dem auf der nächsthöheren (halben oder ganzen) Stufe liegenden Neben- oder Hülfstone. Er wird auf zwei, hinsichts der Ordnung des Haupt- und Nebentones sich unterscheidende Arten ausgeführt: *a*) Der Nebenton macht den Anfang, geht dem Haupttone vorauf und steht im Anschlage; die Spielmanier hat das Wesen eines schnell wiederholten freien Vorhaltes mit seiner Auflösungsnote (der Hauptnote, Beisp. 1 *a*). Diese Art des Trillers findet man bei den älteren Componisten, auch von Ph. Em. Bach als die richtige und eigentliche angegeben, daher sie beim Vortrage der älteren Clavier- etc. -werke anzuwenden ist. — *b*) Der Hauptton macht den Anfang, steht im Anschlage, der Nebenton im Nachschlage, die Figur ist schnelle Wiederholung eines Haupttones mit nachschlagendem Nebentone (Beisp. 1 *b*). Diese Art des Trillers ist die in der neueren Musik ausschliesslich gebräuchliche.



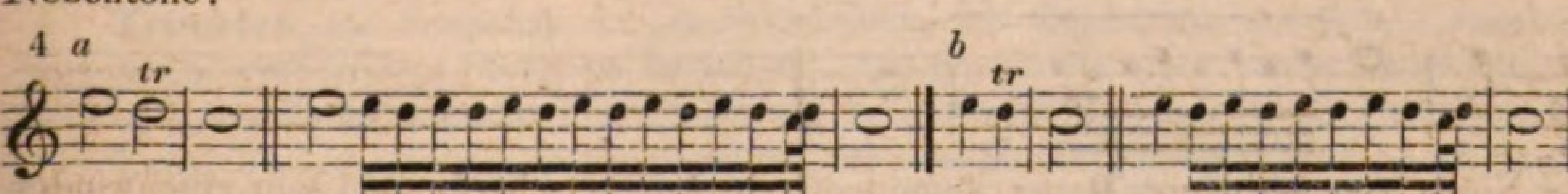
Beide Arten des Trillers werden vollkommen rund, Haupt- und Hülfston mit durchaus gleicher Stärke ausgeübt, keiner der beiden Töne erhält einen Accent, wodurch der Triller ins Hinken gerathen würde. Er ist also weder wie unter 2 *a* noch wie unter 2 *b* vorzutragen:



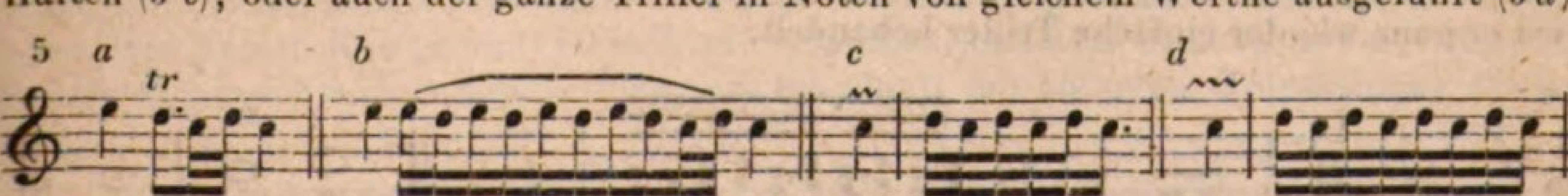
Die Zeitdauer des Trillers ist gleich der der melodischen Hauptnote, als deren Auflösung er erscheint; beträgt also diese eine Halbe oder Viertelnote, so der Triller ebensoviel, ausser wenn er (wie in Cadenzen) eine Fermate hat, in welchem Falle diese dann für ihn dasselbe bedeutet wie für jede auszuhaltende einfache Note. — Weil der Triller auf allen Stufen der Tonleiter ausgeübt wird, jede Tonleiter aber aus Ganzen und Halben Tönen besteht, beträgt der Hülfston auch nach Beschaffenheit der Stufe, welche er gegen den Hauptton ausmacht, entweder eine grosse oder kleine Secund. So beträgt der Hülfston des Trillers in C dur, wenn er auf den Tönen *c, d, f, g* und *a* ausgeführt werden soll, einen Ganzen Ton, weil die nächsthöheren Töne Ganze Töne sind; auf den Tönen *h* und *e* hingegen einen diatonischen Halben Ton, weil ihre Secunden klein sind. Aus ebendenselben Gründen erscheinen die Hülfstöne des Trillers in C moll auf den Tönen *c, e♭* und *f* als grosse, auf *d, g* etc. als kleine Secunden. Tritt eine Modulation ein, so hat der Triller selbstverständlich darnach sich zu richten; soll er mit einem leiterfremden Tone ausgeführt werden, so wird das nöthige chromatische Veränderungszeichen über oder neben das Trillerzeichen gesetzt. In Beisp. 3 ist die Tonart C dur, das ♭ gilt dem Nebentone.



Eine weitere Vervollständigung erfährt nun der Triller noch durch nachschlagende und vorschlagende Noten. 1) Der Nachschlag besteht aus zwei Tönen, von denen der erste die unter dem Hauptone liegende Secund, der zweite der Hauptton selbst ist; beide Nachschlagstöne werden noch schneller ausgeführt als die Trillertöne selbst, in der Notirung pflegt man sie mit Noten von halbem Werthe zu verzeichnen. Beisp. 4 *a* zeigt den Nachschlag beim Triller mit vorschlagendem, 4 *b* beim Triller mit nachschlagendem Nebentone:



Häufig (besonders in Ripienstimmen) wird der Nachschlag, wie unter 5 *a*, ausgeschrieben, die Ausführung ist wie unter 5 *b*. Beim Triller in der älteren Musik fehlt der Nachschlag häufig, der letzte Anschlag des Haupttones wird dann etwas länger ausgehalten (5 *c*), oder auch der ganze Triller in Noten von gleichem Werthe ausgeführt (5 *d*).



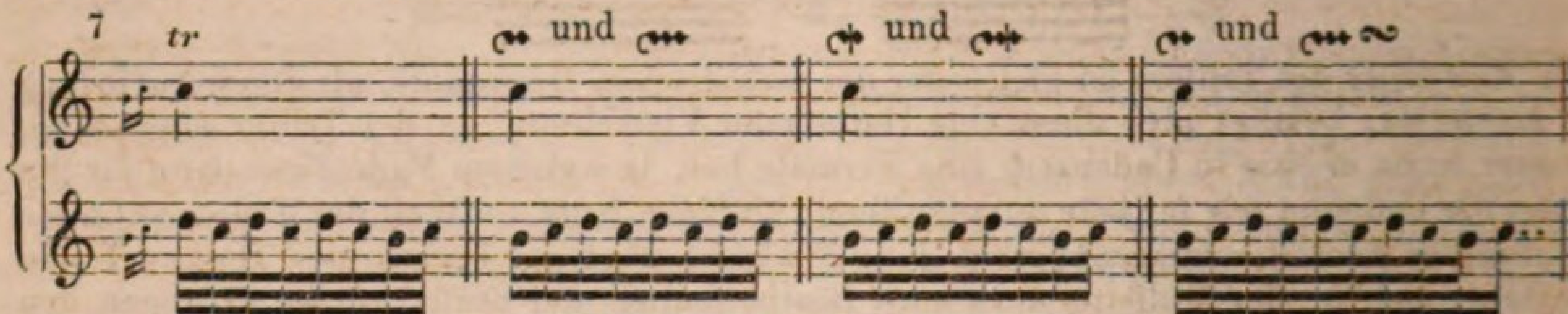
Das Zeichen ∿ bedeutet den Triller mit angehaltenem letztem Anschlage des Haupttones (5 *c*); das Zeichen ∿∿ (+∿∿, auch +∿) die ganz runde Ausführung in Noten von gleichem Werthe (5 *d*); und die Signatur ∿∿ oder ∿∿ die Verbindung des Trillers mit dem Nachschlage, dessen Noten jedoch denselben Zeitwerth haben wie die des Trillers selbst, nicht geringeren; die Figur wird ganz rund ausgeführt (Beisp. 6).

6



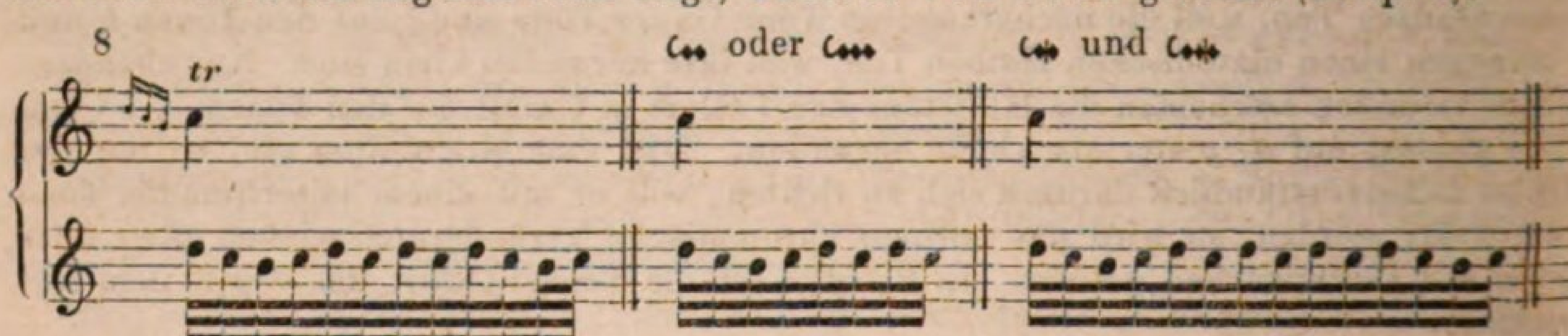
2) Der Vorschlag beim Triller besteht aus einigen ihm vorangehenden schnellen Noten; und zwar *a*) aus der unter dem Haupttone liegenden Stufe mit dem darauffolgenden Haupttone selbst, der sogenannte Triller von unten. Entweder werden die Vorschlagsnoten ausgeschrieben und über den Hauptton das Trillerzeichen gesetzt, oder (für die verschiedenen Ausführungen mit und ohne Nachschlag) die unter Beisp. 7 angeführten Signaturen gebraucht.

7



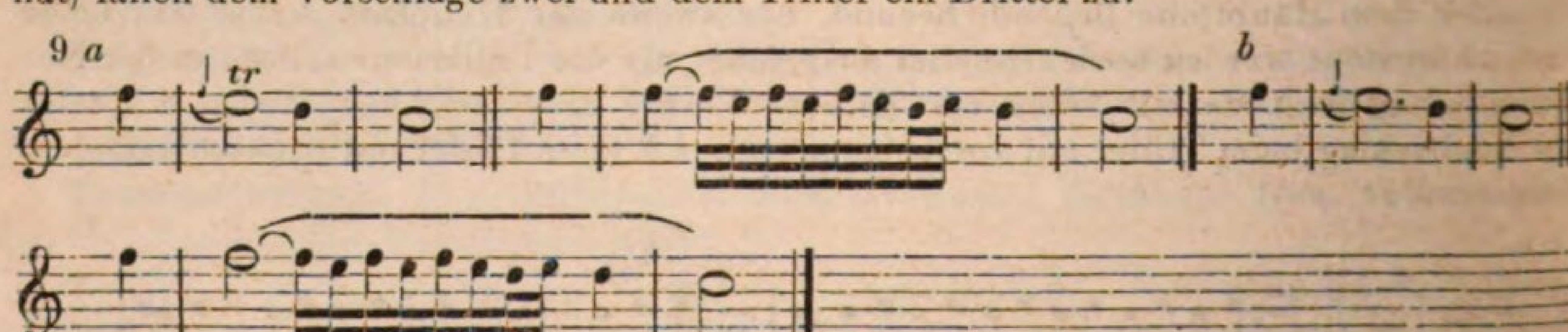
b) Aus der über dem Haupttone liegenden Stufe, worauf der Hauptton selbst und die unterhalb desselben liegende Stufe folgt, Triller von oben genannt (Beisp. 8).

8



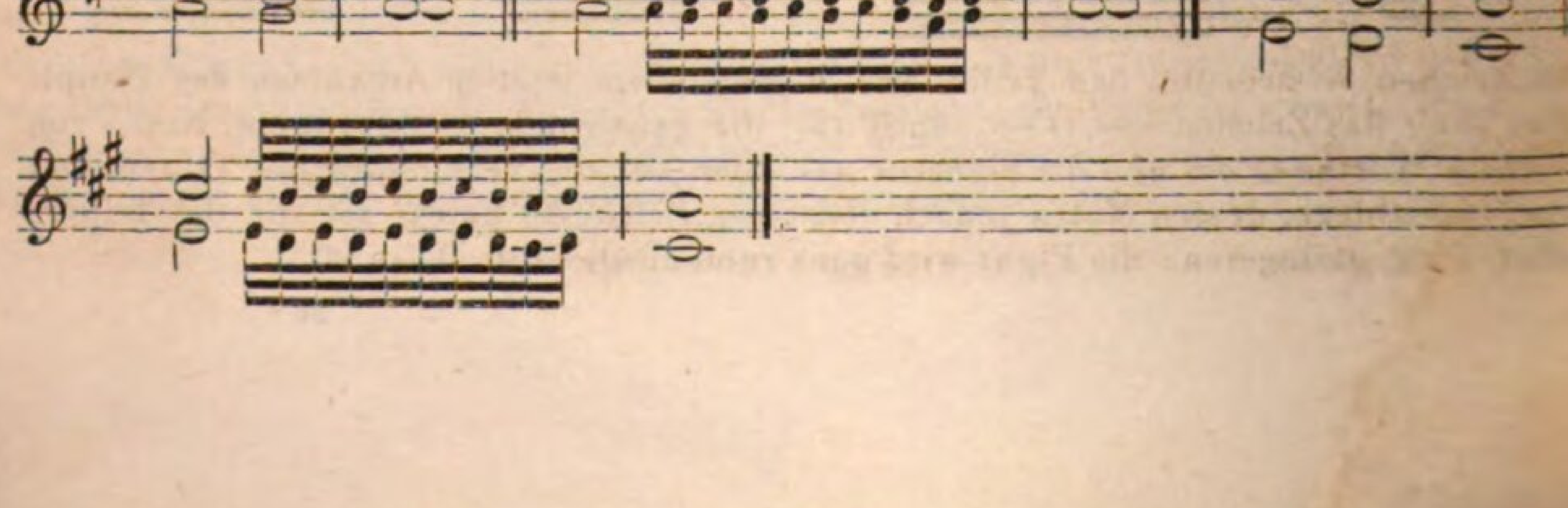
In Ripienstimmen pflegt man die Vorschlagsnoten ebenwie die Nachschläge insgemein auszuschreiben. — Geht der Note, welche in den Triller zerlegt werden soll, ein langer Vorschlag vorauf, so wird letzterer hinsichts seiner Dauer nach der allgemeinen Regel behandelt, und der Triller an ihn angeschleift. Unter 9 *a* nimmt der Vorschlag die erste Hälfte des Haupttones, der Triller die zweite ein, unter *b* (woselbst der Hauptton einen Punkt hat) fallen dem Vorschlage zwei und dem Triller ein Drittel zu.

9 *a*



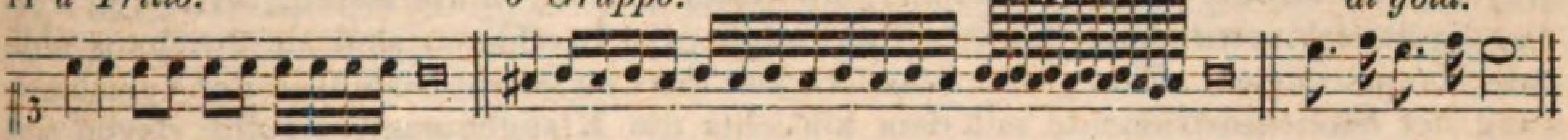
Bei Noten von geringerer Dauer kommt oft ein kurzer scharfer und sehr geschwinder Triller vor, aus den vier oder sechs ersten Noten des gewöhnlichen Trillers bestehend ohne Vor- und Nachschlag, Pralltriller genannt und im gleichn. Art. näher beschrieben. — Wird der Triller, wie nicht selten, von zwei Stimmen in Terzen oder Sexten ausgeführt, so heisst er Doppeltriller (Beisp. 10); hinsichts der Vor- und Nachschläge wird er ganz wie der einfache Triller behandelt.

10



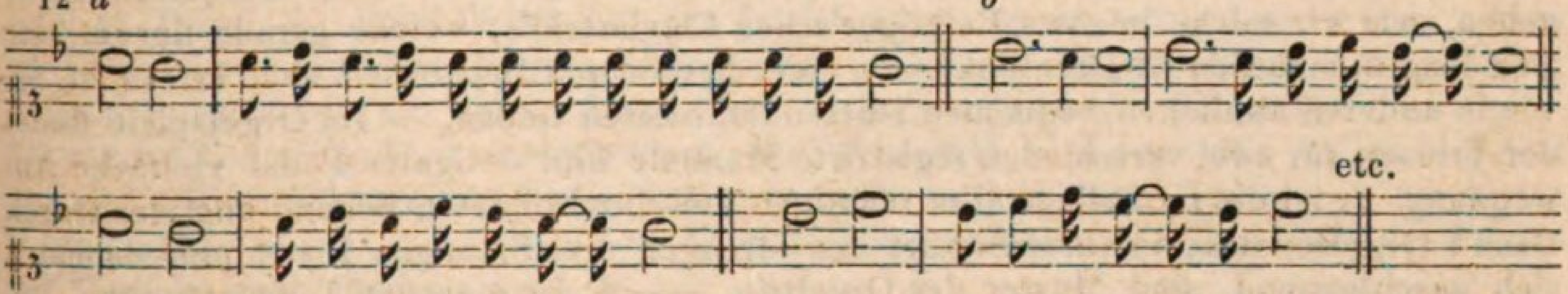
Wenn bei Ausführung eines Trillers die Abwechselung des Haupt- und Hülfstones nicht in gleichmässiger Geschwindigkeit, sondern einmal langsam, das anderemal geschwinder geschieht; ebenso wenn der Hülfston zu hoch genommen wird und einer kleinen Terz sich nähert, pflegt man den Triller einen *Trillo caprino*, Bockstriller zu nennen. — Entstanden ist der Triller aus schneller Wiederholung eines und desselben Tones, und war in dieser Form unter dem Namen *vibrare* oder *vibrissare* bereits bei den Alten bekannt. Die Erneuung desselben wird einem Sänger der päpstlichen Capelle, Gian. Luca Conforti von Milet (in die Capelle eingetreten am 4. Novbr. 1591), zugeschrieben. Giulio Caccini, genannt Romano, unterscheidet in seiner Gesanglehre 1601 *Trillo* und *Gruppo*; unter jenem versteht er ein immer schneller werdendes Wiederanschlagen des nämlichen Tones (Beisp. 11 *a*), unter diesem ein ebenfalls im Tempo anwachsendes Abwechseln eines Haupt- und Nebentones (11 *b*). Die unter 11 *c* verzeichnete Figur führt bei ihm den Namen *Ribattuta di gola*.

11 *a Trillo.* *b Gruppo.* *c Ribattuta di gola.*



Prätorius, *Syntagma mus.* III. 237, führt nach dem Caccini und Monteverde neben dem mit dem *Ribattuta* verbundenen *Trillo* (12 *a*) auch noch verschiedene andere Schmückungen unter dem Namen Triller an, von denen einige folgen[1]) (12 *b*).

12 *a* *b*



Der Triller der damaligen Zeit war also etwas anderes als gegenwärtig; unser Triller führte den Namen *Gruppo* oder *Groppo*, worunter wir aber wiederum eine andere, im gleichn. Art. angeführte Figur verstehen. — *Trilletto*, ein kurzer Triller.

Trillerkette, *Cadena di Trilli*, eine ununterbrochene Folge von Trillern auf verschiedenen Tönen, als z. B.



Trillo caprino, der Bockstriller, s. daselbst.

Trimeles, ein Singstück der alten Griechen, mit Begleitung der Flöte; angeblich aus drei abwechselnden Strophen bestehend, von denen die erste in der Dorischen, die zweite in der Phrygischen und die dritte in der Lydischen Tonart gesungen wurden.

Trio, *Sonata a tre.* *a*) Ein Tonstück für drei Soloinstrumente, welche sämmtlich concertirend oder Hauptstimmen sind, ohne Begleitung anderer Instrumente. Gewöhnlich besteht es aus mehreren Sätzen, erscheint als Gattung der älteren und neueren Sonate. Die ältere dreistimmige Sonate, für zwei Oberstimmen (Oboen, Flöten oder Violinen) und eine ebenfalls concertirende Grundstimme, ist in gebundener oder fugirter Schreibart, mit Nachahmungen und künstlichen Contrapunkten gearbeitet, und war ehedem unter dem Namen Kirchentrio verbreitet, kommt jetzt aber nicht mehr vor. Eine einfachere, hinsichts ihrer Bearbeitung dem Singduett mit obligater Grundstimme ähnliche

1) „*Trillo* ist zweierlei: Der eine geschiehet in *Vnisono*, entweder auff einer Linien oder im *Spatio*; Wann viel geschwinde *Noten* nach einander *repetiret* werden. Der Ander *Trillo* ist vff vnterschiedene Art gerichtet. Vnd ob zwar einen *Trillo* recht zu formiren, vnmüglich ist aussm vorgeschriebenen zu lernen, es sey denn, das es *viva Praeceptoris voce et ope* geschehe, vnd einem vorgesungen vnd vorgemacht werde, darmit es einer vom andern, gleich wie ein Vogel vom andern *observiren* lerne. Dahero ich auch noch zur Zeit, ausser vorgedachtem Caccini, in keinem Italienischen *Autore* dieser Art *Trillen* beschrieben, sondern allein vber die *Noten*, so mit einem *Trill formir*et werden sollen, ein *t:* oder *tr:* oder *tri:* übergesetzet befinde: Jedoch habe ich etliche Arten allhier *obiter* mit beyzusetzen nötig erachtet, damit die noch zur zeit vnwissende *Tyrones*, nur in etwas sehen und wissen mögen was ohngefähr ein *Trillo* genennet werde“.

Art Trio wurde für zwei concertirende Oberstimmen mit begleitendem Basse gesetzt; ungefähr um Mitte des vorigen Jahrhunderts war sie am meisten beliebt und wurde von den besten Tonsetzern, welche auch sehr schätzbare Producte dieser Art geliefert haben (u. a. von Händel, Graun etc.), in umfänglicher Weise gepflegt. Doch wurde diese dreistimmige Sonate (*Sonata a tre*) durch das sich entwickelnde Streichquartett und das gegenwärtig gebräuchliche Claviertrio nach und nach ganz verdrängt, wenngleich noch bei Beethoven sowie hin und wieder auch in der Gegenwart, einzelne Sonaten für drei Streichinstrumente (Violine, Viola und Violoncello, auch zwei Violinen und Bratsche) vorkommen. Das moderne Claviertrio ist mit Clavier, Violine und Violoncello besetzt; in der früheren Zeit, bei Haydn, sind die letzteren beiden Instrumente noch weniger selbständig, die Violine ist gemeinhin Verdoppelung von Claviermelodien, das Violoncello Verdoppelung des Clavierbasses, beide Instrumente nehmen nur in einzelnen Momenten eigene Bewegungen an, im wesentlichen ist das Stück eine Claviersonate mit Verdoppelungen und Färbungen durch die Streichinstrumente; nichtsdestoweniger hat Haydn auch wundervolle Werke innerhalb dieser Gattung hinterlassen. Allmälig wurden die Streichinstrumente immer selbständiger, bei Beethoven sind sie durchaus obligate Hauptstimmen. Eine grosse Schwierigkeit des Claviertrio besteht in der Verschmelzung der Streichinstrumente mit dem hinsichts des Klangcharacters völlig davon sich unterscheidenden Claviere; aufheben lässt sich der Klangunterschied natürlich nicht, aber er soll zu musikalischen Wirkungen benutzt werden; der Claviersatz muss dabei den Forderungen einer guten und wohlausgearbeiteten Polyphonie folgen, es ist sehr oberflächlich, den Streichinstrumenten Melodie und dem Claviere nur Ausfüllungen zu geben, wie wir solche in etwa Reissiger'schen Claviertrio's, welche gerade darum eine Zeit lang in manchen Dilettantenkreisen einer besonderen Beliebtheit sich erfreuten, sowie in anderen ähnlichen bequemen Dutzendfabrikaten finden. — Im Orgelspiele findet der Triosatz für zwei verschieden registrirte Manuale und obligates Pedal vielfache Anwendung, er ist die Grundlage aller tüchtigen und durchbildeten Behandlung der Orgel. Bach's Orgelsonaten, in ihrer Setzart den strengen dreistimmigen Instrumentalsonaten sich anschliessend, sind Muster des Orgeltrio. —— *b*) In manchen Tanzgattungen, besonders der Menuett, sowie auch im Scherzo der modernen Sonate, führt der aus einem eigenen Thema gebildete zweite oder Nebensatz, den Namen Trio. Diese Benennung schreibt sich von der älteren Menuett her; es wurde in derselben nämlich die eigentliche Menuett oder der Hauptsatz nur von den Oberstimmen *unisono* mit begleitendem Basse, also nur zweistimmig ausgeführt; mit Eintritt des Nebensatzes aber pflegte, der Mannigfaltigkeit und Abwechselung wegen, eine etwas reichere Dreistimmigkeit sich zu entfalten; daher die Benennung Trio für diesen Nebensatz. Näheres s. unter Menuett, Sonate S. 786 (Scherzo, Menuett), Scherzo, Tanz etc.

Triole, bekannte Tonfigur, welche aus Theilung eines Tones in drei Theile von unter sich völlig gleicher Zeitdauer entsteht. Weil unsere Tonzeichen eigentlich nur für geradzahlige Theilung (also auf die Theilung einer Einheit in zwei, vier, acht etc. Theile) eingerichtet sind, ist man genöthigt, die Triolentheilung mit der nächstgeringeren Notengattung, also mit derjenigen, welche die Auflösung eines Tones in zwei Theile bezeichnet, darzustellen. Also die durch Auflösung eines Viertels, Achtels, Sechszehntheils etc. entstehende Triole wird mit Achtel-, Sechszehntheil-, Zweiunddreissigtheilnoten etc. geschrieben. Um möglichen Irrthümern zu begegnen, pflegt man wohl da, wo solche in der Schnelligkeit des Lesens sich einstellen könnten, über die Triolenfigur die Zahl 3 mit oder ohne Bogen zu setzen, in den meisten Fällen aber ist es bei der Häufigkeit und leichten Uebersichtlichkeit der Figur nicht erforderlich.



Wenn man die Regel findet, dass beim Vortrage der Triolen die erste Note derselben einen gelinden Accent erhalten müsse, so ist dies zwar für viele Fälle gültig, doch keineswegs für alle, sondern nur mit gehörigen Einschränkungen zu verstehen. Zu erkennen

muss die Triolentheilung als solche immer sein, doch sehr häufig nur aus der präcisen Ausführung der Dreitheiligkeit, nicht aus einer Accentuation; besonders bei schnell bewegten Triolen darf diese nicht so merklich werden, dass der Vortrag ins Hinken geräth. Wer den Satz Beisp. 2 *a* wie unter *b* vortragen wollte, würde sich wenig Dank verdienen, während er auf dem ersten und siebenten Triolenachtel des Taktes sehr gut einen Accent verträgt (*c*) oder hier eigentlich fordert, und ebenso die Marcato's unter 2 *d* ganz richtig sind, da der Satz mit gewichtiger Betonung ausgeführt werden soll.

2 *a Allegro.* *b*

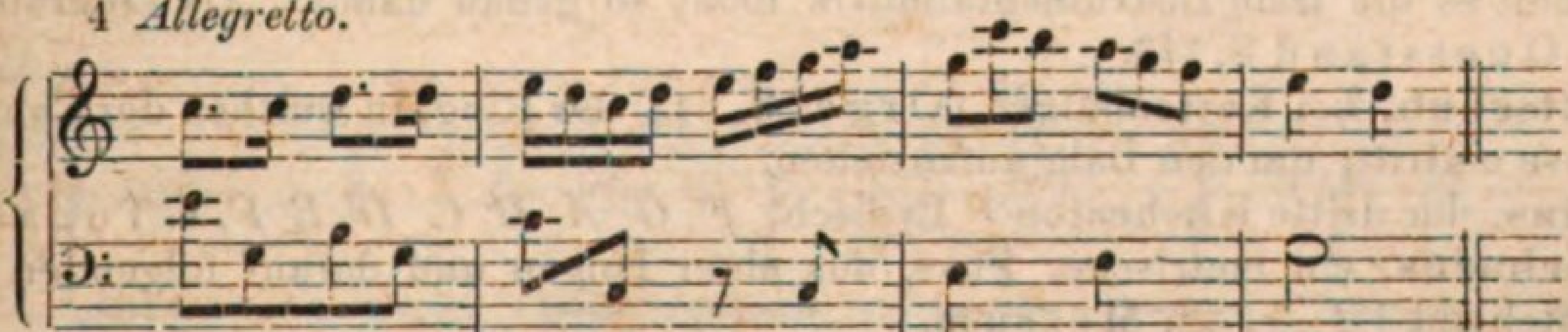


Kommen in sangbaren Sätzen einzelne Triolen vor, so werden ihre ersten Glieder accentuirt, schon um sie deutlich loszusetzen und die Gliederung klar und anschaulich zu machen (Beisp. 3). Beim Gebrauche der Triolen kann man anstossen, wenn man mitten im Laufe einer Melodie, deren metrische Bewegung auf Achteltheilung sich gründet, Triolen einführt, die aus der Auflösung von Vierteln entstehen. So ist die Triolengliederung im Takt 3 Beisp. 4 unrhythmisch, die Taktmetrik wird verwirrt. Sollen in einem und demselben melodischen Theile Sechszehntheile und Achteltriolen ohne Störung der rhythmischen Anschaulichkeit sich ablösen, so muss die metrische Bewegung des Taktes auf Vierteln sich gründen (Beisp. 5).

3 *Andante.*



4 *Allegretto.*



5 *Allegro.*



Tripeltakt, *Tripola*, *Tripla* (*sc. proportio*), der aus drei Gliedern von einerlei Zeitdauer bestehende ungerade Takt, über dessen Accentsystem unter Accent I B *c* das Nähere zu finden. Es gehören dazu: **Tripola maggiore**, *Tripla major*, *Triple majeur* oder *Trois un*, der Grosse Tripeltakt, Drei-Ganze-Takt, drei Semibreves oder deren Gliederungswerthe enthaltend; — **Tripola minore**, *Tripla minor*, *Triple double*, *Triple des Blanches*, *Trois deux*, *Proportio sesquialtera*, der Drei-Halbe-Takt, aus drei Minimae (Halben Noten) oder deren Theilungswerthen bestehend; — **Tripola picciola**, *Triple de Noires*, *Petit Triple*, *Triple de trois pour quatre*, *Proportio subsesquitertia*, der Dreivierteltakt; —

Tripola Crometta oder **ottina**, *Tripola di crome*, *Triple de croches*, — *de trois pour huit* oder *Trois huit*, *Proportio subdupla superbipartiens tertias*, der Dreiachteltakt; — **Tripola semi-crometta** oder **di Semicrome**, *Triple de doubles-croches* oder *Trois seize*, der Dreisechszehntheil-Takt; — **Triple de 9 pour 4**, *Neuf quatre*, *Nonupla di Semiminime*, *Dupla Sesquiquarta*, der Neunviertel-Takt; — **Triple de 9 pour 8**, *Neuf huit*, *Nonupla di crome*, *Sesquiottava*, der Neunachtel-Takt; — **Triple de 6 pour 4**, *Six quatre*, *Sestupla di Semiminime*, *Superbipartiente quarta*, der Sechsviertel-Takt; — **Triple de 6 pour 8**, *Six huit*, *Sestupla di crome*, *Superbipartiente sesta*, der Sechsachtel-Takt; — **Triple de 12 pour 8**, *Douze huit*, *Dodupla* oder *Dosdupla di crome*, *Superquadriparziente ottava*, der Zwölfachtel-Takt; — **Triple de 12 pour 16**, *Douze seize*, *Dodecupla* oder *Dosdupla di Semicrome*, *Subsuperbiparziente duodecima*, der Zwölfsechszehntheil-Takt. — Näheres über die Beschaffenheit der Tripeltaktarten, s. Takt. Die dreitheilige Taktmessung, dem Trochäus entsprechend, ist in der Musik die ältere, bei den ältesten Mensuralisten findet sich nur dreitheilige Mensur; die zweitheilige ist erst im 14. Jahrh. in Gebrauch gekommen. Von der Notenmessung in der alten Mensuralmusik s. den Art. Mensuralnotenschrift.

Triphon, ein Saiteninstrument von aufrechtstehender Flügelform, 1810 von Weidner zu Frauenstadt erfunden. Der Klang entstand durch hölzerne Streichstäbe; beim Spielen zog man lederne Handschuhe an, deren Fingerspitzen mit Colophonium angerieben wurden, und strich die Stäbe in der Richtung gegen sich hin. Der Klang soll flötenartig gewesen sein. Allgem. Mus. Zeitg., Jahrg. XII.

Trite, Name der zweiten Saite jedes der drei oberen Tetrachorde im sogenannten vollkommenen oder unveränderlichen System der Griechen; daher:

—— **Diezeugmenon**, *Tertia divisarum*, der Ton c_1 im Tetrachord *Diezeugmenon* oder *Divisarum*;

—— **Hyperbolaeon**, *Tertia excellentium*, der Ton f_1 im Tetrachord *Hyperbolaeon* oder *Excellentium*; und

—— **Synemmenon**, *Tertia conjunctarum*, der Ton ♭ im Tetrachord *Synemmenon* oder *Conjunctarum*. Näheres Tetrachord etc. I C, Beisp. 3.

Tritonus, *Tritono*, die aus drei Ganzen Tönen bestehende übermässige Quart: *f‿g‿a‿h*. In der Melodie verbotener Sprung, s. Melodie A (S. 538), Contrapunkt; doch nimmt es die freie Instrumentalmusik nicht so genau damit. Als Querstand des *mi-fa* s. Querstand S. 713.

Trittschuh, bei Kastenbälgen (Orgel S. 642) der Ring, in welchen der Calcant mit dem Fusse eintritt, um den Balg aufzuziehen.

Tritus, der dritte Kirchenton *F* Lydisch, *F G A H⌒C D E⌒F*, s. Tonart I, II.

Trochaeus, ein metrischer Fuss, aus einer langen und darauf folgenden kurzen Silbe bestehend | –́ ◡ |. S. Metrum.

Trois un, der $^3/_1$-Takt; — *Trois deux*, der $^3/_2$-, *Trois quatre*, der $^3/_4$-, *Trois huit*, der $^3/_8$-, *Trois seize*, der $^3/_{16}$-Takt.

Tromba, die Trompete; *trombare*, Trompete blasen; *Trombata*, *trombettata*, das Blasen auf der Trompete; *Trombettiere*, ein Trompeter.

Tromba marina, das Trumbscheit, s. Marin-Trompete.

Tromba prima, Erste, — *seconda*, Zweite, — *terza*, Dritte Trompetenstimme in einem Tonstücke.

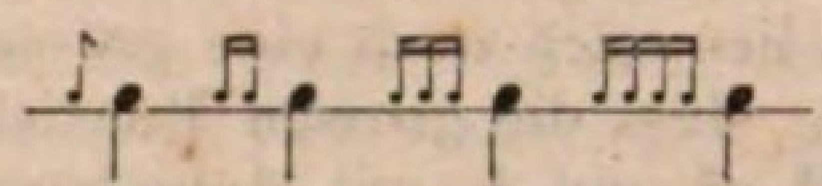
Tromba sorda, die durch ein Sordino gedämpfte Trompete; klingt einen Ton höher und wie aus der Ferne. S. Sordino *b*.

Trombe. Ein krustisches Saiteninstrument in Form einer gegen 2 Ellen langen, in der Mitte der Decke mit einem runden Schallloche durchbrochenen Lade, über welche, auf einem Stege aufliegend, eine starke Contrabasssaite gespannt ist. Diese Saite wird durch den Steg so getheilt, dass nach Paukenart der eine Theil in *C*, der andere in *G* gestimmt erscheint; sie wird mit hölzernen Klöppeln geschlagen, wodurch ein den gedämpften Pauken, welche das Instrument auch vertreten soll, ähnlicher Klang entsteht. Vergl. Altenburg, Trompeter- und Paukerkunst S. 126.

Tromboncino, eine Sackpfeife.

Trombone, die Posaune; — *d'Alto*, die Alt-; — *di Tenore*, die Tenor-; — *di Basso*, die Bassposaune; — *piccolo*, die kleine; — *maggiore*, die grosse Altposaune; — *grosso*, die grosse Quartposaune; — *grande*, die grosse Bassposaune. — *Trombonista*, ein Posaunist.

Trommel, *Tamburo*, ein rhythmisches Schlaginstrument ohne bestimmte Tonhöhe, bestehend aus einem weiten Cylinder von Messingblech oder Holz, der oben und unten mit einem in einem Reifen befestigten Kalbfelle überspannt ist. Beide Reifen werden durch eine mehrmals durch dieselben gezogene Schnur über das Corpus befestigt, und vermittelst verschiedener Schlingen, welche über die hin- und hergehende Schnur gestreift sind und diese zusammenziehen, können die Felle mehr oder weniger angestrafft werden. Ueber das untere Fell ist eine starke Schnarrsaite von Därmen gezogen, welche vibrirend gegen dasselbe rasselt, wenn das obere Fell mit den Klöppeln (Trommelstöcken) geschlagen wird. Es giebt verschiedene Arten: 1) die Grosse, Dicke, Türkische Trommel, *Gran Tamburo*, *Gran Cassa*, die grösste Art, wird mit einem dicken Klöppel geschlagen, wozu man gewöhnlich die Becken ertönen lässt. Da sie keine bestimmte Tonhöhe hat, kann sie als rhythmische Accentuation zu jeder Harmonie dienen und wird gewöhnlich mit der *C*-Note im Bassschlüssel notirt. — 2) Die Wirbel- oder Rolltrommel, *Tamburo rulante*, ebenfalls ohne bestimmte Tonhöhe, gewöhnlich zu dumpfen Wirbeln dienend, die mit *tr* bezeichnet werden. Vorschläge werden mit kleinen Noten vorgeschrieben:



Notirt wird sie im Bassschlüssel. — 3) Die Militairtrommel, *Tamburo militare*, lauter und heller an Schall als die Rolltrommel, sonst ebenso wie diese notirt und behandelt. In neuerer Zeit ist ihr Cylinder häufig nur ganz flach. Gedämpft kann sie werden durch eine über das Schlagfell gebreitete Decke, auch durch Nachlassen der Felle. — Von den alten Heerpauken und grossen Soldatentrummeln, »dabei man die Zwerch- oder Schweitzerpfeiffen gebrauchet«, giebt Prätorius, *Syntagma* II. 77 Nachrichten und Taf. 23 Abbildungen.

Trommelbass nennt man eine Grundstimme, welche mehre Takte lang aus einem und demselben, ziemlich schnell wiederholt angeschlagenen Tone, oder aus der Abwechselung desselben mit seiner Octav besteht. Er ist nichts anderes als ein in eine Bewegung aufgelöster Orgelpunkt, dessen Regeln im übrigen auch für solchen Trommelbass gelten:

Allegro.



Trommelfell und
Trommelhöhle, Theile des Hörorganes, s. daselbst.

Trommeten, s. Schlecht Blasen.

Trompete, *Tromba*, *Trompette*. Ein sowohl im Concertorchester als auch in der Kriegsmusik sehr gebräuchliches Blechblasinstrument. Sie besteht aus einer Röhre, gewöhnlich aus Messing-, zuweilen auch aus Silberblech gefertigt, zusammengelöthet und inwendig verzinnt; bis auf etwa 2 Fuss vor der Mündung ist ihre Weite gleichmäs-

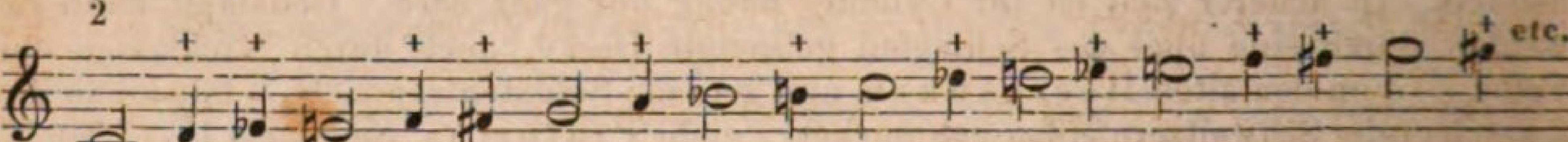
sig und beträgt einen halben Zoll; von da an aber beginnt sie allmälig zu wachsen und läuft in einen ziemlich weit ausladenden Schallbecher aus; angeblasen wird sie mittels eines kesselförmig ausgetieften Mundstückes, welches dem der Posaune ganz ähnlich, nur nicht so weit und tief ist. Die Röhrenlänge entspricht der des offenen Pfeifenwerkes der Orgel nach Principalmensur, denn der tiefste Ton einer 8 Fuss langen Trompete ist der einer Principalpfeife von der nämlichen Länge, nämlich das grosse oder achtfüssige *C*. Wegen des bequemeren Tractaments ist die Röhre nicht gerade gestreckt sondern zweimal zusammengebogen; die Biegungen sind an einander gelöthet, damit sie nicht aus der richtigen Lage weichen können. — Es giebt verschiedene Arten Trompeten: *a*) die Naturtrompete, das eigentliche Fundamentinstrument; die Röhre hat, wie beim Naturhorn, keine Tonlöcher oder sonstige Vorrichtung zur Erzeugung der verschiedenen Tonhöhen, sondern diese müssen lediglich durch die Verschiedenheit der Lippenstellung und des Anblasens (den Ansatz) hervorgebracht werden, wie unter Ansatz und Horn bereits näher erklärt. Die Scala der Naturtrompete, welche auf diese Art hervorgebracht werden kann, ist folgende:

1



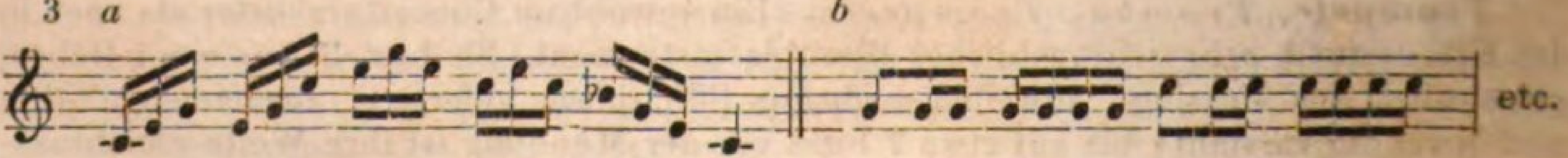
Auf älteren langen Trompeten liess sich noch eine grössere Höhe erreichen, wie denn Mattheson sagt (I. Orch. 266), »dass die grossen Practici bis aufs f_3 hinaufgeklettert seien und dabei noch das f_2 $f_2^\sharp$ $g_2^\sharp$ und h_2 mit Mühe herausgebracht hätten«. Vom c_1 an lassen sich auch die fehlenden Töne mittels Lippendruckes und Stopfens erzeugen, so dass die Scala dieses Ansehen gewinnt:

2



Doch fallen diese (mit + bezeichneten) Töne noch mehr als beim Horn gegen die natürlichen oder offenen ab, und man thut wohl, wenigstens im Orchester ihrer sich zu enthalten. Wie bei allen engmensurirten Röhren die Grundtöne garnicht oder schlecht (unruhig, flatternd, zum Uebersetzen in die Octav neigend) ansprechen, so auch bei der Trompete, ihr Umfang ist erst vom zweiten Obertone, dem ungestrichenen *g* an, brauchbar; das Grosse *C* nannten die alten Trompeter, nach seiner unruhigen Intonation, Flattergrob, das ungestrichene *c* hiess Grobstimme und das *g* Faulstimme. Um in den verschiedenen Tonarten gebraucht werden zu können, wird die Trompete in diversen Grössen gebaut, die den betreffenden Grundtönen entsprechen; neben der Normaltrompete in *C* hat man Stimmungen in *D*, *E*♭, *E*, *F*, *G*, *A*, hoch *B* (*in B alto*), und ausserdem in tief *B* (*in B basso*); die fünf noch fehlenden Stimmungen können, ähnlich wie bei den Hörnern, durch Setzstücke hergestellt werden, doch ist ihr Gebrauch nicht anzurathen, auch *G*- und *A*-Trompeten werden selten angewendet, man wendet in G dur und G moll lieber *C*- oder *D*-Trompeten, und in A dur und A moll lieber *D*- oder *E*-Trompeten an. Notirt werden alle Stimmungen in C dur (im Violinschlüssel); nur die *C*-Trompete klingt mit der Notirung übereinkommend (eine Octav höher als das Horn in *C*), die anderen transponiren: also klingen die Trompeten in *D*, *E*♭, *E*, *F* und hoch *B* um eine Secund, kleine und grosse Terz, Quart und kleine Septime höher, die tiefe *B*-Trompete um einen Ganzen Ton tiefer als die Notirung. Hinsichts der Behandlung sind alle Stimmungen einander gleich, was auf der *C*-Trompete gemacht werden kann, lässt auch auf allen anderen Stimmungen sich ausführen; Figuren, die innerhalb der Akkordintervalle (Beisp. 3 *a*) oder innerhalb der Scala der offenen Töne überhaupt liegen, sind gut und ziemlich schnell herauszubringen, ferner lässt ein Ton mit Hülfe der Doppelzunge schnell nach einander sich anschlagen (3 *b*).

3 *a* *b*



Im *Forte* ist der Klang sehr stark, glänzend, schmetternd und heroisch, die Mittellage lässt sich auch sehr gut und mit vortrefflicher Wirkung, aber (namentlich nach vorangegangenen Pausen) nicht ohne Schwierigkeit *piano* intoniren. Der zweifach verschiedenen Behandlungsweise, welcher die gelernten Trompeter das Instrument unterwarfen, nämlich des Clarin- und Principalblasens[1]), ist schon in den gleichn. Art. gedacht worden. Das Clarino bewegt sich in hoher Lage, in der zweigestrichenen Octav und darüber hinaus, die Intonation hat gemässigte Stärke, der Vortrag ist singend und ohne Zungenschläge; man bedient sich seiner in mehrstimmigen Trompetenstücken, in denen die beiden Oberstimmen durch *Clarini* besetzt sind, und im Orchester (die Benennung *Clarini* für Trompeten findet sich noch in Beethoven'schen Partituren). Der Principal hingegen bewegt sich in der Mittellage und überschreitet das zweigestrichene *c* nicht; er wird stark intonirt, dabei schmetternd und mit Zungenschlägen vorgetragen, in Trompetensätzen macht er die dritte Stimme (die tiefste, wenn keine Pauken oder kein *Toccato* dabei sind). In Bach's Cantaten kommen 2 Clarini und Principal, mit den Pauken als Bass eine Gruppe bildend, häufig vor. Die erstaunliche Höhe, welche die besonders darauf eingeübten Clarinisten früherer Zeit erreichten, darf man von heutigen Trompetern kaum fordern, denn sie studiren nicht mehr so ausschliesslich auf eine besondere Tonlage des Instrumentes als die älteren gelernten Trompeter; in unserm modernen Orchester wird die gewöhnliche Trompete nicht gut über g_2 hinaus geschrieben, in Partituren von Bach und Händel ist das c_3 sehr häufig, auch d_3, sowie schnelle diatonische Läufe, Figuren und Triller in der zweigestrichenen Octav, welche auf den damaligen etwas längeren Trompeten leichter herauszubringen gewesen sind als auf unseren heutigen, und wenn man die umfangreiche Verwendung des Instrumentes zu jener Zeit nicht aus den Augen lässt, auch besser geklungen haben müssen als gegenwärtig, wo man dem Instrumente nicht mehr soviel Fleiss zuwendet. — Die Trompete erfreut sich eines hohen Alters und ist jedenfalls eines von den am frühesten zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit gelangten Instrumenten. Ursprünglich war sie gerade gestreckt und mit der Posaune einerlei; bei Sebastian Wirdung um 1511, sowie bei Martin Agricola 1529, findet sie sich als Türmerhorn mit einmal hin- und hergebogener Röhre; sowie als Felt Trummet und Clareta, den langen Trompeten der späteren Zeit, von denen eine Abbildung in Prätorius' *Syntagma* II. Tafel VIII sich findet, schon ziemlich ähnlich. —— *b*) Wie beim Horn, so hat man auch bei der Trompete viel an Ergänzung ihrer Scala durch die chromatischen Töne (ohne Beihülfe des Stopfens) gearbeitet. Der berühmte Trompeter Michael Woeggel, welcher in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts auch in Paris allgemeine Bewunderung erregte, und der ebenfalls ausgezeichnete Instrumentenbauer Stein zu Augsburg, erfanden eine Inventionstrompete, an der man alle Halben Töne wie beim Horn mit der Hand nehmen konnte; sie wurde von Krause zu Berlin um 1796 in ausgezeichneter Qualität verfertigt. Christoph Friedr. Nessmann, ein Silberarbeiter sowie vortrefflicher Virtuose auf der Trompete und geschickter Mechanikus, zu Hamburg Ende des vorigen Jahrhunderts, erlangte mittels verborgener Klappen eine vollkommen rein intonirte chromatische Tonleiter in der eingestrichenen Octav bis zum c_2; desgleichen liess sich Weidinger, Hoftrompeter zu Wien, im Jahre 1802 zu Leipzig auf einer von ihm erfundenen Klappentrompete hören, welche alle im Umfange des Instrumentes liegenden chromatischen Halbtöne mit vollkommener Leichtigkeit hergab. Diese Klappentrompete (welche auch von Biget, Embach, Kail, Nessmann und anderen auf mannigfache Art construirt wurde) ist viel im Gebrauch gewesen, im wesentlichen aber durch die Anwendung des Stölzel'schen Ventilsystems (s. Horn S. 433) verdrängt. Von Einrichtung, Umfang und Tractament der Ventiltrompete gilt das Nämliche wie vom Ventilhorn (Horn a. a. O.); gebräuchlich sind nur Stimmungen in *D*, *E*♭, *E* und *F*; ausserdem hat man noch die Alttrompete (eine *B*-Trompete mit Ventilen), die Tenortrompete (wie die Alttrompete notirt, aber eine Octav tiefer klingend), und die Basstrompete (in der

1) Verschiedene Arten des Tractaments stark tönender Blasinstrumente scheinen schon im frühen Alterthum gebräuchlich gewesen zu sein; Luther bedient sich in seiner Bibelübersetzung 4. Buch Mose Cap. 10 der Ausdrücke Schlecht Blasen und Trommeten. Unter Schlecht (schlicht, einfach) Blasen versteht man das einfache Aushalten eines lang gezogenen Tones, unter Trommeten ein heroisches Schmettern auf mehreren abwechselnden Tönen.

Notirung mit der $E\flat$-Trompete übereinkommend, aber zwei Octaven tiefer als diese erklingend). Dem Klange der Ventiltrompeten fehlen der Glanz und die Frische des Naturinstrumentes, er ist gedeckter und weniger edel; im Concertorchester soll man daher nur von Naturtrompeten Gebrauch machen, die Chromatik ist für dieses Instrument wie auch für das Horn ohnedies kein so wesentlicher Gewinn, dass man ihr zu Liebe die reine unverkünstelte Natur aufopfern sollte, um so weniger, da diese gerade erst recht auf eine characteristische Behandlungsweise des Instrumentes hinführt, keineswegs als Mangel und Beschränkung erscheint.

Trompete, *Tromba* (*Clarino*), in der Orgel. Ein schönes und sehr brauchbares Manual- und Pedalrohrwerk, mit trichterförmigem Aufsatzrohr wie die Posaune, aber mit schwächeren Zungen, schmälerem Mundstück und engerer Mensur. Am besten hat diese Stimme 8 Fuss, wenngleich man sie auch zu 16 und 4 Fuss findet; und ferner soll sie eigentlich durchweg aus gutem Metall, mit nicht zu dünnen Wänden, gebaut sein; es werden zwar die unteren Octaven auch von Holz gearbeitet, doch ist dieses weniger empfehlenswerth. Im Manual kann eine 8-Fusstrompete vortrefflich zur Melodieführung dienen, im Pedal verdeutlicht und mildert sie die 16-Fussposaune.

Trompet-Marine, das Trumbscheit, s. Marin-Trompete.

Trompetenfest, bei den alten Hebräern, wovon im 4. B. Mose, Cap. 29 die Rede ist, von Moses gestiftet, in welcher Absicht aber ist unbekannt. Einige glauben, es sei eine Feier des jüdischen Erntefestes gewesen.

Trompetengeige, das Trumbscheit, s. Marin-Trompete.

Trompeter, gelernte, Hof-, Feld-Trompeter. Die sogenannten gelernten Trompeter bildeten ehemals eine Art von Zunft, Cameradschaft genannt, wozu auch die Heerpauker gehören, weil bei Trompetenchören die Pauken den Bass machen. Diese Cameradschaften bestanden in Deutschland unter kaiserlichen Privilegien, insbesondere übte das Haus Chursachsen (des damit verbundenen Erzmarschallamtes wegen) das Protectorat über Trompeter und Pauker mehrere Jahrhunderte hindurch aus. Jeder der in die Zunft aufgenommen zu werden wünschte, musste 1) einige Jahre bei einem zur Cameradschaft gehörenden Feldtrompeter, gegen Erlegung einer Summe von 100 Thalern, lernen; 2) im Beisein von drei oder vier Mitgliedern der Cameradschaft ordentlich aufgedungen, nach verflossener Lehrzeit und abgelegter Prüfung losgesprochen und vermittelst eines Backenstreiches wehrhaft gemacht werden. Nur Trompeter, welche im Felde gedient, d. h. Feldzüge mitgemacht hatten, durften Lehrlinge aufdingen und lossprechen, nach Lossprechung eines Lehrlinges aber mussten sie zwei Jahre mit Aufbedingung eines neuen anstehen. 3) Jeder durfte nur mit zünftigen Trompetern, die zur Cameradschaft gehörten (sogenannte Kunstverwandte), nicht aber mit ungelernten und unzünftigen in Gemeinschaft sein Instrument ausüben etc. Kaiser Ferdinand II. privilegirte diese zunftmässige Einrichtung im Jahre 1623, welches Privilegium in der Folge von Ferdinand III., dann von Carl VI., Franz I. und zuletzt von Joseph II. erneuert und bestätigt worden ist. Den hauptsächlichen Fleiss verwendeten die gelernten Trompeter auf die Behandlung der Trompete als Kriegsinstrument, oder das Blasen der sogenannten Feldstücke (s. daselbst), worin sie denn vor den ungelernten Trompetern auch vortheilhaft sich auszeichnen mussten, um so mehr, da sie gewisse Eigenheiten des Zungenschlages und die Ausführung mancher Blasmanieren als ein Geheimniss unter sich zu bewahren suchten. Diese Umstände, wie auch die kaiserlichen Privilegien, veranlassten denn auch wahrscheinlich, dass nicht nur die Hoftrompeterchöre mit gelernten Trompetern besetzt, sondern auch die bei der kaiserlichen Armee und dem Militair der meisten Chur- und Reichsfürsten angestellten Trompeter nur aus den zünftigen Cameradschaften gewählt wurden. Die nicht zu diesen Innungen gehörenden Trompeter und Pauker wurden ungelernte genannt. Ausführliche Nachrichten über die Cameradschaften, ihre Gesetze, die verschiedene Behandlungsweise des Instrumentes, die Beschaffenheit der Feldstücke und anderen Tonsätze für Trompeten- und Paukenchöre findet man bei Altenburg, Heroisch-musikal. Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1795.

Trompette, franz., die Trompete.

Troppo, Vortragsbez., allzusehr, als nähere Bestimmung für Wörter, welche die Tempobewegung anzeigen, *Allegro non troppo*, nicht gar zu schnell etc.

Tropus. *a*) Im alten Kirchengesange ein kurzer Concentus oder melodische For-

mel, welcher den Psalmen-, Responsorien- und Introitusversen angehängt auch mit dem Vocalwort *Euouae* ausgeführt wurde. Das *Euouae* bedeutet *Seculorum amen*, aus dessen Vocalen mit Auslassung der Consonanten es zusammengezogen ist. Zu Gregors Zeit sind die Tropen (mit ihren weiter unten zu erwähnenden Differenzen) noch nicht vorhanden gewesen, sondern erst später aufgekommen, wenngleich man schon vor ihm eine, obwohl andere Art von Tropen gehabt haben soll. Jeder der acht Kirchentöne hatte seinen eigenen Tropus, und diese acht Tropen wurden durch Denksprüche versinnlicht, als z. B. I. *Adam primus homo;* II. *Noë secundus;* III. *Tertius Abraham;* IV. *Quatuor Euangelistae;* V. *Quinque libri Mosis;* VI. *Sex Hydriae positae;* VII. *Septem scholae sunt artes;* VIII. *Sed octo sunt partes.* Im *Tonale* St. Bernardi (Gerbert, *Script.* II. 269) findet man noch andere solcher Sprüche. Der Melodiegang des Tropus entsprach der Repercussion und Modulation derjenigen Tonart, der er angehörte, und trug somit dazu bei die Tonart kenntlich zu machen. Doch kann er ein immerhin nur sehr unsicheres Erkennungsmittel gewesen sein, überdies bildeten sich — wahrscheinlich als man die Melodien der acht Kirchentöne mit einem anderen als ihrem eigentlichen Initialtone anzufangen gestattete, oder auch durch den Umstand, dass sie von unmusikalischen Sängern bald in diesem bald in jenem Tone geschlossen wurden — Abweichungen von den ursprünglichen Formeln der Tropen. Diese Abweichungen wurden Differenzen (*Differentiae tonorum*), auch Definitiones genannt, und jeder Tropus hatte deren eine oder mehrere, welche in der Melodie wie von der Originalformel so auch unter sich verschieden waren. Die Zahl der Differenzen scheint zu Zeiten gewechselt und eine ziemliche Höhe erreicht zu haben, doch werden viele derselben nur vereinzelt oder garnicht in Anwendung gebracht oder bald wieder abgeschafft worden sein; mehrere derselben sind noch im Gebrauche. Lucas Lossius (*Erotemata* 1590) führt für die Tropen des *Tonus* I nur zwei, des *Tonus* II, V und VI je eine, des III und VIII je drei, des IV vier, und des VII fünf Differenzen an. Nur der Tropus des *Tonus peregrinus* (Fremdling, später *Aeolius modus A – a* authentisch, Fremdlings- auch Pilgerton genannt, weil der Psalm *In Exitu Israel* und dessen Antiphon *Nos qui vivimus* darin gesungen wurde; oder noch wahrscheinlicher weil er, dem System damals noch nicht einverleibt, als Fremdling in demselben angesehen wurde) hatte keine Differenz, weil dieser Ton nur sehr selten (eben nur in dem genannten Psalm) vorkam. Manche der älteren Schriftsteller legen den Differenzen grossen Werth bei, andere nur geringen; unter anderen sagt z. B. Heinrich Faber, *Ad mus. pract. introductio*, Nürnberg 1550: *Differentiae tonorum de essentia non sunt, sed fortasse ideo excogitatae, ut in diversis tonorum initiis, facilius cantica incipiantur. Quare non opus est multa de eis praecepta scribere, cum subinde varient, atque finibus Antiphonarum subjungantur. Ego tamen melius simplicibus tonis uti quam stultam consuetudinem ratione carentem imitari* (Blatt 36). Aehnliches sagt schon Georg Rhaw, *Enchirid.* 1538, Cap. 8, *de Tonis* (*de Tonorum differentiis*): *Praeterea differentiae non sunt de essentia, sed pro indoctis tantum, cum cuilibet cantus secundum principalem tropum decantari possit, ornatus autem gratia cantilenis adhibentur, ut facilior et suavior canticorum sit inceptio* etc. — *b*) Bei den alten Schriftstellern kommt der Ausdruck *Tropus* häufig gleichbedeutend mit *Modus, Tonus*, Octavgattung vor, insofern die Octavgattungen mit ihren festen Modulationsregeln eigentlich schon selbst gewisse Melodienformeln sind. — *c*) Ferner werden die Melodien des Psalmes und der Doxologie bei Messeingängen, ebenso die Versmelodien der Responsorien von den musikalischen Schriftstellern *Tropi* genannt.

Troubadours, *Trouvères*, *Trovatori*, s. Minnesinger.

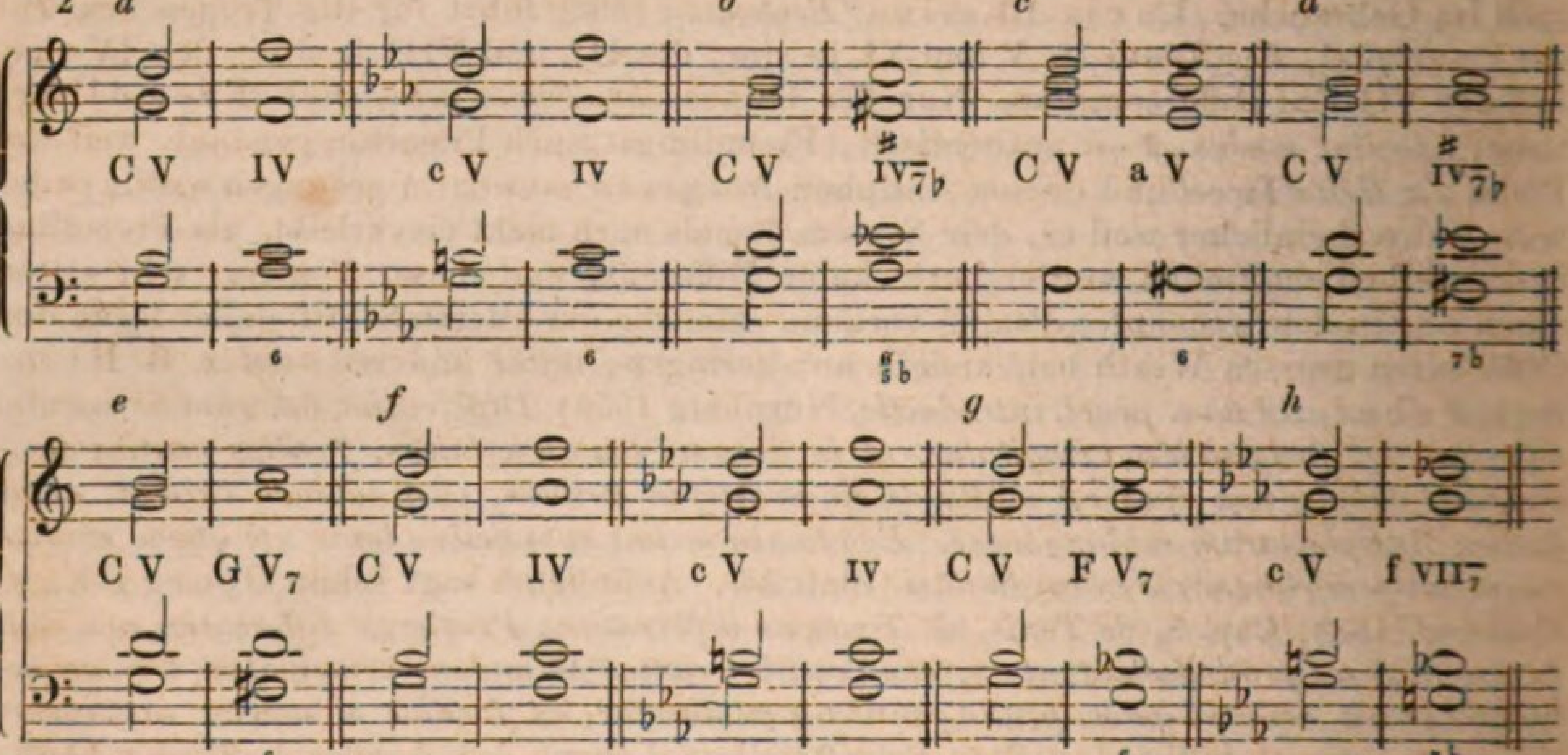
Trugschluss, Trugcadenz, *Cadenza d' inganno*, *ficta*, *Cadence rompue*, *trompeuse*, Unterbrochene Cadenz, Fliehender oder vermiedener Tonschluss, die Auflösung des Dominantakkordes der Tonart nicht in den tonischen Dreiklang, sondern in einen anderen leitereigenen oder leiterfremden Akkord; erscheint als Verzögerung oder Unterbrechung des Ganzschlusses, der dann erst längere oder kürzere Zeit nach dem Trugschlusse wirklich erfolgt. In Beisp. 1 wird unter + bereits der tonische Dreiklang erwartet, statt dessen macht aber der Dominantakkord eine Wendung in den Akkord der 6. Stufe, eben den Trugschluss, wodurch der Ganzschluss unterbrochen oder verzögert wird:

1.



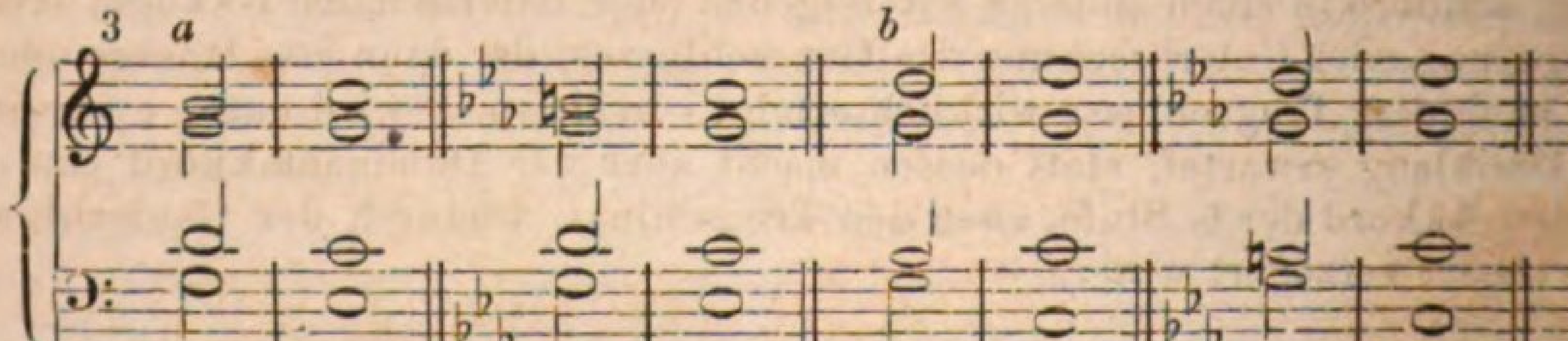
Die gewöhnlichste Formel des Trugschlusses in Dur und Moll ist V—VI, die voranstehende Auflösung des Dominantakkordes in den Dreiklang der 6. Stufe, also in Cdur in den Amoll (Beisp. 1), in Cmoll in den A♭dur Akkord. Doch sind noch mehrfache andere trugcadenzirende Verbindungen möglich, je nach den Akkorden, in welche der Dominantakkord sich fortbewegt. Und zwar: der Bass des Dominantakkordes schreitet *a*) in Dur eine ganze, in Moll eine halbe Stufe aufwärts in den Sextakkord des IV (Beisp. 2 *a*); *b*) in Dur und Moll eine ganze Stufe aufwärts in den Quintsextakkord des verminderten Septimenakkordes der erhöhten 4. Tonstufe (2 *b*); *c*) in Dur eine halbe Stufe aufwärts in den Sextakkord des Dominantdreiklanges der Mollparallele (2 *c*); *d*) in Dur und Moll eine halbe Stufe abwärts in den verminderten Septimenakkord der erhöhten 4. Tonstufe (2 *d*), oder in den Quintsextakkord des Dominantakkordes der Dominant (2 *e*); *e*) in Dur und Moll einen ganzen Ton abwärts in den Akkord der 4. Stufe (2 *f*); *f*) in Dur und Moll eine kleine Terz abwärts in den Quintsextakkord des Dominantseptimenakkordes der Unterdominant (2 *g*), auch in den verminderten Septimenakkord der 7. Stufe der Unterdominant (2 *h*).

2 *a* *b* *c* *d*



Auch die Fortschreitung des Dominantakkordes in den Sextakkord des tonischen Dreiklanges statt in den Grundakkord, ist zu den Trugcadenzen zu zählen, indem der erwartete feste Abschluss doch nicht erfolgt, da der Sextakkord einen solchen zu vollziehen nicht geeignet ist (Beisp. 3 *a*). Mit viel weniger Grund sehen manche ältere Tonlehrer auch den unvollkommenen, d. h. den nicht mit der Octav in der Melodie, sonst aber ganz regulär gebildeten Ganzschluss als Trugschluss an (Beisp. 3 *b*). Doch bezeichnen wir diesen Schluss eben als unvollkommenen Ganzschluss, nicht als Trugschluss, denn nur seine Melodie erscheint nicht vollständig abschliessend, während Bass und Harmonie durchaus die des regelmässigen Ganzschlusses sind.

3 *a* *b*



Kommen solche Auflösungen des Dominantakkordes nicht in den tonischen Dreiklang sondern in andere Akkorde, innerhalb eines rhythmischen Theiles der Melodie, also nicht mit der Absicht jener Unterbrechung des Ganzschlusses vor, so nennt man sie Trugfortschreitungen. Zu bemerken bleibt noch, dass der wirkliche Trugschluss häufig durch eine Fermate noch gewichtiger gemacht wird; in der Fuge geht er nicht selten dem Orgelpunkte oder dem Stretto am Schlusse voraus.

Trumbscheit, die Trompetengeige oder Marin-Trompete, s. daselbst.

Tsché. Eine chinesische Flöte mit sechs Seitenlöchern; beide Enden sind geschlossen, das Mundloch befindet sich in der Mitte.

Tschiang, s. Neu-Tschiang.

Tseltselim, das Schellencymbel der Ebräer.

Tu, die fünfte Silbe der Graun'schen Damenisation.

Tuba, bei den Aegyptern, Römern und anderen alten Völkern eine Trompete oder Posaune. In neuerer Zeit ein grosses Blechbassinstrument, welches in zwei Arten gebräuchlich ist, als Bass- und Contrabasstuba, deren Erklärung man in den gleichn. Art. findet.

Tuba ductilis (Zugtrompete), die Posaune.

Tuba hercotectonica. Ein von Christian Otter, berühmtem Mathematiker (zu Ragnit in Preussen 1598 geboren, 1660 gestorben), für den König von Dänemark verfertigtes Instrument, von dessen Einrichtung ich aber nichts näheres zu sagen weiss.

Tubal, Thubal, seltenere Benennung des gewöhnlichen Octavregisters in der Orgel.

Tuba marina, Tromba marina, das Trumbscheit, s. Marin-Trompete.

Tuoni trasportati, die *Toni ficti* oder transponirten Töne im System der Tonarten des 16. Jahrh., s. Tonart IV.

Turbae, die Volkshaufen oder Volkschöre in den geistlichen Schauspielen, Passionsmusiken etc.

Turbator chori, s. Chorstörer.

Turca, *alla turca*, auf türkische Art und Manier.

Türkische Becken, *Piatti*, *Cinelli*, s. Becken.

Türkische Musik, s. Janitscharen-Musik.

Tusch, *Touche*, eines Trompetenchores, das ungeordnete an den Takt oder eine Melodie nicht gebundene Durcheinanderblasen im Akkord, mit schmetterndem Tone und Zungenschlägen, welches beim Gesundheittrinken, an bürgerlichen, höfischen, militairischen und anderen Festen gebräuchlich ist.

Tutte corde, kommt beim Pianoforte nach Gebrauch der Verschiebung (*una corda*) vor, wenn die Verschiebung aufgehoben, der Hammer also wieder an alle drei oder zwei Saiten des Bezuges schlagen soll.

Tutti, alle. *a*) Bedeutet in Vocalpartituren und -stimmen das Eintreten des ganzen Chores nach einem vorangegangenen ein- oder mehrstimmigen Solosatze; *b*) ebendasselbe in Instrumentalpartituren und -stimmen; an der mit dem Worte bezeichneten Stelle vereinigen sich alle vorhandenen Stimmen zum gemeinschaftlichen Vortrage. Doch kann es hier eine mehrfach verschiedene Geltung haben. Der Solostimme eines Concertes, sowie auch den nur einfach besetzten Chorinstrumenten, zeigt es eben den Wiedereintritt der ganzen Masse an; und dasselbe bedeutet es auch in den vielfach besetzten Ripienstimmen, wenn ein einzelnes denselben angehöriges Instrument eine Solopartie hat und darauf wieder der ganze Chor einfallen soll; dann aber unterscheidet es auch die Mitwirkung der ganzen Masse von der nur schwächer besetzten Begleitung einer Solostimme. Während des Vortrages einer solchen pflegen gewöhnlich nicht alle Ripieninstrumente sondern nur ein Theil derselben zu begleiten, damit die Solostimme nicht gedeckt wird, während die Ritornelle und Zwischenspiele von der ganzen vollen Besetzung ausgeführt werden. Diese Eintritte der vollen Besetzung in den Ritornellen etc. zum Unterschiede von den weniger zahlreich vertretenen Begleitstimmen, werden durch *Tutti* (auch durch *Ripieno*) bezeichnet.

Tuyaux, Pfeifen; — *à anche*, Zungenpfeifen; — *à bouche*, Flötenpfeifen.

Ty, eine chinesische Flöte ohne Klappen.

Tympani coperti, gedämpfte Pauken, s. Pauke.

Tympanischiza, das Trumbscheit, die Marin-Trompete, s. daselbst.

Tympano, *Tympanon*, die Pauke, s. daselbst. — In alten Orgeln ein Nebenzug, bestehend aus zweien Pfeifen *C* und *C♯* Subbass 16 Fuss, welche zugleich ansprechen, wodurch, indem ihre Wellenzüge sich begegnen, ein starkes paukenwirbelartiges Tremuliren entsteht.

Tympanum bellicum, die Heerpauke, grosse Kesselpauke.

Tyroliennes, Tyrolergesänge, in Tyrol heimische Gesänge mit einem Jodler am Schlusse, von mässiger Bewegung im ³/₄-Takt. Auch ein moderner Tanz nach Art dieser Gesänge.

Tyrrhenische Trompete, eine eherne starktönende Trompete der alten Griechen, angeblich von Tyrrhenus, einem ums Jahr 2800 blühenden Sohne des Herkules, erfunden.

U.

Ueberblasen. Das Uebersetzen oder Ueberschlagen eines Tones in höhere, zu ihm in den Theilungsverhältnissen der natürlichen Oberreihe stehende Töne, wodurch an Blasinstrumenten die höheren Tonreihen herausgebracht werden. Bei Flöten, Oboen, Fagotten erfolgt die erste Ueberblasung in die Octav (der Schwingungsart der Luft in offenen Pfeifen entsprechend), die zweite in die Duodecime, die dritte in die Doppeloctav etc., so dass also, bei derselben Applicatur, dieselbe Tonreihe mit der ersten Ueberblasung um eine Octav, mit der zweiten um eine Duodecime, mit der dritten um eine Doppeloctav höher erscheint. Derselben Ordnung der natürlichen Oberreihe offener Pfeifen folgen auch die Ueberblasungen der Blechinstrumente; nur allein bei der Clarinette geht der Ton schon bei der ersten Ueberblasung (der Oberreihe gedeckter Pfeifen entsprechend) in die Duodecime über. Hervorgerufen werden die verschiedenen Ueberblasungen durch besondere Stellung der Lippen und Nüancirung des Windzuflusses. Näheres in den Artikeln der einzelnen Instrumente.

Uebergallen, das Uebersetzen oder fistulirende Ueberblasen engmensurirter Orgelpfeifen.

Uebergang, übergehen, aus einer Tonart in die andere, soviel wie Ausweichen.

Uebergehung der Auflösung einer Dissonanz, *Ellipsis*, Katachrestische Auflösung, s. Ellipsis.

Ueberladen nennt man ein Kunstwerk, in welchem der Aufwand an Einzelnheiten, Ausdrucksmitteln und allerhand zufälligen Schönheiten in keinem Verhältnisse zu den Forderungen des auszudrückenden Inhaltes steht, daher dieser verdunkelt wird, indem Nebendinge über die Hauptsache sich geltend machen, — ein ästhetischer Fehler, der als Folge des Mangels an gebildetem Geschmacke und Sinne für natürliche kunstgemässe Einfachheit, in Summa als Folge eines Mangels an Genie erscheint. Eine Ueberfülle von Einzelnheiten soll ersetzen, was dem Ganzen abgeht. Ueberladung kann in der Musik stattfinden hinsichts der angewandten Ausdrucksmittel, wenn an sich geringfügige Dinge mit grossem Aufwand von Kunstmitteln dargestellt werden; und ebenso hinsichts des Vortrages, wenn der Ausführende mehr Vortragsmittel gebraucht als das Tonstück seinem Inhalt und Wesen nach fordert oder zulässt. Ferner hinsichts der Begleitung, wie manchen modernen Liedern von sehr anspruchsloser oder zweifelhafter Melodie ganze Clavieretüden untergelegt werden; hinsichts der Instrumentirung, wofür man keine Erklärung weiter fordern wird, nachdem man etwa eine Wagner'sche oder Liszt'sche Partitur sich angesehen hat, welche übrigens auch die besten Beispiele hinsichts des Gesammtbegriffs der Ueberladenheit abgeben. Ausserdem beziehentlich der Ausschmückung und Auszierung mit Spielmanieren, Coloraturen etc., sowie auch der minutiösen Ausarbeitung, in welcher vor lauter Contrapunktstücken nichts Ganzes herauskommt etc.

Uebermässig, *superfluum*, werden reine (vollkommene) und grosse Intervalle durch Erweiterung ihres Ambitus um einen kleinen Halben Ton. Diese Erweiterung erfolgt entweder durch Erhöhung des oberen, oder durch Erniedrigung des unteren Intervallgliedes; die Quint *c g* wird zur übermässigen durch Verwandlung entweder (je

nach Erfordernissen der Tonalität) des *g* in *g♯* (*c g♯*) oder des *c* in *c♭* (*c♭ g*). Als Octavcomplemente der übermässigen Intervalle erscheinen die verminderten: die übermässige Quint *c g♯* oder Quart *c f♯* ergeben in der Umkehrung die verminderte Quart *g♯ c* und Quint *f♯ c*. Vollkommene und grosse Intervalle werden durch Vollziehung dieser Erweiterung sogleich zu übermässigen, kleine hingegen müssen vorher erst in grosse verändert werden: die kleine Sext *c a♭* wird durch Vergrösserung um einen Halben Ton erst zur grossen *c a*, und es bedarf der Hinzufügung eines zweiten Halben Tones, um sie zur übermässigen *c a♯* umzugestalten. Doch ist zu bemerken, dass die Terz, Septime und Octav eine übermässige Gattung nicht haben. Näheres s. Intervall.

Uebermässige Prime, das Intervall *c c♯*, der kleine, auf derselben Stufe liegende Halbe Ton, wohl zu unterscheiden von *c d♭*, der kleinen Secund, dem auf zwei Stufen liegenden grossen (diatonischen) Halbtone. Das Octavcomplement der übermässigen Prime ist die verminderte Octav *c♯* c_1.

Uebermässige Quart, *quarta superflua*, *Tritonus*, das aus drei Ganzen Tönen bestehende (daher *Tritonus* genannte) Intervall *c f♯*, in der Dur- und Molltonart von der vierten Tonstufe mit dem Unterhalbtone gebildet (*f h*, *d g♯*). Ihr Octavcomplement ist die verminderte Quint *h* f_1, *g♯* d_1.

Uebermässige Quint, *quinta superflua*, das aus vier Ganzen Tönen bestehende Intervall *c g♯*, in der Molltonart von der dritten Tonstufe mit dem Unterhalbton gebildet. Ihr Octavcomplement ist die verminderte Quart *g♯ c*.

Uebermässige Secund, *secunda superflua*, das aus einem Ganzen und kleinen Halben Ton bestehende Intervall *c d♯*, in der aufsteigenden Mollscala durch die kleine sechste mit der erhöhten siebenten Tonstufe (*f g♯*) gebildet. Ihre Octavausfüllung ist die verminderte Septime *d♯ c*.

Uebermässige Sext, *sexta superflua*, das aus fünf Ganzen Tönen bestehende Intervall *c a♯*, weder in der Dur- noch in der Molltonleiter enthalten, sondern (im übermässigen Sextakkord) aus Umkehrung der verminderten Terz *a♯ c* entstehend. Näheres s. Sextakkord S. 765. Alle übermässigen Intervalle sind unter den Namen ihrer ursprünglichen Intervalle näher besprochen.

Uebermässiger Dreiklang, *Trias superflua*, der aus zwei über einander gebauten grossen Terzen bestehende Dreiklang *c-e-g♯*, in der Molltonart auf der dritten Stufe, unter Anwendung der erhöhten siebenten Tonstufe, entstehend. Näheres Dreiklang I B *b*, S. 264.

Uebermässiger Sextakkord, der Sextakkord mit grosser Terz und übermässiger Sext *f-a-d♯*, Umkehrung des doppeltverminderten Dreiklangs auf der chromatisch erhöhten vierten Tonstufe in Moll (*d♯-f-a*). Näheres Dreiklang I B *c*, S. 265.

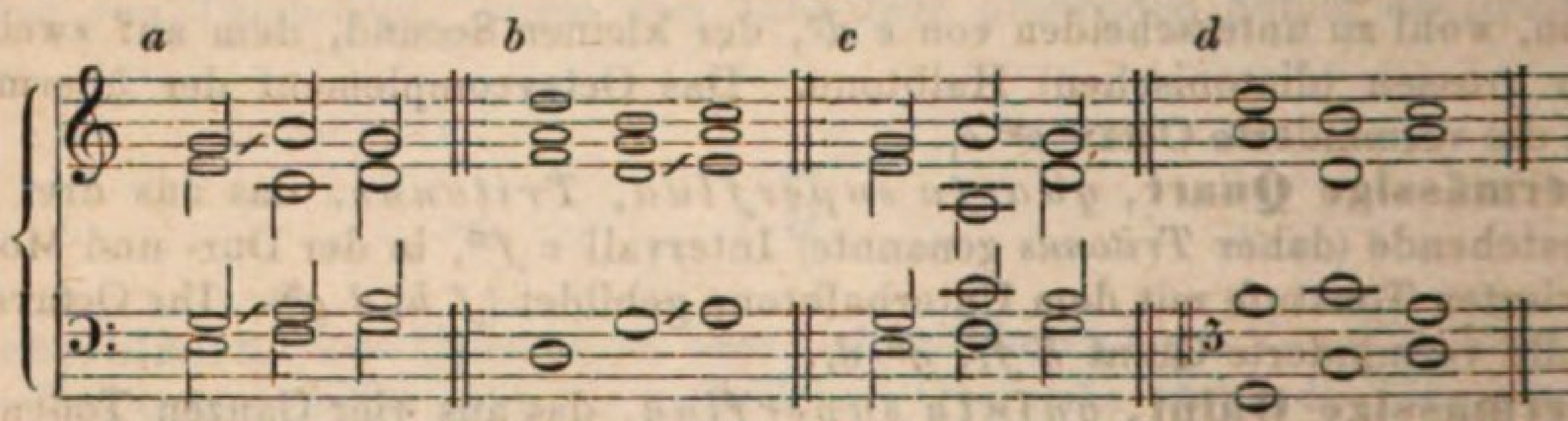
Uebermässiger Terzquartakkord, der Terzquartakkord mit grosser Terz und übermässiger Quart und Sext *f-a-h-d♯*, dritte Umkehrung des hartverminderten Dreiklangs mit grosser Terz, verminderter Quint und kleiner Septime, auf der zweiten Stufe in Moll (*h-d♯-f-a*). Näheres Dreiklang I B *d*, S. 265.

Uebersetzen. *a*) Bei der Applicatur der Saiteninstrumente mit Griffbrett (Violine, Violoncello etc.) diejenige Veränderung der Lage der Hand, bei welcher der erste Finger diejenigen Töne greift, welche vorher der zweite oder dritte Finger zu greifen hatte. — *b*) Bei der Applicatur der Tasteninstrumente die Fortbewegung des zweiten, dritten oder vierten Fingers über den Daumen hinweg, bei Scalen und Akkordfiguren, welche die Greif- und Spannfähigkeit der Hand überschreiten. — *c*) Beim Pfeifenwerke der Orgel (auch Uebergallen genannt) das Ueberschlagen des Tones eng mensurirter und scharf intonirter Flötenpfeifen in die höhere Octav oder Duodecime.

Uebersinger, bei den Meistersingern, der, so es in der öffentlichen Singschule am besten gemacht, und dafür mit dem ersten Preise geschmückt wurde; zu Nürnberg gebührte ihm die Zierde des Gehänges. »Solches Gehäng ist eine lange silberne Kette, von grossen breiten, mit dem Namen derer, die solche machen lassen, bezeichneten Gliedern, an welcher viel, von allerley Art, der Gesellschaft geschenkte silberne Pfenninge hangen. Nachdem aber selbige Kette wegen der Grösse etwas unbrauchbar, und zum Anhencken sich nicht allerdings schicken will, so wird an deren statt, dem, so den Preiss davon getragen, eine Schnur, daran drei grosse silberne und verguldte Schilling gebunden, überreicht, mit welcher man füglich sich schmücken und prangen kunte. Solche Schnur hat

den Namen dess König Davids; dann auf den mittlern Schilling, welcher der schönste, ist der König David auf der Harpffen spielend gebildet, und hat solchen Hannss Sachs der Gesellschafft hinterlassen«. Wagenseil, Von der Meistersinger holdseligen Kunst etc. 1697, S. 545.

Ueber- und Untersteigen, Durchkreuzen der Stimmen im mehrstimmigen Satze; das Steigen einer tieferen Stimme über die höhere, oder das Fallen einer höheren Stimme unter die tiefere, welches sowohl in der freien Führung der Stimmen mitunter von selbst sich ergiebt, als auch zuweilen zur Vermeidung von Fehlern absichtlich geschieht. So sind die Octaven und Quinten unter *a* und *b* mittels Durchkreuzung der Stimmen, wobei der Tenor über den Alt steigt, unter *c* und *d* vermieden.



Uebertheilendes Verhältniss, *Ratio superpartiens*, ein Verhältniss, dessen grössere Zahl die kleinere ganz enthält, und ausserdem einige aliquote Theile derselben, welche zusammengenommen einen nicht aufgehenden Theil ausmachen, wie 5:3, 7:5. S. Verhältniss.

Uebertheiliges Verhältniss, *Ratio superparticularis*, ein Verhältniss, dessen grössere Zahl, mit der kleineren verglichen, diese ganz und ausserdem noch einen aliquoten Theil derselben enthält, als z. B. 3:2, 4:3.

Ueberziehen, Herüberziehen, eines Tones zum anderen in der Intonation, s. Durchziehen.

Ugab, Ugabh, bei den Hebräern, nach der Meinung einiger Ausleger der allgemeine Ausdruck für Blasinstrument überhaupt; nach anderen eine Art Orgel insbesondere, vermuthlich mit Magrepha übereinkommend und wahrscheinlich ebenso fabelhaft wie diese.

Ultima, Benennung der vierten Saite der Tetrachorde *Synemmenon*, *Diezeugmenon* und *Hyperbolaeon* im vollkommenen Tetrachordsystem der Griechen.

Ultima conjunctarum, die vierte Saite (*Nete*) des Tetrachordes *Synemmenon*, unserm d_1 entsprechend.

Ultima divisarum, der Ton *Nete diezeugmenon*, vierte Saite des gleichnamigen Tetrachordes, unser heutiges e_1.

Ultima excellentium, der Ton *Nete hyperbolaeon*, vierte Saite des Tetrachordes *Hyperbolaeon*, der höchste Ton des griechischen Tonsystems, unser heutiges eingestrichenes *a*.

Umfang, *Ambitus*, s. Ambitus; — der Singstimmen und Instrumente insbesondere, s. die denselben zuertheilten Artikel; — des gesammten Tonsystems und die Unterscheidung der Octaven in der Notirung, s. Notenschrift S. 611.

Umkehrung. *A*. Der Intervalle; die Vergleichung eines Intervalles nicht mit seinem Grundtone, sondern mit der Octav desselben, oder die Versetzung der Töne, so dass der höhere zum tieferen und der tiefere zum höheren wird. Durch dieses Verfahren entsteht aus jedem Intervall das an Zahl und Maass innerhalb der Octav ihm entgegengesetzte, sein Octavcomplement; also aus der Prime die Octav, aus der Secund, Terz, Quart etc. die Septime, Sext und Quint, wie man aus folgendem Schema ersieht, welches die Stufenzahlen der Stamm- und umgekehrten Intervalle untereinanderstehend enthält:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Hinsichts der Beschaffenheit der aus der Umkehrung sich ergebenden Intervalle im Verhältnisse zu ihren Stammintervallen (ob sie klein, gross etc. sind) ist folgendes zu merken: 1) Vollkommene (reine) Intervalle ergeben vollkommene (reine), die vollkommene Prime, Quart, Quint und Octav ergeben die vollkommene Octav, Quint, Quart und Prime; 2) Grosse Intervalle ergeben kleine, die grosse Sext oder Secund erge-

ben die kleine Terz und Septime etc.; folglich ergeben auch 3) kleine Intervalle jederzeit grosse; 4) aus übermässigen Intervallen entstehen verminderte, die übermässige Quint und Quart ergeben die verminderte Quart und Quint, und ebenso gehen 5) aus verminderten Intervallen wiederum übermässige hervor. Beispiele hierfür bedarf es nicht, weil im Art. Intervall die ganze Lehre von den Intervallen ausführlich abgehandelt ist. Ebenso erscheint kaum zu bemerken nöthig, dass zusammengesetzte (über eine Octav hinausgehende) Intervalle nicht im Raume einer Octav sich umkehren lassen, weil sie alsdann ihre Gattung noch nicht ändern: die um eine Octav tiefer gesetzte Decime oder Duodecime werden nur zur Terz und Quint, aber noch nicht zur Sext und Quart, als welche sie doch aus der Umkehrung hervorgehen müssten. Sollen also zusammengesetzte Intervalle wirklich umgekehrt und in ihre Octavcomplemente verwandelt werden, so kann dieses nur durch Versetzung des einen oder anderen Intervalles um zwei Octaven, oder beider Intervalle um je eine Octav ermöglicht werden.

1



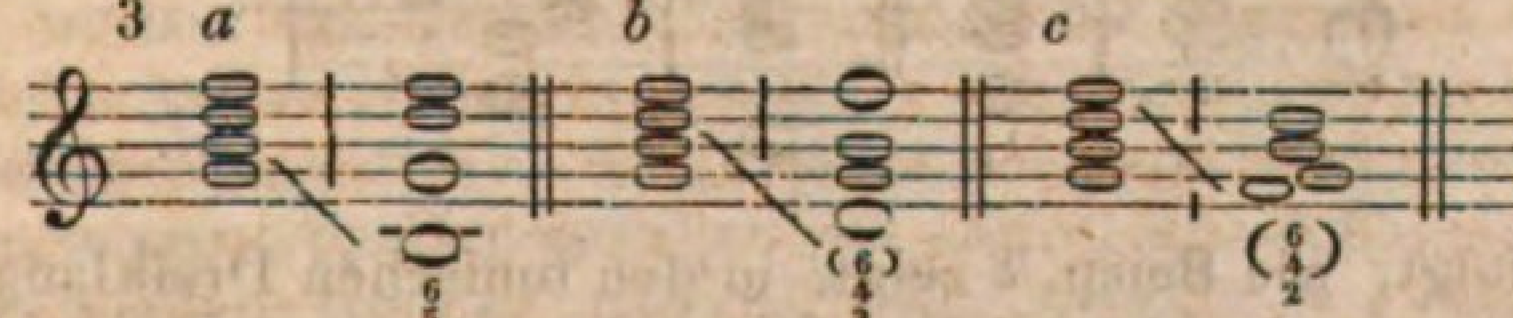
B. Der Akkorde, die Verlegung eines der Akkordintervalle in den Bass unter den Grundton, wodurch dieser also seine ursprüngliche Stelle als tiefster Ton verliert und in eine Mittelstimme tritt, doch ohne sein Wesen als Grundton zu verändern. Das Umkehrungssystem der Akkorde begreift nur die Umkehrungen der Stammakkorde, also des Dreiklanges und Septimenakkordes, in sich. Umkehrungen *a*) des Dreiklanges: 1) Die Terz wird in den Bass gelegt, es entsteht (vom nunmehrigen Basstone aus gerechnet) der Terz-Sext-Akkord oder, kürzer benannt, der Sext-Akkord, die Terz versteht sich von selbst; der Grundton des Dreiklanges ist zur Sext und die Quint zur Terz geworden (Beisp. 2 *a*). 2) Die Quint wird in den Bass gelegt, es entsteht der Quart-Sext-Akkord, der Grundton ist zur Quart und die Terz zur Sext des Umkehrungsakkordes geworden (2 *b*).

2 *a* *b*



b) Des Septimenakkordes: 1) Die Terz wird in den Bass gelegt, der Grundton zur Sext, die Quint zur Terz und die Septime zur Quint: der Akkord heisst Terz-Quint-Sext-, oder kürzer Quint-Sext-Akkord (Beisp. 3 *a*). 2) Die Quint wird in den Bass gelegt, der Grundton zur Quart, die Terz zur Sext und die Septime zur Terz: der Akkord heisst Terz-Quart-Sext-, oder kürzer Terz-Quart-Akkord (3 *b*). 3) Die Septime wird in den Bass gelegt, der Grundton zur Secund, die Terz zur Quart und die Quint zur Sext: der Akkord heisst Secund-Quart-Sext-, oder kürzer Secund-Akkord (3 *c*). Die Septime behält in allen diesen Umkehrungen ihren Character als Septime und bleibt der Behandlungsweise als solche unterworfen, muss also vorbereitet und abwärts aufgelöst werden.

3 *a* *b* *c*



Alle diese Umkehrungsakkorde sind in eigenen Art. näher erklärt, daher hier die kurze Uebersicht genügt; vom Nonenakkord und den mit demselben angestellten Versuchen, ihm Geltung als Stammakkord zu verschaffen, mithin auch auf ihn das Umkehrungssystem auszudehnen, handelt der seinen Namen führende Aufsatz, sowie vom Wesen der Stamm- und abstammenden Akkorde der Artikel Akkord. —— *C.* Der Stimmen im doppelten Contrapunkt (*Evolutio*, *Rivolgimento*), s. den Art. Doppelter Contrapunkt.

Unabhängige Töne, ursprüngliche oder natürliche Töne, werden die sieben Töne der Cdur Tonleiter *C D E F G A H* genannt, insofern sie zu ihrer Darstellung durch die Tonschrift keinerlei Versetzungszeichen bedürfen; denn man sagt, dass erst ein *C* oder *G* vorhanden sein müsse, bevor man ein *C*♯ oder *G*♯ oder ein *C*♭ oder *G*♭ haben könne, daher der Name. Die Bee- und Kreuztöne hingegen nennt man abhängige oder abgeleitete Töne.

Una corda, an Saiteninstrumenten mit Griffbrett, s. A una corda. Auch beim Pianoforte kommt der Ausdruck vor, die Anwendung der Verschiebung anzeigend, weil durch dieselbe der Hammermechanismus um soviel seitwärts bewegt wird, dass die Hämmer nur an zwei oder eine, statt an drei oder zwei Saiten schlagen, was einen zarteren, dünneren und schwächeren Klang zur Folge hat.

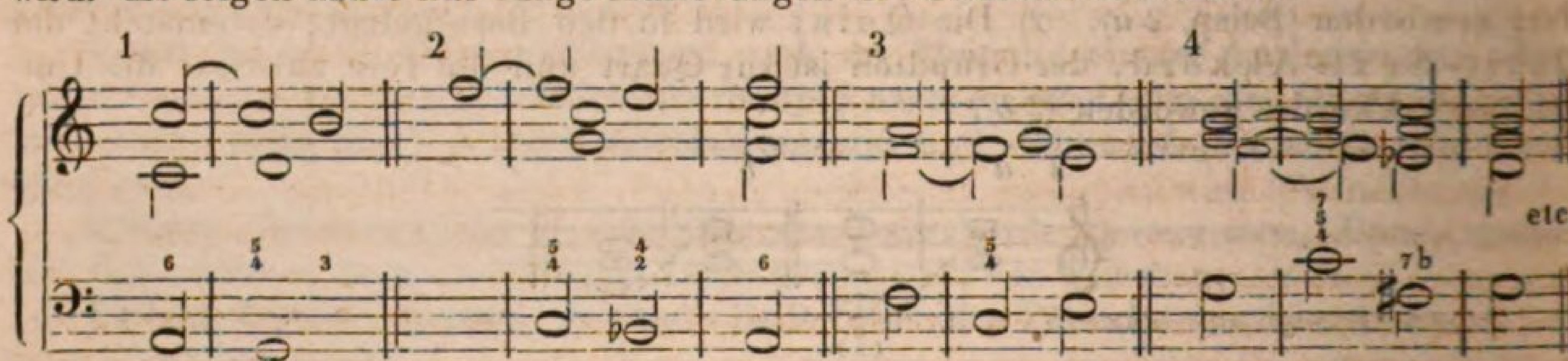
Unaufhörlicher oder **unendlicher Canon**, *Canon perpetuus*, s. Canon A *d* (S. 126).

Unbewegliche Töne, s. Soni stantes und Tetrachord II *a*, Beisp. 4.

Unca (die gekrümmte), Benennung der Achtelnote.

Unda maris, Meereswelle, ein sehr seltenes altes offenes Flötenwerk in der Orgel. Es wurde von Holz gefertigt, und zwar achtfüssig, jedoch etwas höher gestimmt als die anderen Stimmen von gleichem Maasse, mit denen zusammen gebraucht, es eine sanfte Bebung erzeugte. Den Namen hat es erhalten, weil diese Bebung dem Wiegen der Wasserwellen ähnlich sein soll.

Undecime, *Undecima*, ein Intervall von eilf Stufen, die Quart der Octav des Grundtones, z. B. *C f*. In der Harmonie erscheint die Undecime als Vorhalt vor der Decime, oder als der um eine Octav vom Basstone entfernte Quartvorhalt vor der Terz, und ist von diesem hinsichts der Vorbereitung und Fortschreitung in nichts unterschieden, wie sie denn auch in der Generalbassbezifferung einfach durch die Zahl 4 bezeichnet wird. Es folgen daher nur einige Auflösungen des Undecimenvorhaltes:



Die Beispiele reichen hin zu zeigen, dass man es mit einem gewöhnlichen Quartvorhalt zu thun hat, worüber man den Art. Vorhalt vergleichen kann. — Der doppelte Contrapunkt der Undecime würde ebenfalls mit dem der Quart zusammenfallen, nur dass bei jenem die Stimmen um zwei Octaven versetzt werden müssten; man macht aber weder vom Undecimen- noch vom Quartencontrapunkt Gebrauch.

Undecimenakkord, eine gleich dem Nonenakkorde nur reell fünfstimmige Vorhaltsakkordbildung, nichts anderes als ein Dominantseptimenakkord auf dem Grundtone der Tonika (Beisp. *a*).



Seine Auflösung erfolgt, wie Beisp. *b* zeigt, in den tonischen Dreiklang. Eine Terz hat der Akkord nicht, denn mit einer solchen wäre er zusammenhangslose Aneinanderhängung zweier Akkorde, denen an sich jeder Zusammenhang fehlt: $\underbrace{C\ e\ g}\ \widehat{h\ d_1\ f_1}$, und von denen der obere ($h\ d_1\ f_1$) in den untern ($C\ e\ g$) sich auflösen soll, während in ihrer Verbindung als Undecimenakkord, Dissonanz und Auflösung gleichzeitig vorhanden wäre, was (mit Ausnahme der None und grossen Septime vor der Octav) nicht vorkommen darf.

Undecimole, die Auflösung einer melodischen Note in eilf gleiche Theile; die erste Note erhält in der Ausführung einen gelinden Accent, im übrigen wird die ganze

Figur durchaus rund vorgetragen. Gemeinhin bezeichnet man sie mit einem Bogen und der Zahl 11:



Unechte Akkorde, Schein- oder Quasi-Akkorde, Zusammenklänge, welche meist über liegendem Basse durchgehend erscheinen und gewöhnlich durch chromatische Veränderung der eigentlichen Intervalle entstehen, und nur als eine Art Schmuck und Zierrath erscheinen, wie die sogenannten *Chordae elegantiorum*, s. daselbst.

Uneigentliche Dissonanzen, die Septime in den Umkehrungen des Septimenakkordes, also im Quintsextakkord die Quint, im Terzquartakkord die Terz und im Secundakkord der Basston, in welchen Gestalten die Septime in diesen drei Umkehrungsakkorden erscheint. Ganz unbezeichnender Ausdruck.

Uneigentliche Dreiklänge, auch Nebendreiklänge, werden von den älteren Theoretikern allé dissonirenden Gattungen des Dreiklanges genannt; also *Trias deficiens*, der verminderte (uneigentlich verminderte); — *superflua* oder *abundans*, der übermässige (uneigentlich vergrösserte), ferner der hart- und doppeltverminderte Dreiklang, s. Dreiklang S. 260.

Uneigentliche Fuge, *Fuga irregularis*, ein Fugato, fugirter Satz, mit willkürlicher Einrichtung der Theile.

Unendlicher oder **immerwährender Canon**, *Canon infinitus*, *perpetuus*, s. Canon A *d*, S. 126.

Ungerader Takt, Tripeltakt, die dreitheilige Taktart und deren Zusammensetzungen, s. Tripeltakt, Takt, Accent.

Ungestrichen oder **klein** heissen die Töne der Octav im 4-Fusston, weil sie in der Buchstabennotirung der alten Tabulatur mit kleinen Buchstaben ohne Querstriche geschrieben wurden, während die höheren Octaven über dem kleinen Buchstaben einen oder mehrere Querstriche (einmal- und mehrmal-, zweimal-, dreimal-gestrichene Octav) erhielten. Näheres Tabulatur und Notenschrift S. 611 f.

Ungleicher Contrapunkt, *Contrapunctus inaequalis*, ein Contrapunkt, dessen Notenwerthe von denen des *Cantus firmus* oder Tenors verschieden sind. Das Nähere s. Contrapunkt.

Ungleichschwebende Temperaturen, s. Temperatur C, S. 829.

Unharmonischer Querstand, *Relatio non harmonica*, s. Querstand.

Unichordum, ein Name des Monochord und der Marin-Trompete.

Unisono, im Einklange, s. All' unisono.

Unisonus, *aequisonus*, die vollkommene Prime, der Einklang, s. daselbst.

Unitamente, übereinstimmend.

Un poco, ein wenig, als nähere Bestimmung bei Tempobezeichnungen, *un poco Allegretto*, *Adagio*, *Lento*, *Ritardando*, ein wenig bewegt, langsam, ruhig, zögernd etc. Desgleichen bei dynamischen Vortragsbezeichnungen, *un poco forte*, *crescendo*, *diminuendo*, etwas stark, anwachsend, abnehmend.

Unregelmässiger Durchgang, *Transitus irregularis*, die Wechselnote (*nota cambiata*), s. daselbst.

Unreinheit. *a*) Der Stimmung, die incorrecte Intonation oder Beschaffenheit eines Tones hinsichts seines Schwingungs- oder Intervallenverhältnisses zu einem andern. Mathematisch rein intonirt, d. h. genau nach der ihr zukommenden Schwingungszahl, ist in unserm temperirten System allein die Octav, alle anderen Intervalle hingegen weichen mehr oder weniger von der physikalischen Reinheit ab. Doch pflegen wir in der practischen Musik ein Intervall noch nicht eher unrein zu nennen, als bis das Deficit oder der Ueberschuss seiner Schwingungszahl auch dem Gehöre fühlbar wird. Bei den vollkommenen Consonanzen tritt dieser Moment früher ein als bei den unvollkommenen und den Dissonanzen; die Abweichungen der Intervalle von ihrer natürlichen physikalischen Reinheit in der gleichschwebenden Temperatur sind im Art. Temperatur aufgeführt. — *b*) In der mechanischen Ausführung eines Tonstückes, theils die dem Gehöre fühlbar ungenaue Bestimmung der Intervalle auf Saiteninstrumenten mit Griff-

brett (unrein greifen) und im Gesange; theils das Anschlagen falscher Töne auch auf Tasteninstrumenten, danebenschlagen. — *c*) Des Klanges, Rauheit, Heiserkeit, Unklarheit desselben, entstehend durch ungleiche Consistenz und Cohärenz des Klangkörpers und daraus entspringende ungleichartige Schwingungen, Vermischung verschiedener Schwingungsbewegungen, welche in keinem guten Verhältnisse zu einander stehen, Störung der Unität des Klanges durch allerhand Nebengeräusche. Darmsaiten z. B., welche aus ungleichen knotigen Fäden gedreht sind, Orgelpfeifen, deren Wände, ohne hinlängliche Dicke zu haben, unegal gearbeitet sind, haben stets unreine Klangfarbe zur Folge. — *d*) Des Tonsatzes, Verletzung der Regeln des reinen Satzes, der correcten Stimmführung, des richtigen Gebrauches der Harmonie; falsche Fortschreitung der Intervalle; Anwendung irrationaler Tonverbindungen, woraus Disharmonie und Verworrenheit hervorgeht.

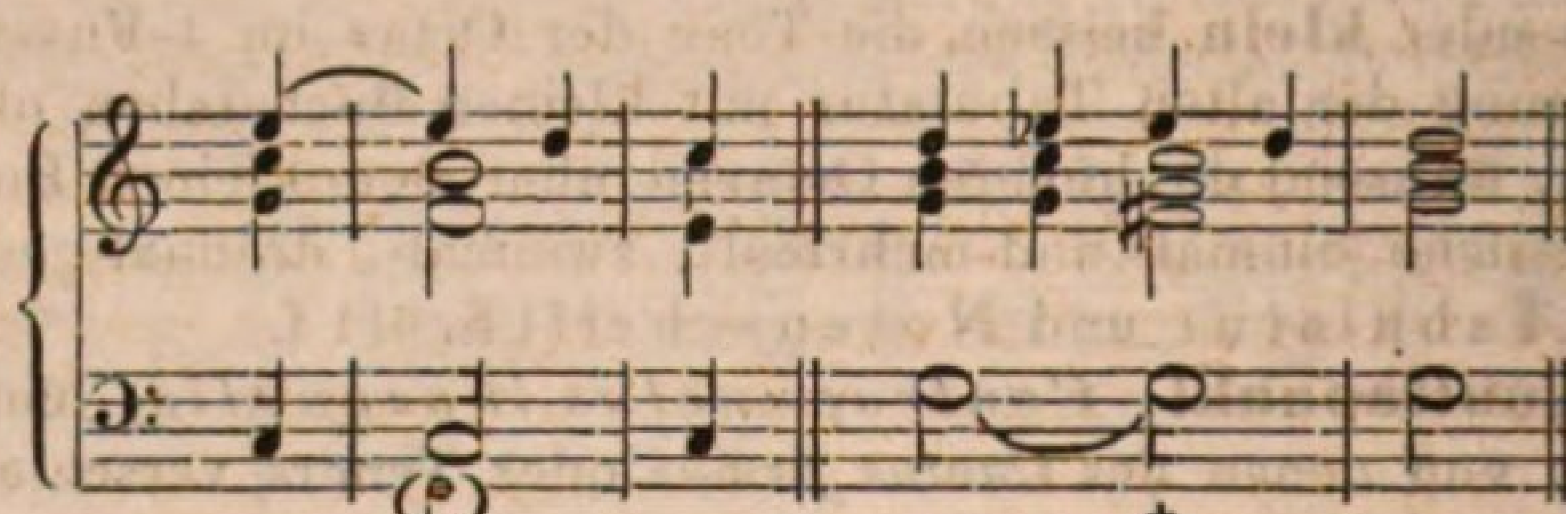
Unterbrochene Cadenz, der Trugschluss, s. daselbst.

Unterdominant, *Quarta toni*, die vierte Klangstufe der Tonart, die vollkommene Quart, worauf der

Unterdominant-Akkord, als ein in Dur grosser, in Moll kleiner Dreiklang, der dritte der die Tonart harmonisch darstellenden drei Hauptakkorde, begründet ist. Das Nähere s. Dominant *b*.

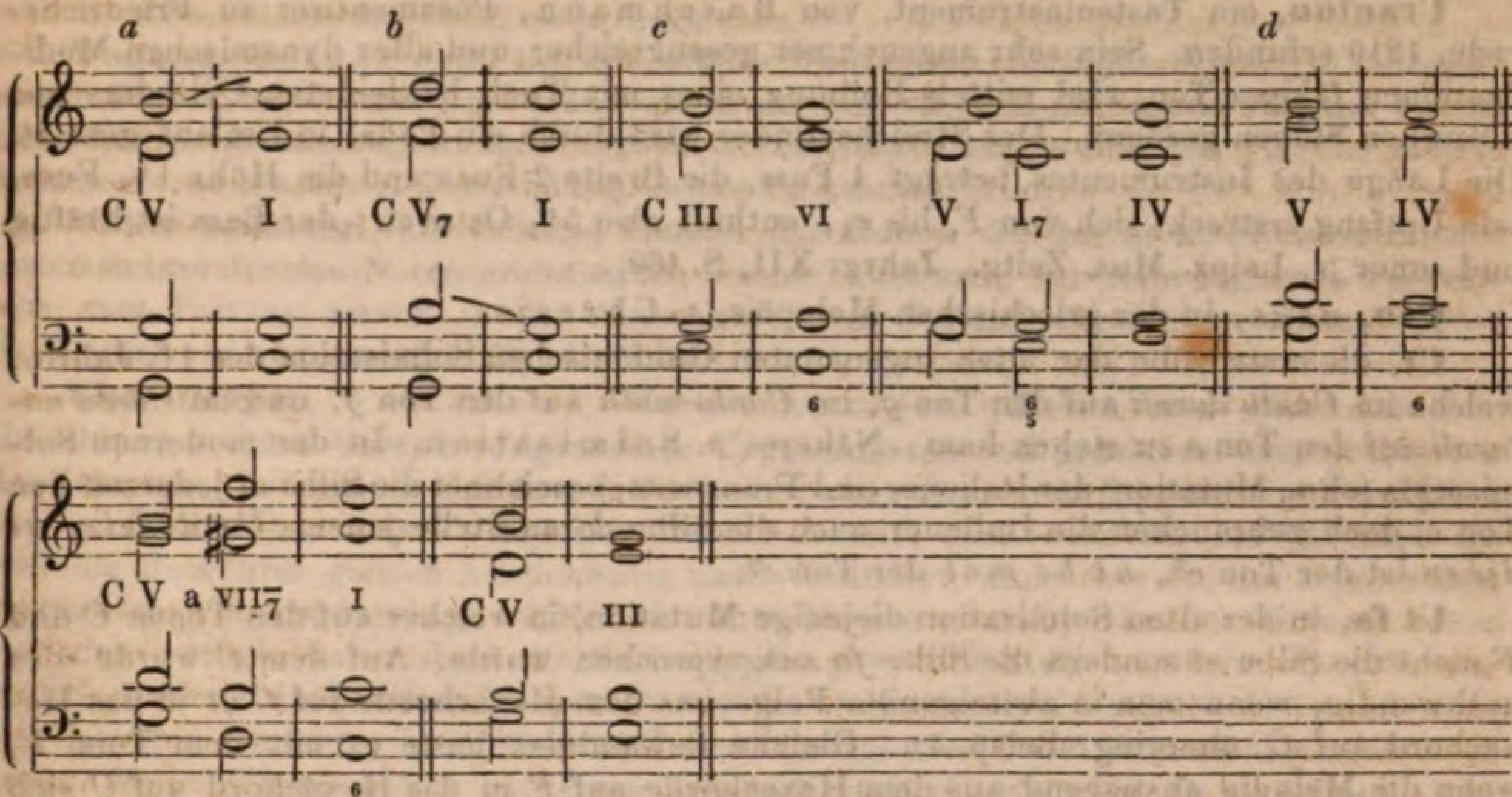
Untergeschobene Akkorde oder Stammakkorde zweiten Ranges nennen ältere Theoretiker den Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Akkord. Wir sehen sie weder als Stammakkorde ersten noch zweiten Ranges, sondern nur als Vorhaltsakkordbildungen an.

Untergeschobener Ton, die zum Dominantseptimen- oder verminderten Septimenakkord, an Stelle des wirklichen Grundtones desselben, im Basse liegende Tonika, z. B.



Unterhalbton, *Semitonium* oder *Subsemitonium modi*, die grosse Septime, der Leitton der Tonart, Subsemitonium genannt als unmittelbar unter der Octav liegender Halbton, durch welchen die Tonbewegung der aufsteigenden Scala in die Octav zum Schlusse geführt wird. Die Durtonart hat den Unterhalbton ursprünglich *C D E F G A H‿c*; in der Molltonart, als der um eine kleine Terz tiefer anhebenden Durscala, ist er im Interesse des Ganzschlusses hinzugefügt; ursprünglich heisst die Molltonleiter *A H C D E F G⌒a*, indem ihr aber in dieser Fassung der vollkommene Schluss fehlt, muss, wo es auf einen solchen ankommt, das dazu erforderliche Subsemitonium hergestellt, die kleine Septime in eine grosse verwandelt werden: *A H C D E F G♯a*. Näheres hierüber s. Tonart S. 866. Im Oberdominantverhältniss der Tonarten ist es der Unterhalbton der Dominanttonart, wodurch letztere von der Haupttonart sich unterscheidet; also der Ton *F♯* unterscheidet die Tonart G dur von C dur, welche kein *F♯* sondern *F* enthält; die Tonart B dur unterscheidet sich von E♭ dur durch ihren Unterhalbton *A*, während E♭ dur *A♭* enthält. Im Unterdominantverhältniss ist demnach der Unterhalbton der Haupttonart der die letztere von der Unterdominant unterscheidende Ton; die Haupttonart C dur wird durch ihren Unterhalbton *H* von ihrer Unterdominanttonart F dur, welche *B* enthält, die Tonart F dur durch den Ton *E* von B dur mit *E♭* unterschieden. Man nennt den Unterhalbton auch den characteristischen Ton (*nota characteristica, ton sensible*) der Tonart, indem er als Leitton im Dominantakkorde zum Ganzschluss nothwendig erforderlich ist, ein solcher ohne ihn nicht zuwege gebracht werden kann. Indem er das Gefühl der Octav im Voraus erweckt, löst er sich auch regulär in dieselbe auf, wenn er in der Oberstimme liegt (Beisp. *a*), jederzeit; in der Mittelstimme geht er auch wohl, zum Zwecke der Erlangung eines vollständigen Schlussakkordes, eine Terz abwärts (Beisp. *b*). Selbstverständlich verliert er seinen Character als Leitton

der Tonart, sobald er nicht im Dominantakkorde, sondern in einem andern (wennauch leitereigenen) Akkorde auftritt (Beisp. *c*), oder sobald er zwar im Dominantakkorde steht, dieser aber nicht in den tonischen Dreiklang, sondern in einen andern leitereigenen oder modulirenden Akkord sich auflöst (Beisp. *d*).



Unterlabium, Unterlippe an Labialpfeifen der Orgel, s. Orgel I E *α* 5, S. 650.

Unterleitton, die Quart der Tonart, als Septime der Dominant-Harmonie.

Untermediante, die Unterterz der Tonart von der Octav oder dem Grundtone abwärts gerechnet, also die Sext, in C dur *a*, in C moll *a*♭, der Grundton der Mollparallele. Die Oberterz (*C e*, *C e*♭) heisst Mediante, die mittlere oder vermittelnde, zwischen Grundton und Quint im Dreiklange nämlich.

Untersatz, Subbass, Contrabass, Infrabass, Unterbass, Agges, die grösste gedeckte Flötenstimme im Pedal der Orgel, wenigstens 16 Fuss, in grösseren Orgeln 32 Fuss.

Unterschlag, s. Rückfall.

Untersetzen, bei der Applicatur der Tasteninstrumente, die Bewegung des Daumens unter den 2., 3., 4., auch wohl 5. Finger zum Zwecke der Ausführung von Passagen und Scalen, welche die Anzahl der Finger überschreiten. Das Nähere in jeder Clavierschule.

Unterstimme, der Bass eines mehrstimmigen Tonstückes.

Untertasten, bei Claviaturinstrumenten die längeren (weissen) Tasten, über deren Fläche die kürzeren Obertasten hervortreten.

Unvollkommene Consonanzen werden die grosse und kleine Terz und Sext genannt, weil ihre Verhältnisse von der Einheit bereits weiter entfernt liegen, also zusammengesetzter erscheinen als die der vollkommenen Consonanzen, Octav, Quint und Quart, während sie wiederum noch einfach genug sind, um consoniren zu können. Vertragen daher in Temperaturen die vollkommenen Consonanzen theils garkeine (Octav), theils nur geringe Abweichung von der ursprünglichen Reinheit, so lassen die unvollkommenen Consonanzen bereits stärkere Differenzen zu, ohne dass diese dem Gehör als Disharmonie oder Missklang fühlbar werden; wie denn in unserer gleichschwebenden Temperatur die kleine Terz um -13, folglich die grosse Sext um $+13$, die grosse Terz um $+11\frac{1}{3}$, demnach die kleine Sext um $-11\frac{1}{3}$ Tausendtheile Octav abweichen, ohne dass ihre Reinheit in auffälliger Weise dadurch getrübt erschiene. Ueberdies erscheinen die unentschieden consonirenden unvollkommenen Consonanzen in zwei Gattungen, als gross und klein, die grosse Terz und Sext können in die kleine und umgekehrt sich verwandeln, ohne dadurch von der Kategorie der Consonanzen ausgeschlossen zu werden, während die vollkommenen Consonanzen keine chromatische Erweiterung oder Verengerung dulden, ohne sogleich die Kategorie zu wechseln, Dissonanzen zu werden.

Unvollkommener Ganzschluss, s. Ganzschluss S. 353, Beisp. 2.

Unvollkommener Tonschluss, der Halbschluss, s. daselbst.

Uranikon, ein aus zwei verbundenen Harfen, deren Saiten durch einen Tastenmechanismus gerührt werden, bestehendes Instrument, von Fr. von Holbein 1805 zu Wien erfunden.

Uranion, ein Tasteninstrument, von Buschmann, Posamentirer zu Friedrichsrode, 1810 erfunden. Sein sehr angenehmer gesangreicher und aller dynamischen Modificationen fähiger Ton wird mittels Reibung eines mit Tuch bekleideten Cylinders aus hölzernen Stäben gezogen. Der Streichcylinder wird durch ein Pedal in Umlauf gesetzt. Die Länge des Instrumentes beträgt 4 Fuss, die Breite 2 Fuss und die Höhe 1½ Fuss, sein Umfang erstreckt sich von F_1 bis c_4, enthält also 5½ Octaven; der Bass ist kräftig und sonor (s. Leipz. Mus. Zeitg., Jahrg. XII, S. 469).

Uso, *usus*, in der griechischen Melopöie, s. Chresis.

Ut, die erste Silbe der alten sogenannten Guidonischen Solmisation des 11. Jahrh., welche im *Cantu durali* auf den Ton *g*, im *Cantu molli* auf den Ton *f*, und im *Cantu naturali* auf den Ton *c* zu stehen kam; Näheres s. Solmisation. In der modernen Solmisation (ohne Mutation) der Italiener und Franzosen, bezeichnet die Silbe *ut* jederzeit den Ton *c*, doch gebrauchen die Italiener auch die Silbe *do* an Stelle jener. *Ut diesis, ut dièse* ist der Ton $c^{\sharp}$, *ut be mol* der Ton $c^{\flat}$.

Ut fa, in der alten Solmisation diejenige Mutation, in welcher auf den Tönen *C* und *F* nicht die Silbe *ut* sondern die Silbe *fa* ausgesprochen wurde. Auf dem *C* wurde dies nothwendig, wenn man in absteigender Folge aus dem Hexachorde auf *C ut* in das Hexachord auf *G* überging (Beisp. 1). Gleiche Bewandniss hatte es mit dem Tone *F*, wenn die Melodie absteigend aus dem Hexachorde auf *F* in das Hexachord auf *C* sich bewegte (Beisp. 2).

1

la	*a*		
sol	*g*		
fa	*f*		
mi	*e*		
re	*d*		
ut	*c* —	*c*	*fa*
		h	*mi*
		a	*re*
		g	*ut*

2

la	*d*		
sol	*c*		
fa	*b*		
mi	*a*		
re	*g*		
ut	*f* —	*f*	*fa*
		e	*mi*
		d	*re*
		c	*ut.*

Näheres s. Solmisation 3, Tab. Beisp. 4.

Ut re, in der alten Solmisation diejenige Silbenmutation, in welcher auf dem Tone *G* nicht *ut*, sondern *re* ausgesprochen werden musste. Dies wurde nothwendig, wenn die Melodie aus dem Hexachord auf *G* in das Hexachord auf *F* herabstieg:

fa	*c*		
mi	*h*	*b*	*fa*
re	*a* —	*a*	*mi*
ut	*g* —	*g*	*re*
		f	*ut.*

Ut re mi fa sol la, die alte Solmisation, s. Solmisation. *Utremifasollarii* heissen die Solmisatoren, welche nur jener sechs Silben, nicht der Octavbuchstaben *c d e f g a h* sich bedienten.

Utricularius, ein Sackpfeifer, Dudelsackspieler.

Ut sol, in der alten Solmisation diejenige Silbenmutation, in welcher auf den Tönen *G* und *C* nicht mehr *ut*, sondern *sol* ausgesprochen werden musste. Stieg die Melodie aus dem Hexachord auf *G* in das auf *C* abwärts, so wurde auf *G* die Silbe *sol* ausgesprochen, und ebendasselbe geschah beim Tone *C*, sobald der Gesang aus dem Hexachord auf *C* in das auf *F* abwärts sich bewegte. Vergl. den Art. Sol ut.

Ut supra, soviel wie *come sopra*, wie oben.

V.

V. Abbreviatur für *Volti, verte,* auch *voce.*

Vagans, *Quinta vox,* bei den älteren Tonsetzern die fünfte Stimme in fünfstimmigen Tonsätzen, *vagans* (schweifend) genannt, weil sie bald der einen, bald der andern der vier Hauptstimmengattungen angehörte, ebensogut ein zweiter Alt wie ein zweiter Sopran etc. sein konnte. Sehr häufig war es ein zweiter Tenor.

Valor notarum, die Geltung (*valuta*) der Noten. In der alten Mensuraltheorie insbesondere der den Noten grundleglich eigene Taktwerth, ihr ursprüngliches Verhältniss zum Tactus, wovon in der Augmentation und Diminution abgewichen wurde. S. Mensuralnotenschrift I C, S. 551.

Variationen, *Variazioni,* Veränderungen (*Tema con Variazioni*), Umbildungen oder Veränderungen eines Tongedankens von grösserer oder geringerer Ausdehnung, auf mancherlei Art, melodisch, harmonisch und rhythmisch. Die Mittel dazu sind im allgemeinen die der thematischen Arbeit; doch wird bei der Variation die Melodie stets ihrer ganzen Ausdehnung nach verändert, nicht (wie bei der eigentlichen thematischen Ausgestaltung) in ihre einzelnen Motive zum Zwecke der Bildung neuer Perioden zerlegt; daher denn die Variation für gewöhnlich die nämliche Ausdehnung und Form der rhythmischen Theile hat wie die Originalmelodie selbst. Entweder wird die Variation inmitten eines grösseren Tonsatzes angewandt, um dem mehreremale wiederkehrenden Thema immer eine etwas andere Gestalt zu geben, es zu variiren, wie man sagt (was ausserdem auch wohl beim Begleiten des Gemeindegesanges in der Kirche geschieht, indem der Organist den Bass oder die Mittelstimmen des Chorals bei den verschiedenen Versen abändert, bewegt, Vorhalte anbringt und sonst auf andere Arten variirt). Oder sie tritt als eine selbständige Tonform auf, als ein Cyclus von Variationen über ein gegebenes Thema, gewöhnlich Thema mit Variationen genannt. Das Thema ist in der Regel eine einfache achttaktige Periode oder eine sechszehntaktige Doppelperiode, mit den Cadenzen und dem Modulationsgange der gewöhnlichen Periode. Zuweilen kommen auch Doppelthemen vor, die dann jedes für sich und mit einander abwechselnd variirt, und wenn möglich auch hin und wieder zusammengebracht werden. Die Variationen selbst sind von zweierlei Art; entweder sind es *a*) nur einfache Veränderungen vorzugsweise der Melodie, auch der Harmonie und Rhythmik; es werden also ruhig fortschreitende Noten diminuirt, in Passagen, Spielfiguren etc. aufgelöst, mit Verzierungen umgeben; ferner allerhand Aenderungen der Zeitfiguren und rhythmischen Gruppirung der Noten vorgenommen, die Bewegungsart geändert; ruhig gehaltene Akkorde gebrochen, überhaupt andere Begleitungsfiguren gewählt, Contrapunkte angebracht etc. Die harmonische Unterlage bleibt dabei in der Regel die nämliche, alle Wendungen der Harmonie werden beibehalten; nur dass man wohl einmal das Tongeschlecht ändert, Dur in Moll und umgekehrt verwandelt. Diese Art von Veränderungen kann sehr geistvoll, characteristisch und interessant sein, wofür es Beispiele genug giebt; aber sie sind doch nichts anderes als ein blosses Umschreiben, Vermannigfaltigen oder Ausschmücken des gegebenen Thema, an welches sie aber durchaus gebunden bleiben, ohne selbständige Periodenbildung und Entwickelung, keine fortschreitende Durchbildung und Ausgestaltung des Gedankens seinem vollen innern Gehalte nach. Oder die Variationen sind — *b*) freier behandelt, nicht allein melodische Abänderungen und Ausschmückungen der Melodie oder Vermannigfaltigung der Begleitung, sondern wirkliche Um- und Ausgestaltung des Thema in tieferer Bedeutung. Der Componist nimmt das Thema in sich auf und stellt die durch dasselbe in ihm erregten Empfindungen und Reflexionen, in Gestalt von freien thematischen Bildungen hin, aus denen das Thema jedoch verständlich herausklingen muss, auch wenn Tongang, Rhythmik etc. der Variation noch so erheblich davon abweichen. Die Variationen sind eine Reihe von Gestaltungen, welche, ohne den gemeinsamen Ursprung aus einem Grundgedanken verkennen zu lassen, doch als Gebäude von eigenartiger Selbständigkeit erscheinen, in denen der Grundgedanke eine wirkliche Entwickelung erlebt. Zahlreiche Beispiele hiefür giebt es bei Bach, Beethoven, Schubert, Schumann (Symphonische Etüden), Mendelssohn (*Variations*

sérieuses). Entweder werden die einzelnen Variationen durch Repetitionsclauseln von einander getrennt, welche aber gegen den Schluss hin gewöhnlich fortzubleiben pflegen, so dass die ganze Reihe durch eine grössere und breiter ausgestaltete Periodengruppe abgeschlossen wird; oder es sind keine Repetitionsclauseln da, die Variationen gehen in einem Zuge fort, sind nur durch Cadenzen getrennt. In diesem Falle werden dann einzelne Variationen zuweilen breiter ausgeführt, und zuletzt pflegt das Thema selbst, in seiner ursprünglichen Gestalt oder dem Sinne entsprechend etwas abgeändert, noch einmal aufzutreten. Mitunter werden auch zwischen einzelne Variationen kurze freie Verbindungssätzchen eingeschaltet, namentlich wenn zwei Themen vorhanden sind, die abwechselnd variirt werden. — Schliesslich kommt das Thema mit Variationen nicht allein als selbständiges Tonstück für sich vor, sondern auch als einer der Sätze in den cyclischen Tonwerken, namentlich der Kammermusik, am gewöhnlichsten als Andante, in der Sonate auch als erster und letzter Satz; in der Symphonie kaum als erster, und nur in einem Beispiele (*Eroica* von Beethoven) als letzter Satz.

Vasen, *Echeien*, Resonanzgefässe in griechischen und römischen Theatern, s. Echeien.

Vaudeville. Eine Gattung französischer Strassenlieder (wennauch nicht gerade was wir Gassenhauer nennen) scherzhaften oder satyrischen Inhaltes, worin irgend eine komische Tagesgeschichte, lächerliche Sitte oder sonstige Thorheit der Zeit geschildert oder verspottet wird. Das Gedicht besteht aus mehreren Strophen, und ein Wort oder eine Redensart, worin eine besondere Bezüglichkeit oder Pointe liegt, wird am Schlusse einer jeden Strophe mit mancherlei passenden Varianten immer wieder vorgebracht. Die Melodie muss immer recht leicht und fliessend sein, wie sie eben für jedermann passt; oft ist sie tanzartig oder von einem bekannten Tanze selbst entlehnt. Von diesen Gesängen nennt man auch die Liederpossen oder Liederspiele, in denen sie häufig vorkommen, *Vaudevilles*.

Veloce, Vortragsbez., schnell, geschwind, ungefähr soviel wie *Presto; velocissimo*, *velocissimamente*, sehr geschwind, dem *Prestissimo* ähnlich.

Veni sancte spiritus, Komm heiliger Geist, sehr alte Pfingstsequenz, angeblich von Robert, 997 König von Frankreich († 1031), wiewohl sie auch dem Hermanus Contractus zugeschrieben wird. In der deutschen Uebersetzung ist sie gegenwärtig noch im Gebrauche.

Ventile, in der Orgel, bewegliche Klappen, mittels welcher dem Winde der Zutritt zu gewissen Theilen eröffnet oder verschlossen werden kann. Die verschiedenen Arten sind: 1) Cancellenventile (Hauptventile), durch welche der Wind aus dem Windkasten in die Cancellen und Pfeifen gelangt, s. Orgel I C *i*, S. 644; — 2) Sperrventile, zur Oeffnung oder Schliessung der Windcanäle, s. Orgel I D *e*, S. 649; — 3) Fangventile, in der Unterplatte der Bälge, s. Orgel I A *a γ*, S. 640. — Auch der Tremulant (s. daselbst) ist ein Ventil im Windcanal, wenngleich man ihn nicht unter die Orgelventile zählt, sobald von diesen die Rede ist.

Venusto, soviel wie *grazioso*, Vortragsbez., mit Anmuth, gefällig.

Veränderungen, s. Variationen. — An älteren Claviersaiteninstrumenten (Flügel, Clavichord, Spinett) mancherlei Klangabwechselungen, als die Harfen-, Pantalon-, Octav- etc. Züge.

Verbindung (Copulation) der Verhältnisse, auch Multiplication genannt, ist das Verfahren, mittels dessen zwei oder mehrere Verhältnisse solchergestalt aneinandergereiht werden, dass das zweite Glied des voranstehenden Verhältnisses zugleich das erste des nachfolgenden ausmacht. So findet man z. B. in den Zahlen 30 : 24 : 20 das in höheren Zahlen ausgedrückte Verhältniss der grossen (30 : 24 = 5 : 4) und kleinen Terz (24 : 20 = 6 : 5) copulirt. Weil nun die grosse und kleine Terz zusammen eine reine Quint betragen, stellen die beiden äusseren Glieder dieser copulirten Verhältnisse die reine Quint dar (30 : 20 = 3 : 2). Die Copulation kann auf zweierlei Art vollzogen werden, durch Multiplication und durch die Regel de tri. Durch Multiplication in folgender Weise: man schreibt die zu copulirenden Verhältnisse, mit ihren grösseren Zahlen voran, unter einander, z. B. die grosse Terz = 5 : 4,
kleine Terz = 6 : 5. Sodann multiplicirt man 1) die beiden ersten Glieder, woraus die höchste Zahl dieser Verbindung und das erste Glied desjenigen Ver-

hältnisses, an welches ein anderes angereiht werden soll, sich ergiebt; hier also 30. Dann wird 2) das zweite Glied des ersten Verhältnisses mit dem ersten Gliede des zweiten multiplicirt, woraus die mittlere Zahl, als zweites Glied des ersten und zugleich als erstes Glied des zweiten Verhältnisses entsteht; hier also 4 . 6 = 24. Endlich wird 3) das zweite Glied des ersten Verhältnisses mit dem zweiten Gliede des zweiten multiplicirt, das Product (hier 4 . 5 = 20) giebt das zweite Glied des zweiten der copulirten Verhältnisse. Die Copulation der grossen und kleinen Terz hat daher in dieser Berechnung folgende Gestalt:

$$\begin{array}{r} ce = 5 : 4 \\ eg = 6 : 5 \\ \hline 30 : 24 : 20 \\ c \quad e \quad g. \end{array}$$

Ebenso verfährt man bei Copulation aller übrigen Intervalle, z. B. der reinen Quart und grossen Terz, oder der Quint und Quart:

$$\begin{array}{r} cf = 4 : 3 \\ fa = 5 : 4 \\ \hline 20 : 15 : 12 \\ c \quad f \quad a \end{array} \qquad \begin{array}{r} CG = 3 : 2 \\ Gc = 4 : 3 \\ \hline 12 : 8 : 6 \\ C \quad g \quad c. \end{array}$$

Soll die Copulation mittels der Regel de tri vollzogen werden, so muss man das erste Glied des ersten Verhältnisses durch eine beliebige aber leicht theilbare grosse Zahl vorstellen; zu dieser Zahl sucht man 1) das zweite Glied dieses ersten Verhältnisses durch die Regel de tri. Weil nun dieses gefundene zweite Glied des ersten Verhältnisses zugleich das erste Glied des damit zu copulirenden Verhältnisses vorstellen muss, setzt man 2) diese gefundene Zahl wieder als erstes Glied des zweiten Verhältnisses an, und sucht dazu das zweite Glied ebenfalls durch die Regel de tri. Ein Beispiel wird dieses deutlich machen. Gesetzt, man will die Verhältnisse der grossen Terz 5 : 4 und kleinen Terz 6 : 5 durch die Regel de tri copuliren, so stellt man das grössere Glied der grossen Terz, also die Zahl 5, durch eine grosse Zahl, etwa 300, vor. Nun sucht man zu dieser Zahl das zweite Glied der grossen Terz, d. h. man sucht diejenige Zahl, die zu 300 ebenso sich verhält wie 4 : 5, und findet durch die Regel de tri: 5 : 4 : 300

$$\begin{array}{r} 4 \\ \hline 1200 \\ 5| \overline{} \\ 240 \end{array}$$

240 als das zweite Glied der grossen Terz, im Falle das erste durch 300 dargestellt ist. Indem diese Zahl 240 zugleich das erste Glied der kleinen Terz sein soll, sucht man auf gleiche Weise ihr zweites Glied, also die Zahl, welche zu 240 sich verhält wie 5 : 6, und findet 6 : 5 : 240

$$\begin{array}{r} 5 \\ \hline 1200 \\ 6| \overline{} \\ 200 \end{array}$$

als zweites Glied des Verhältnisses der kleinen Terz, im Falle das erste Glied durch 240 ausgedrückt ist. Folglich hat die Copulation der grossen und kleinen Terz, wenn 300 zum höchsten Gliede angenommen wird, folgende Gestalt:

$$\begin{array}{c} 300 : 240 : 200 \\ c \quad e \quad g. \end{array}$$

Selbstverständlich können mit diesen Verhältnissen nun auch noch andere copulirt werden; gesetzt, man will noch eine grosse Terz damit verbinden, um die grosse Septime *C h* zu erhalten, so verfährt man, um das zweite Glied zur Zahl 200 zu finden, wie vorhin, und erhält die drei copulirten Terzen in folgender Form:

$$\begin{array}{c} 300 : 240 : 200 : 160 \\ c \quad e \quad g \quad h. \end{array}$$

Es stellen hier nun nicht allein das erste und zweite, und wiederum das dritte und vierte Glied das Verhältniss der grossen Terz, sowie das zweite und dritte Glied das Verhältniss der kleinen Terz vor, sondern das erste und dritte, und das zweite und vierte Glied

enthalten zugleich die Quint, und die beiden äusseren Glieder die grosse Septime. Uebrigens ist noch zu bemerken, dass, je mehr Verhältnisse copulirt werden sollen, die zum ersten Gliede der Copulation gewählte Zahl um so grösser sein muss; überhaupt ist auch nicht jede Zahl geeignet, die Verhältnisse ohne Bruchzahlen darzustellen, daher muss man eine Zahl zum ersten Gliede wählen, die keine Brüche giebt, denn diese sind nicht brauchbar, weil das Verhältniss eines Intervalles schon selbst Bruchtheile einer Saite vorstellt. — Es möge hiér nun noch in Kürze die Copulation der diatonischen Tonleiter mit einigen Bemerkungen folgen. Gesetzt, man nimmt hierbei die Zahl 180 zur höchsten Zahl der Copulation oder zum höheren Gliede des Octavverhältnisses an, so heisst es nun: der grosse Ganze Ton *c d* ist = 9 : 8, welche Zahl drückt dieses Verhältniss zu 180 aus? 9 : 8 : 180

8
———
1440
9|———
160 ist diese Zahl, der grosse Ganze Ton also = 180 : 160. Nun heisst es weiter: der kleine Ganze Ton ist 10 : 9, was giebt 160? Also 10 : 9 : 160

9
———
1440
10|———
144, der kleine Ganze Ton ist = 160 : 144. Fährt man auf diese Weise mit Copulation der Stufen fort, so erhält man die Intervallenverhältnisse der diatonischen Scala in folgender Form:

180 : 160 : 144 : 135 : 120 : 108 : 96 : 90
c : *d* : *e* : *f* : *g* : *a* : *h* : c_1.

Gegen den Grundton *C* verhält sich also	Gegen den Ton *D* verhält sich
— *d*, grosser Ton, wie 9 : 8	— *e*, kleiner Ton, wie 10 : 9
— *e*, grosse Terz, wie 5 : 4	— *f*, kleine Terz, wie 32 : 27
— *f*, reine Quart, wie 4 : 3	— *g*, reine Quart, wie 4 : 3
— *g*, reine Quint, wie 3 : 2	— *a*, reine Quint, wie 40 : 27
— *a*, grosse Sext, wie 5 : 3	— *h*, grosse Sext, wie 5 : 3
— *h*, grosse Septime, wie 15 : 8	— c_1, kleine Septime, wie 16 : 9
— c_1, Octav, wie 2 : 1.	— d_1, Octav, wie 2 : 1.

Gegen den Ton *D* erscheinen, auf ihre Wurzelzahlen reducirt, die kleine Terz *f* in dem Verhältnisse 32 : 27, die Quint *a* in dem Verhältnisse 40 : 27, und auch die kleine Septime als 16 : 9 um ein syntonisches Comma zu klein (die Ursache ist die Verschiedenheit des grossen und kleinen Ganzen Tones) und geben, weil unser Ohr besonders die consonirenden Intervalle, die um ein ganzes syntonisches Comma zu gross oder zu klein sind, nicht ertragen kann, einen Beweis von der Nothwendigkeit der Temperatur der Töne. — Die übrigen Intervalle des Schema wird man nun selbst leicht vergleichen können; gesetzt aber, man wollte die sechste Stufe *a*, auf welche die Zahl 108 fällt, mit dem fünf Stufen höher liegenden Tone e_1 vergleichen, um zu erfahren, ob in diesem Schema die Quint *a* e_1 rein dargestellt ist, so muss man entweder die auf *a* fallende Zahl 108 verdoppeln, oder die dem tieferen *e* zukommende Zahl halbiren, damit man nicht die Grenzen der Octav überschreite; oder man muss von den über den Tönen *a* und *e* stehenden Zahlen das Verhältniss der Octav abziehen, sonst erhält man statt der Quint die Quart, weil eine umgekehrte Quint eine Quart ausmacht.

Verbindungsakkorde findet man die leitereigenen Nebendreiklänge und Nebenseptimenakkorde genannt, weil sie die drei Hauptdreiklänge mit einander verbinden und abwechseln.

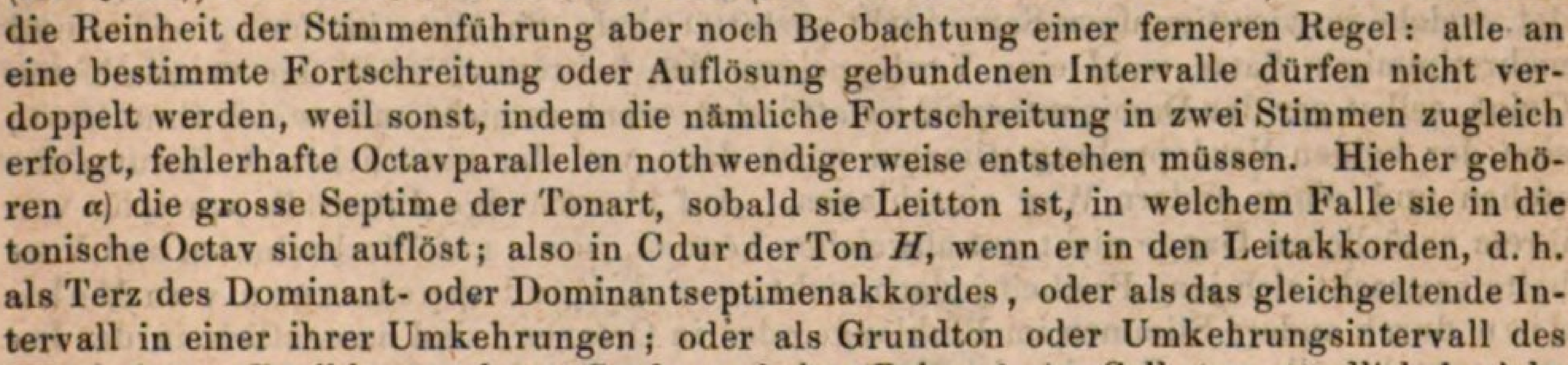
Verbotene Quinten und Octaven, s. Fortschreitung der Intervalle, S. 316.

Verdeckte Quinten und Octaven, s. Fortschreitung der Intervalle B II, S. 321.

Verdoppelung, der gleichzeitige Gebrauch eines Intervalles, entweder als Einklang oder Octav, in zwei verschiedenen Stimmen. *a*) Verdoppelung der Akkordinter-

valle im mehrstimmigen Satze. Indem der Dreiklang nur reell dreistimmig ist, aus drei Intervallen besteht, müssen bei seinem Gebrauche im mehr als dreistimmigen Satze, eines oder mehrere seiner Intervalle verdoppelt, von mehreren Hauptstimmen zugleich im Einklange oder in der Octav ausgeübt werden. An sich lässt jedes Intervall des consonirenden Dreiklanges (wennauch mit mehr oder weniger guter Klangwirkung) Verdoppelung zu, sowohl der Grundton als die Terz und Quint; am liebsten aber verdoppelt man den Grundton, demnächst die (vollkommene) Quint, am wenigsten gern die Terz; die Ursache davon liegt in dem akustischen Verhältnisse der Töne zu einander. Der Dreiklang erscheint in den ersten sechs Verhältnissen der mitklingenden Töne *C c g* c_1 e_1 g_1, und zwar enthält diese Reihe den Grundton dreimal, die Quint zweimal, die Terz aber nur einmal. Daraus lässt sich folgern, dass beim mehr als dreistimmigen Gebrauche des Dreiklanges, vorzugsweise der Grundton durch höhere Octaven verdoppelt werden könne; demnächst die Quint, denn auch diese erklingt in jener Oberreihe des Grundtones zweimal; die Terz hingegen ist in derselben nur einmal vorhanden, daher sie auch nur wenn es nicht anders angeht, in der vierstimmigen Behandlung des Dreiklanges verdoppelt wird. Die Erfahrung bestätigt diese aus der Sympathie der Töne abgeleiteten Regeln für die Verdoppelung derselben; denn man findet, dass in einem Dreiklange bei Vermehrfachung des Grundtones sowohl als der Quint, die nur einmal vorhandene Terz (sowohl die kleine als grosse) doch für die Fülle und Vollkommenheit des Zusammenklanges hinlänglich ist. Hingegen stellt Ueberfüllung und Trübung der akustischen Durchsichtigkeit des Zusammenklanges sich ein, sobald man die Terz vermehrfacht; besonders gilt dies von der grossen, welche alsdann zu scharf hervorsticht und Grundton und Quint verdeckt. Die mindere Vollkommenheit der Terz als Consonanz, welche (als grosse) im gleichschwebend temperirten System um $\frac{11,33}{1000}$ zu hoch und in der reinen Quintbestimmung noch schärfer erscheint, macht dies leicht erklärlich. Die Verdoppelung der kleinen Terz im Molldreiklange äussert beiweitem weniger Schärfe, wofür die Ursache in der Weichheit ihres um $\frac{13}{1000}$ Octav abwärts schwebenden Verhältnisses zu finden ist. Sowohl als Terz des Dreiklanges wie auch als Basston des Sextakkordes ist sie besser zu verdoppeln als die grosse. — Für die Umkehrungen des Dreiklanges gilt im wesentlichen dasselbe wie für den Stammakkord. Im Sextakkord wird daher am besten die Sext (als Grundton) und demnächst die Terz (als Quint), weniger gern sein Basston (als Terz des Stammakkordes) verdoppelt. Im Quartsextakkord hingegen verdoppelt man die Quart, den Grundton des Stammakkordes, nicht (über ihre Beschaffenheit als Dissonanz s. den Art. Quart), sondern am gewöhnlichsten den Basston (als Quint), hin und wieder auch die Sext (als Terz des Stammakkordes). Nun erfordert die Reinheit der Stimmenführung aber noch Beobachtung einer ferneren Regel: alle an eine bestimmte Fortschreitung oder Auflösung gebundenen Intervalle dürfen nicht verdoppelt werden, weil sonst, indem die nämliche Fortschreitung in zwei Stimmen zugleich erfolgt, fehlerhafte Octavparallelen nothwendigerweise entstehen müssen. Hieher gehören *α*) die grosse Septime der Tonart, sobald sie Leitton ist, in welchem Falle sie in die tonische Octav sich auflöst; also in C dur der Ton *H*, wenn er in den Leitakkorden, d. h. als Terz des Dominant- oder Dominantseptimenakkordes, oder als das gleichgeltende Intervall in einer ihrer Umkehrungen; oder als Grundton oder Umkehrungsintervall des verminderten Dreiklanges der 7. Stufe erscheint (Beisp. 1 *a*). Selbstverständlich bezieht sich dieses auch auf die Leittöne neu eingeführter Tonarten in der Modulation (wie unter Beisp. 1 *b*).

1 *a* *b* *c* *d*



Kommt aber die grosse Septime der Tonart in anderen Akkorden, die nicht Leitakkorde sind, vor; oder resolviren die Leitakkorde nicht in den tonischen Dreiklang, sondern in einen andern Akkord, so hat die Septime aufgehört Leitton zu sein, mithin ist sie an keine bestimmte Fortschreitung gebunden und kann beliebig verdoppelt werden (Beisp. 1 *c d*). Ferner gehören unter die Intervalle, welche ihrer bestimmten Fortschreitung wegen nicht verdoppelt werden dürfen, *β*) alle Dissonanzen, sowohl die harmonischen als die melodischen; also die Septime und die verminderte Quint des verminderten Dreiklanges, sowie die Vorhalte und Wechselnoten, und alle Arten melodisch alterirter Intervalle, wie die übermässige Quint, verminderte Terz und deren Umkehrungen. Beispiele hiefür bedarf es nicht. — Häufig tritt (sowohl im vier- als dreistimmigen Satze) im Interesse der Stimmführung der Fall ein, dass ein Intervall des Dreiklanges oder Septimenakkordes fortbleibt und ein anderes dafür verdoppelt werden muss, so dass der Dreiklang reell nur aus zweien, der Septimenakkord aus dreien seiner Intervalle besteht. In der Regel ist das fortbleibende Intervall im Dreiklange die Quint, im Septimenakkorde sowohl diese, als auch wohl die Terz, wenn sie sich von selbst versteht, wie die grosse Terz des Hauptseptimenakkordes, oder die kleine des verminderten. Dem Dreiklange (wie übrigens auch den Nebenseptimenakkorden) darf die Terz in neuerer Zeit nicht fehlen, weil sie das Tongeschlecht (Dur oder Moll) bestimmt; im Sextakkorde hingegen kann die Terz des Basstones (also die Quint des Stammakkordes), auch selbst die Sext unter Umständen und wenn keine Zweifel in Betreff seiner harmonischen Bedeutung entstehen können, wohl einmal fehlen; in jenem Falle besteht er dann aus doppeltem Basstone und doppelter Sext, in diesem sind Basston und Terz je zweifach. Der Quartsextakkord erscheint in der Regel vollständig, doch fehlt ihm im dreistimmigen Satze wohl einmal die Quart (2 *a*). Dies Fortlassen einzelner Akkordintervalle geschieht entweder im Interesse eines besseren Stimmenflusses, oder zur Vermeidung von Fehlern. So mussten in Beisp. 2 *b* die Quint des Septimenakkordes *e g h d* und die Terz des Quintsextakkordes *g h d e* fortbleiben, und statt ihrer der Grundton verdoppelt werden, weil sonst Quinten- und Octavenfolgen sich eingestellt hätten:



In mehr als vierstimmigen Sätzen werden häufig Verdoppelungen von Intervallen geduldet, welche im vierstimmigen Satze nicht gestattet sind. So kann im fünf-, sechs- und mehrstimmigen Satze wohl eine Verdoppelung des Leittones, auch der verminderten Quint, selbst gar der Dominantseptime stattfinden, wenn es nicht anders sich thun lässt; eine der beiden Verdoppelungsstimmen muss dann von der natürlichen Auflösung abstehen und einen andern Weg einschlagen. Auf übermässige Intervalle, welche von ihrem natürlichen Gange nicht gut abweichen können, sowie auf Wechselnoten und Vorhalte erstreckt sich jene Freiheit jedoch nicht. —— *b*) Verdoppelungen von Melodien durch andere Stimmen im Einklange oder in Octaven, sind namentlich in der Instrumentalmusik zum Zwecke der Klangmischung, Schärfung, Verstärkung etc. etwas sehr Gewöhnliches, und selbstverständlich nicht etwa als fehlerhafte Octavparallelen anzusehen, weil ja die Verdoppelungsstimmen keine Ansprüche auf Selbständigkeit erheben. Auch durch die ganze Orgel gehen diese Octav- (sowie auch Quint- und Terz-) Verdoppelungen, indem die Octav 8 Fuss den Principal 16 Fuss durch die Octav verschärft und wiederum von der Octav 4 Fuss auf ebendieselbe Art verschärft wird.

Vergleichung der Verhältnisse. Es kommt in der mathematischen Verhältnisslehre der Töne (Canonik) sehr häufig vor, dass zwei Verhältnisse hinsichts der Grösse mit einander verglichen werden sollen und der Unterschied zwischen ihnen zu bestimmen ist. Theilt man z. B. die grosse Terz harmonisch (s. Theilung II), so zerfällt sie in zwei Ganze Töne von ungleicher Grösse, nämlich in den Ganzen Ton *c d*, 9 : 8, und *d e*, 10 : 9; will man nun nicht allein wissen, welcher von diesen beiden Ganztönen der grössere

sei, sondern auch den Unterschied zwischen ihnen erfahren, so wird es schwierig, die Verhältnisse mit einander zu vergleichen, weil ihre Theile nicht von gleicher Art sind, d. h. weil in dem Verhältnisse des Tones *cd*, 9 : 8 die ganze Saite in 9 Theile, in *de*, 10 : 9 aber in 10 Theile getheilt vorgestellt ist. Daher hat man zu berechnen, in welcher Form die Verhältnisse erscheinen, wenn bei dem einen die Saite in ebensolche Theile getheilt wird als beim andern. Die Sache ist sehr einfach; man bringt die zwei zu vergleichenden Verhältnisse als Brüche unter einen gemeinschaftlichen Nenner, alsdann bezeichnet der grössere Zähler das grössere Verhältniss, und beide Zähler zusammengenommen stellen den Unterschied zwischen den beiden Verhältnissen dar. Man setzt die beiden Verhältnisse, als Brüche vorgestellt, neben einander (Beisp. *a*), sodann multiplicirt man Zähler und Nenner des ersten Bruches mit dem Nenner des zweiten, und hierauf Zähler und Nenner des zweiten Bruches mit dem Nenner des ersten (Beisp. *b*).

$$a \quad \frac{9}{8} \quad \frac{10}{9} \qquad\qquad b \quad \frac{9}{8} \quad \frac{10}{9} \quad \Rightarrow \quad \frac{81}{72} \quad \frac{80}{72}$$

Beide Verhältnisse sind in ein einheitliches Schwingungsverhältniss gebracht; während das Intervall 10 : 9 80 Schwingungen macht, legt das Intervall 9 : 8 deren 81 zurück, ist mithin das grössere Verhältniss; der Ganze Ton *c d*, 9 : 8 (grosse Ganzton) ist grösser als *d e*, 10 : 9 (kleiner Ganzton), den Unterschied zwischen beiden Ganztönen erhält man durch Vergleichung ihrer erweiterten Zähler, er ist also 81 : 80 (das syntonische Comma); des erweiterten gemeinsamen Nenners 72 bedarf es nicht mehr, er hat nur dazu gedient, die grössere oder kleinere Differenz, welche die beiden erweiterten Zähler dagegen (oder die zu vergleichenden Verhältnisse gegen einander) machen, zu versinnlichen. Man hätte den Unterschied zwischen den beiden Ganztönen auch durch Subtraction des kleineren Verhältnisses von dem grösseren kennen gelernt, das Resultat ist natürlich dasselbe:

cd	9 : 8
de	9 : 10
synton. Comma	81 : 80

Will man den gemeinsamen Nenner erfahren, so hat man nur die kleineren Glieder beider Verhältnisse zu multipliciren: 9 . 8 = 72. Weil aber diese Art der Vergleichung schon Uebung voraussetzt im Unterscheiden, ob z. B. der Zähler 81 der erweiterte Zähler des Verhältnisses 9 : 8 oder 10 : 9 sei, so ist für den Anfänger die vorhin beschriebene Art der Vergleichung deutlicher. Es mögen noch einige Rechnungen hier kurz ausgeführt werden. Die grosse Diesis verhält sich wie 128 : 125 und das syntonische Comma wie 81 : 80, es fragt sich nun, welches von beiden Verhältnissen das grössere sei und wieviel der Unterschied zwischen beiden betrage.

Erste Art der Berechnung, bei welcher beide Verhältnisse als Brüche vorgestellt werden:

$$\frac{128}{125} \quad \frac{81}{80} \quad \Rightarrow \quad \frac{10240}{10000} \quad \frac{10125}{10000}$$

Das Verhältniss 128 : 125 ist das grössere, weil es den grösseren erweiterten Zähler (die höhere Schwingungszahl) aufweist; der Unterschied zwischen beiden Verhältnissen ist 10240 : 10125, oder auf die Wurzelzahlen reducirt 2048 : 2025, das Diaschisma.

Zweite Art der Berechnung, in Form der Subtraction:

	128 : 125	
	80 : 81	
	10240 : 10125	
5\|	2048 : 2025	das Diaschisma,

(10000 der gemeinschaftliche Nenner).

Es fällt auch nicht schwer, andere, dem ersten Anscheine nach sehr verwickelte Fälle mittels Vergleichung ihrer Verhältnisse aufzuklären, z. B.

Man soll haben die übermässige Quart *f h*, 45 : 32 und dazu addiren die kleine Terz *d f*, 6 : 5, um die grosse Sext *d h*, 5 : 3 zu erhalten:

$$\begin{array}{rrcr} f\,h = & 45 & : & 32 \\ d\,f = & 6 & : & 5 \\ \hline & 27\not{0} & : & 16\not{0} \end{array}$$

Das Resultat ist aber, wie man sieht, nicht die grosse Sext 5 : 3, sondern das Verhältniss 27 : 16. Hier entsteht die Frage: warum geben die Rationen der übermässigen Quart *f h* und kleinen Terz *d f* nicht die grosse Sext, da doch *d*:*f*:*h* als grosse Sext erscheinen? Um dies herauszubekommen, hat man zu untersuchen, ob das gefundene Verhältniss grösser oder kleiner ist als das der grossen Sext, und wieviel die Differenz zwischen beiden beträgt:

$$\begin{array}{cc} \frac{27}{16} & \frac{5}{3} \\ \hline \frac{81}{48} & \frac{80}{48} \end{array} \quad \text{oder} \quad \begin{array}{rcr} 27 & : & 16 \\ 3 & : & 5 \\ \hline 81 & : & 80 \\ \hline & (48) & \end{array}$$

Man ersieht hieraus, dass das oben durch Addition der übermässigen Quart und kleinen Terz gefundene Verhältniss 27 : 16 grösser ist als 5 : 3, und zwar um das syntonische Comma 81 : 80. Dieser Unterschied zeigt uns, weshalb Addition der Rationen obiger beiden Intervalle, ungeachtet diese zusammengenommen als grosse Sext erscheinen, doch das richtige Verhältniss der grossen Sext nicht ergiebt. Das syntonische Comma, um welches das durch Addition gefundene Verhältniss 27 : 16 grösser ist als die wirkliche Ration der grossen Sext 5 : 3, ist der Unterschied zwischen dem grossen und kleinen Ganzton, folglich muss in den beiden Verhältnissen der übermässigen Quart und kleinen Terz ein grosser Ganzton (statt eines kleinen) mehr enthalten sein als in der reinen grossen Sext. Und dies ist auch wirklich der Fall; die übermässige Quart besteht aus zwei grossen und einem kleinen Ganztone, die kleine Terz enthält ebenfalls einen grossen Ganzton, mithin bekommt die grosse Sext, wenn sie aus den Verhältnissen der übermässigen Quart und kleinen Terz combinirt wird, drei grosse Ganztöne und einen kleinen. Die grosse Sext der diatonischen Tonleiter besteht aber jederzeit nur aus zwei grossen und zwei kleinen Ganztönen; so enthält die grosse Sext *c a* in *c d* und *f g* zwei grosse, in *d e* und *g a* zwei kleine Ganztöne, daher muss die aus der übermässigen Quart und kleinen Terz combinirte grosse Sext um das syntonische Comma (als dem Unterschiede zwischen grossem und kleinem Ganztone) zu gross sein, weil durch die Verbindung jener beiden Intervalle, an Stelle zweier grossen und zweier kleinen Ganztöne, drei grosse und ein kleiner Ganzton in das gesuchte Verhältniss gebracht werden. Gleiches Bewandniss hat es, wenn man z. B. zwei kleine Terzen *h d* + *d f* addirt, um die verminderte Quint *h f* zu erhalten; denn statt der Ration der verminderten Quint ergiebt sich ein ebenfalls um das syntonische Comma zu grosses Verhältniss, weil durch diese Verbindung zwei grosse Ganztöne in das gesuchte Verhältniss gebracht werden, während die verminderte Quint in der Tonfolge *h c d e f* nur einen grossen und einen kleinen Ganzton enthält.

Anmerkung I. So lange man nur zu wissen verlangt, welches von zweien Verhältnissen das grössere ist, ohne dabei den Unterschied erfahren zu wollen, kann es auch auf die Art geschehen, von welcher im folgenden Artikel Verhältniss der Intervalle bei Gelegenheit der Eintheilung der Verhältnisse in übertheilige und übertheilende gehandelt wird, und wobei man mit den kleineren Zahlen der Verhältnisse in die grösseren dividirt, und die Grösse der Verhältnisse nach der Grösse des durch die Division übrig gebliebenen Bruches bestimmt. So kann man z. B. auf diese Art erfahren, ob 10 : 9 oder 9 : 8 grösser sei; denn weil die Division der Zahl 9 in die Zahl 10 den Quotienten $1\frac{1}{9}$, die Division der 8 in die 9 aber $1\frac{1}{8}$ ergiebt, und weil $1\frac{1}{8}$ mehr ist als $1\frac{1}{9}$, so muss auch das Verhältniss 9 : 8 grösser sein als 10 : 9.

Anmerkung II. Die Gleichheit zweier Verhältnisse erprobt man durch Subtraction, indem man die Glieder entweder gleichartig untereinandersetzt und über's Kreuz multiplicirt, oder ungleichartig untereinandersetzt und dann die untereinanderstehenden Zahlen multiplicirt, wie dieses aus dem Subtractionsverfahren bekannt ist. Kommen dann gleiche Producte heraus, so sind die Verhältnisse einander gleich. So sind z. B. die Verhältnisse 30 : 25 und 6 : 5 einander gleich, wie ihre gleichen Producte beweisen:

30 : 25 (über Kreuz) 6 : 5 = 150 : 150 oder 30 : 25 / 5 : 6 = 150 : 150.

Verhältniss der Intervalle. Ein Intervallenverhältniss ist die Vergleichung zweier Töne hinsichts ihrer Höhe und Tiefe, oder die Bestimmung ihrer Entfernung von einander. In der physikalischen Klanglehre oder Canonik werden die Tonverhältnisse bekanntlich durch Zahlen ausgedrückt; für den practischen Tonkünstler ist die unter Intervall beschriebene Darstellung der Tonverhältnisse nach Stufen des Liniensystems und deren nähere Bestimmung als grosse und kleine genügend, weil er seine Intervallenbestimmung aus einem durch die Canonik bereits vollkommen regulirten Tonsystem schöpft. Für den Theoretiker aber, der die Verhältnisse der Töne oft beiweitem genauer bestimmen muss, ist diese Art der Vergleichung nach Stufen noch lange nicht hinreichend, weil z. B. in der Quart *c f* der Ton *f* einen gewissen Grad der Grösse mehr oder weniger enthalten, oder um ein wenig tiefer oder höher sein kann, ohne dass das Gehör diesen Mangel oder Ueberschuss übel aufnimmt, folglich ohne dass der Ton *f* aufhört, die musikalisch brauchbare Quart von *c* zu sein. Gesetzt aber auch, dieser Mangel oder Ueberschuss sei so beträchtlich, dass er dem Ohre beschwerlich fällt, so kann man dennoch ohne Anwendung besonderer Hülfsmittel nicht genau bestimmen, wieviel eigentlich dieser Mangel oder Ueberschuss beträgt, oder wieviel ein solcher überhaupt betragen dürfe, ohne störend zu werden. Wenn daher in der Theorie der Abstand zweier Töne nach einem bestimmteren Maasse angegeben werden soll, als es vermittelst ihrer Abtheilung in musikalisch brauchbare Intervalle möglich wird, so muss man, weil das Wesen des Klanges nicht von der Art ist, dass es sich gleichsam fixiren und festhalten lässt, einen andern Weg einschlagen. Das Mittel, dessen man sich bedient, um die Entfernung eines Tones von einem andern oder den Höhe- und Tiefeunterschied zweier Töne auf das Bestimmteste auszudrücken, besteht darin, dass man die Höhen der Töne durch die Längen der Saiten oder die Saitentheile, wodurch sie hervorgebracht werden, oder durch die von ihrer Saite in einer Zeiteinheit zurückgelegte Anzahl Schwingungen darstellt. Gemeinhin pflegt man diese Messung an Saiten vorzunehmen, wenngleich auch andere klingende Körper, z. B. eine Pfeife mit beweglichem Stöpsel nach Art der alten Stimmpfeife, dazu dienen könnten. Aber eine gespannte Saite lässt sich leichter und genauer ausmessen als die durch den Stöpsel zu begrenzende Länge der Luftsäule in einer Röhre oder Pfeife, welche ausserdem noch der Aenderung ihrer Stimmung durch die Temperatur der Luft sehr unterworfen ist. Das seit den ältesten Zeiten zur Tonbestimmung am bequemsten befundene Instrument ist daher das Monochord, eine über einen Resonanzboden gespannte, mittels eines beweglichen Steges theilbare Saite, unter welcher ein Gradmesser sich befindet, nach welchem die Anzahl der Saitentheile resp. Schwingungen des darzustellenden Intervalles, genau sich angeben lässt. Zu gleichem Zwecke genauer Angabe der Schwingungszahlen dient auch die im gleichn. Art. näher beschriebene Sirene. — Die Tonmessung an der gespannten Saite und die mathematische Genauigkeit derselben gründen sich nun auf folgende Erfahrungssätze. Wird ein klangfähiger (elastischer und cohärenter) Körper (hier also die Saite) in Schwingungen gesetzt, welche der Art und Zeitfolge nach einander gleich sind, so entsteht ein Klang; dieser Klang ist in eben dem Verhältnisse tiefer oder höher, in welchem die Schwingungen des Körpers langsamer oder schneller aufeinanderfolgen, oder je weniger oder mehr Schwingungen der Körper in einer Zeiteinheit zurücklegt. Ein grösserer Körper (also eine längere Saite) macht langsamere Schwingungen als ein kleinerer (also eine kürzere Saite); folglich ist die Anzahl seiner in einer Zeiteinheit ausgeführten Schwingungen kleiner, seine Schwingungszahl niedriger als die des kleineren Körpers: die Grösse des Körpers steht mit der Geschwindigkeit oder Anzahl seiner Schwingungen in Proportion, s. Klang. Hieraus folgt: *a*) die Höhe des Tones muss mit der Grösse oder Anzahl der Schwingungen des ihn erzeugenden Körpers in Proportion stehen; also muss *b*) der Grad der Schwingungsgeschwindigkeit in ebendemselben Verhältnisse wachsen, der Ton in ebendemselben Verhältnisse höher werden, in welchem man die Grösse des klingenden Körpers, also die Länge der schwingenden Saite vermindert. Ein Beispiel möge dieses noch deutlicher machen: Gesetzt, eine über zwei feste Stege gespannte, von einem Stege bis zum andern

8 Fuss lange Saite mache in einer Zeitsecunde 66 Schwingungen und gäbe das Grosse *C*, so muss nothwendig die, mittels eines daruntergesetzten Steges abgegrenzte Hälfte der Saite, im gleichen Zeitraume doppelt so viel, also 132 Schwingungen machen, folglich einen Ton hervorbringen, der noch einmal so hoch ist als der Ton der ganzen Saite, nämlich die Octav des Grossen *C*, das sogenannte kleine *c*. Je mathematisch genauer man die Hälfte der Saite bestimmt, um so reiner erscheint die Octav gegen ihren Grundton. Nun kann man das Verhältniss der Octav auf zweierlei Art in Zahlen ausdrücken, entweder nach der Saitenlänge oder nach der Schwingungszahl, dem umgekehrten Verhältnisse der Saitenlänge (s. Klang S. 478). Man sagt *a*) die Octav verhalte sich wie 1 : 2, weil die ganze Saite in zwei Theile getheilt und nur ein Theil in Schwingungen gesetzt werden muss, um die Octav zu erhalten. Stellt man daher ein Intervallenverhältniss mittels der Saitenlängen dar, so bezeichnet die höhere Zahl jederzeit den Grundton desselben; die ganze Saitenlänge 2 erzeugt also den Grundton, zu welchem ihre Hälfte 1 als Octav erklingt. Oder man sagt *b*) die Octav verhalte sich zum Grundtone wie 2 : 1, das heisst die halbe Saite der Octav macht in derselben Zeit doppelt soviel Schwingungen als die ganze Saite des Grundtones. Beide Darstellungsarten der Intervalle, also nach der Saitenlänge oder nach der Schwingungszahl, laufen bei der Berechnung ihrer Verhältnisse auf dasselbe hinaus, man hat das Verhältniss der Saitenlänge nur umzukehren, um das der Schwingungszahlen zu erhalten; doch muss man sich hüten, beide Darstellungsarten in den Berechnungen mit einander zu vermischen, man muss bei der einmal angenommenen auch verbleiben. Gewöhnlich stellt man die durch Zahlen ausgedrückten Intervalle als Brüche dar, indem man entweder *a*) die Zahl der Theile, in welche die ganze Saite getheilt ist, zum Nenner, und die Zahl der das Intervall hervorbringenden Saitentheile zum Zähler des Bruches macht. Erscheint daher das Verhältniss der Octav als Bruchzahl $^1/_2$, so ist darunter zu verstehen, dass sie an der Hälfte der Saite entstehe, ihre Saitenlänge zu der des Grundtones wie 1 : 2, die Hälfte zum Ganzen sich verhalte. Oder *b*) man setzt, wie in vorliegendem Werke durchgängig geschehen, die grössere Zahl als Zähler und die kleinere als Nenner, wie $^2/_1$, wodurch das Schwingungsverhältniss des Intervalles zu seinem Grundtone ausgedrückt wird, nämlich: die Octav (= 2) macht in derselben Zeit die doppelte Anzahl Schwingungen als der = 1 gesetzte Grundton, oder die Schwingungsmengen beider Töne verhalten sich wie das Doppelte zum Einfachen, wie 2 : 1. Diese Angabe der Intervalle durch Brüche ist also nur eine andere Schreibart, sonst mit der in nebeneinandergestellten ganzen Zahlen völlig übereinkommend, und alles über die Darstellung der Octav hier Bemerkte bezieht sich natürlich auch auf alle übrigen Intervalle. Ausserdem kann auch jedes Intervallenverhältniss in beliebigen höheren, aber gleichbedeutenden Zahlen dargestellt werden (was bei der Tonberechnung sehr oft geschieht), ohne dass an seiner eigentlichen Beschaffenheit dadurch etwas geändert wird; $^4/_2$, $^8/_4$, $^{16}/_8$ etc. ist ebendasselbe wie $^2/_1$, das Verhältniss der Octav, nur dass das in möglichst kleinen Zahlen dargestellte Verhältniss leichter fasslich erscheint, als wenn es in höheren Zahlen ausgedrückt wird. Daher pflegt man die Intervalle für gewöhnlich in den möglichst kleinen Zahlen (den sogenannten Wurzelzahlen) darzustellen und, wenn sie in den verschiedenen Berechnungsarten in höheren Zahlen erscheinen, auf ihre Wurzelzahlen zu reduciren (s. Reduction). — Fahren wir nun mit Theilung der *C*-Saite fort, theilen sie in 3 Theile und setzen den Steg unter den zweiten Theilungspunkt, so dass beim Anschlage der Saite nur 2 Drittheile schwingen, so kommt die Quint *G* im Schwingungsverhältnisse 3 : 2 oder $^3/_2$ (die 2 Drittheile der Saite machen 3 Schwingungen, während der Grundton deren 2) zum Vorscheine[1]). Wird die Saite in 4 Theile getheilt, so ergeben 3 dieser Theile die Quart im Verhältnisse 4 : 3. Auf gleiche Weise erscheinen die grosse Terz 5 : 4, wenn die ganze Saite in 5 Theile zerlegt und 4 derselben in Schwingung gesetzt werden, und die anderen Intervalle nach der weiter unten verzeichneten Progression. Die Natur selbst hat uns die Ordnung, in welcher die Töne entstehen, und dadurch zugleich die Verhältnisse, in welchen sie zu einander erscheinen, in den mitklingenden Tönen einer Saite sowohl, als in der natürlichen Tonreihe des Hornes und der Trompete dargeboten; diese mitklingenden, Aliquot-,

1) Man bezieht das Monochord eigentlich besser mit 2 Saiten, von denen die eine im Grundtone stehen bleibt und die andere auf das gewünschte Intervall gerichtet wird, welches man alsdann sogleich mit seinem Grundtone zusammen erklingend hat.

harmonischen Ober- oder natürlichen Töne (s. Klang I B) stehen in Verhältnissen zu einander, die als eine Art geometrischer Progression erscheinen; wenn man unter den Grundton die Zahl 1, unter den ersten Oberton (Octav) die Zahl 2 setzt und so weiter fortfährt, so kommt mit diesen Zahlen eine Art Logarithmen zum Vorscheine, wodurch das Verhältniss der Töne gegen einander ebenso bestimmt wird wie vermittelst der Saitentheilung:

C	c	g	c_1	e_1	g_1	b_1^-	c_2	d_2	e_2	f_2^+	g_2	a_2^-	b_2^-	h_2	c_3
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16.

Hieraus ersieht man, dass der erste Oberton zum Grundtone als Octav wie 2 : 1, der zweite als Quint zum ersten Obertone wie 3 : 2, die Quart c_1 zum zweiten Obertone g wie 4 : 3, die grosse Terz e_1 zum vierten Verhältnisse c_1 wie 5 : 4 sich verhält; das sechste Verhältniss macht mit dem fünften die kleine Terz 6 : 5 aus. Die in dem Verhältnisse 7 : 6 gegebene noch kleinere Terz aber ist zu klein und in der practischen Musik nicht brauchbar; das Verhältniss 7, der Ton b_1, die natürliche zu kleine Septime von c_1 7 : 4, bringt lauter unreine Verhältnisse hervor und muss, um in der Ausübung verwendbar zu sein, etwas getrieben werden (Näheres s. Septime). Gleiche Bewandniss hat es mit den Tönen f_2, a_2 und b_2, die für den Gebrauch ebenfalls abgeändert werden müssen, denn f_2 ist zu hoch, a_2 und b_2 sind zu tief. Untersuchen wir die Reihe der mitklingenden Töne nun weiter, so findet sich in den Tönen c_2 d_2 der Ganze Ton 9 : 8, und der Ton e_2 macht zum d_2 ebenfalls einen Ganzen Ton aus, aber im Verhältnisse 10 : 9; jenes ist der grosse, dieses der kleine Ganzton, worüber der Art. Ganzer Ton noch weitere Auskunft giebt. Ferner erscheint in den Tönen g e_1 die grosse Sext 5 : 3, in e_1 c_2 die kleine Sext 8 : 5, sowie die kleine Septime in den Tönen e_1 d_2 9 : 5, die grosse Septime in c_2 h_2 15 : 8, und der grosse (diatonische) Halbton in h_2 c_3 16 : 15 sich gegeben findet. Kehrt man ein Intervall um und will das Verhältniss seines Octavcomplementes erfahren, so hat man weiter nichts zu thun, als dass man entweder die kleinere Zahl des Stammintervalles, wenn sie eine gerade Zahl ist, verdoppelt und diese Verdoppelung vor seine grössere Zahl setzt; oder dass man die höhere Zahl des Stammintervalles, wenn sie eine gerade Zahl ist, halbirt und hinter seine kleinere setzt, — auf beide Arten erhält man das richtige Verhältniss des umgekehrten Intervalles, aus Ursachen, die man nach dem Vorangegangenen leicht sich selbst wird erklären können: die beim ersteren Verfahren verdoppelte kleinere, oder die beim zweiten halbirte grössere, den Grundton bedeutende Zahl des Stammverhältnisses, erscheint dadurch in die Octav verwandelt, mit welcher das Intervall in der Umkehrung verglichen werden soll. Auf diese Art resultiren z. B.

aus dem Verhältnisse der		die Verhältnisse der	
Quint	3 : 2	Quart . . .	4 : 3
grossen Terz .	5 : 4	kleinen Sext .	8 : 5
kleinen Terz . .	6 : 5	grossen Sext .	5 : 3
grossen Septime	15 : 8	kleinen Secund	16 : 15.

Die übrigen Intervalle erhält man aus diesen Verhältnissen mittels Addition oder Subtraction; so z. B. die verminderte Quint durch Addition der reinen Quart und des grossen Halbtones (4 : 3 + 16 : 15 = 64 : 45), woraus dann auf obige Weise durch Umkehrung die übermässige Quart 45 : 32 sich ergiebt; die übermässige Secund durch Addition des grossen Ganztones und kleinen Halbtones (9 : 8 + 25 : 24 = 75 : 64), und hieraus durch Umkehrung die verminderte Septime 128 : 75; den kleinen Halbton 25 : 24 erhält man durch Subtraction des grossen Halbtones vom kleinen Ganzton (10 : 9 — 16 : 15 = 25 : 24), oder durch Subtraction der kleinen Terz von der grossen (5 : 4 — 6 : 5 = 25 : 24). Es folge nun noch eine

Uebersicht

der Zahlenverhältnisse aller in der Musik gebräuchlichen Intervalle.

a) In der practischen Musik:

Verhältniss der Octav	2 : 1	Log.	0
- - Quint	3 : 2	-	585
- - Quart	4 : 3	-	415
- - grossen Terz	5 : 4	-	322

Verhältniss der kleinen Terz	6 : 5	Log.	263	
- - grossen Sext	5 : 3	-	737	
- - kleinen Sext	8 : 5	-	678	
- des grossen Ganzen Tones	9 : 8	-	170	
- - kleinen Ganzen Tones	10 : 9	-	152	
- - grossen Halben Tones	16 : 15	-	93	
- - kleinen Halben Tones	25 : 24	-	59	
- der grossen Septime	15 : 8	-	907	
- - kleinen Septime	9 : 5	-	848	
- - verminderten Quint	64 : 45	-	508	
- - übermässigen Quart	45 : 32	-	492	
- - übermässigen Quint	25 : 16	-	644	
- - verminderten Quart	32 : 25	-	356	
- - verminderten Septime	128 : 75	-	771	
- - übermässigen Secund	75 : 64	-	229	
- - verminderten Terz	256 : 225	-	186	
- - übermässigen Sext	225 : 128	-	778.	

b) In der Canonik:

Verhältniss des grossen Limma	27 : 25	Log.	111
- - kleinen Limma	135 : 128	-	77
- - Pythagorischen Limma	256 : 243	-	75
- der grossen Diesis	128 : 125	-	34
- - kleinen Diesis	3125 : 3072	-	25
- des *Comma ditonicum*	531441 : 524288	-	20
- - *Comma syntonum*	81 : 80	-	18
- - kleinen Comma (Diaschisma)	2048 : 2025	-	16
- - Schisma	32805 : 32768	-	2.

Die den Brüchen beigefügten Logarithmen oder Proportionalzahlen sind leichter übersichtlich als die Bruchverhältnisse, und in der Addition und Subtraction gleich gewöhnlichen Zahlen zu behandeln. Die Octav ist = 1000 gesetzt und die Proportionalzahlen drücken die Grösse eines jeden Intervalles bis auf $\frac{1}{1000}$ Octav genau aus. Da das Gehör kaum bis auf $\frac{2}{1000}$ Octav genau zu beobachten vermag, so geben die logarithmischen Zahlen die Intervalle mit völlig hinlänglicher Reinheit. Ueber die nur in der Canonik vorkommenden Intervalle findet man Näheres in den eigenen Artikeln. — Wenn nun ein Intervall nicht im Raume der Octav seines Grundtones enthalten ist, sondern denselben um eine oder mehrere Octaven überschreitet, wird es bekanntlich ein zusammengesetztes (zweifaches, dreifaches etc.) genannt. So ist z. B. die Terz *g h* eine einfache, d. h. sie erscheint gegen ihren Grundton wirklich als Terz, als Entfernung von drei Stufen; $g\ h_1$ und $g\ h_2$ hingegen sind zusammengesetzte (zweifache und dreifache) Terzen. Obgleich man in der Harmonie in den meisten Fällen auf diese Verschiedenheit zwischen einfachen und zusammengesetzten Intervallen keine Rücksicht zu nehmen hat, weil durch Zusammensetzung an der Natur der Intervalle nichts geändert wird, so ist doch begreiflich, dass durch die Versetzung des oberen Intervallengliedes auch eine Abänderung seines Zahlenverhältnisses nothwendig wird, weil durch jene Erhöhung die Saitenlänge vermindert, der Geschwindigkeitsgrad der Schwingungen erhöht wird. Ueber diese Zahlenverhältnisse der doppelten und dreifachen Intervalle findet man das Nöthige im Art. Zusammengesetzte Intervalle.

Es bleiben nun noch einige in älteren Werken über die Canonik vorkommende Eintheilungen und Benennungen der Intervalle zu erklären übrig. Man theilt die Verhältnisse ein in gleiche (*Rationes aequalitatis*) und ungleiche (*Rationes inaequalitatis*). Von der ersten Gattung giebt es nur ein einziges, nämlich den Einklang 1 : 1, alle übrigen Verhältnisse sind ungleiche; von diesen ungleichen Verhältnissen sind viele Arten vorhanden, die man in folgende drei Hauptgeschlechter geschieden hat:

1) das vielfache oder reine Verhältniss, *Ratio* (*Proportio*) *multiplex*;

2) das übertheilige Verhältniss, ***Ratio superparticularis***;
3) das übertheilende Verhältniss, ***Ratio superpartiens***.
Aus den beiden letzteren entstehen folgende zwei besondere Arten:
a) das vielfach übertheilige Verhältniss, ***Ratio multiplex superparticularis***;
b) das vielfach übertheilende Verhältniss, ***Ratio multiplex superpartiens***.

Die etwas dunkeln Ausdrücke übertheilig und übertheilend werden hier beibehalten, weil sie bei verschiedenen Theoretikern vorkommen. —— 1) Unter einem vielfachen oder reinen Verhältnisse versteht man ein solches, dessen kleinere Zahl in der grösseren zwei-, drei-, vier- etc. mal durch Division ganz rein, ohne Rest aufgeht; daraus entspringen die Benennungen zweifaches (*ratio dupla*), dreifaches (*ratio tripla*) etc. Verhältniss. Hiezu gehören α) alle Verhältnisse, deren kleineres Glied die Zahl 1 ist, weil 1 in allen Zahlen aufgeht, z. B. 2 : 1 und 4 : 1, die einfache und doppelte Octav; 3 : 1, die zweifache, und 6 : 1, die dreifache Quint etc.; — β) die gleichförmig vielfachen Verhältnisse, nämlich diejenigen, welche nicht in ihren Wurzelzahlen, sondern in höheren Zahlen ausgedrückt sind, deren kleineres Glied aber doch, wenn sie auf ihre Wurzelzahlen reducirt werden, die Zahl 1 ist, z. B. 4 : 2, 6 : 3, 10 : 5, 18 : 9, als Verhältnisse der einfachen Octav; 12 : 3, 20 : 5, als Verhältnisse der doppelten Octav; 9 : 3, 15 : 5, als Verhältnisse der zweifachen Quint etc. Hier geht ebenfalls jederzeit die grössere Zahl durch die kleinere auf. —— 2) In einem übertheiligen Verhältnisse enthält die grössere Zahl die kleinere ganz und noch einen aliquoten Theil derselben. Hiezu gehören nur diejenigen Verhältnisse, deren grössere Zahl nur um 1 grösser ist als die kleinere, als z. B. die Quint 3 : 2, die Quart 4 : 3, die grosse und kleine Terz 5 : 4 und 6 : 5 etc. Die Quint heisst *ratio* oder *proportio sesqui altera*, denn ihre kleinere Zahl ist in der grösseren $1\frac{1}{2}$ mal enthalten; die Quart heisst *sesqui tertia*, denn ihr kleineres Glied findet sich im grösseren $1\frac{1}{3}$ mal; die grosse und kleine Terz heissen *sesqui quarta* und *sesqui quinta*, weil ihre kleineren Zahlen in den grösseren $1\frac{1}{4}$ und $1\frac{1}{5}$ mal aufgehen. Zu dieser Art von Verhältnissen gehören auch die gleichförmig übertheiligen, welche nichts anderes sind als übertheilige, aber nicht in Wurzelzahlen sondern in höheren Zahlen ausgedrückte Verhältnisse, wie z. B. die Quint als 6 : 4, 9 : 6, 12 : 8, 15 : 10 etc.[2]). —— 3) Das übertheilende Verhältniss ist ein solches, dessen grössere Zahl die kleinere ganz und noch einige Theile derselben in sich begreift. Hiezu gehören die Sexten, Septimen, übermässigen, verminderten etc. Intervalle. Es kommt hauptsächlich auf den Unterschied zwischen den beiden Zahlen solcher Rationen an. Die grosse Sext z. B. ist 5 : 3, und 3 in 5 dividirt ergiebt den Quotienten $1\frac{2}{3}$; bei der kleinen Sext 8 : 5 ist die Differenz 3, der Quotient $1\frac{3}{5}$; bei der Septime 15 : 8 ist die Differenz 7, der Divisionsquotient $1\frac{7}{8}$. Die Differenz zwischen beiden Gliedern des Verhältnisses ist jederzeit in dem Quotienten ausgedrückt, und von dem Nenner des Quotientenbruches erhält das übertheilende Verhältniss den Namen. So heisst die Ration der grossen Sext 5 : 3 *superbipartiens tertias*, weil die Differenz 2 oder der übrigbleibende Bruch $\frac{2}{3}$ ist; die kleine Sext 8 : 5, deren Differenz 3 und deren Rest $\frac{3}{5}$ ist, heisst *supertripartiens quintas*, aus

2) Dass diese in höheren Zahlen dargestellten Verhältnisse der Quint nichts anderes sind als das Verhältniss 3 : 2, kann man nicht nur durch die gewöhnliche Art, Brüche auf die Wurzelzahlen zu reduciren, erfahren, sondern auch durch Multiplication, und zwar auf zweierlei Art. 1) Man multiplicirt die niedere Zahl des ersten Verhältnisses mit der höheren des zweiten, und die höhere Zahl des ersten mit der niederen des zweiten, oder man multiplicirt die Glieder der gleichartig untereinandergesetzten Verhältnisse über's Kreuz. Sind die Producte der Multiplication einander gleich, so sind es auch die Verhältnisse; z. B.

3 : 2	3 : 2	3 : 2	12 : 8
6 : 4	12 : 8	15 : 10	9 : 6
12 : 12	24 : 24	30 : 30	72 : 72.

Demnach sind alle übereinanderstehenden Verhältnisse einander gleich. 2) Man versucht, ohne die Verhältnisse untereinanderzusetzen, ob das Product der ersten und vierten Zahl gleich ist dem Product der zweiten und dritten Zahl. So ist z. B. in den Verhältnissen 9 : 6 und 18 : 12 das Product der ersten und vierten sowie der zweiten und dritten Zahl 108, folglich sind beide Verhältnisse einander gleich. Weil nun solche Verhältnisse, die einerlei Grössen nur in verschiedenen Zahlen ausdrücken, in geometrischer Proportion stehen, kann man leicht noch ein unbekanntes viertes Glied zweier solchen Verhältnisse durch die Regel de tri finden. Gesetzt, man wollte die Zahl wissen, welche das Verhältniss der Quint zur Zahl 42 ebenso anzeigt wie die Zahl 6 zur Zahl 4, so zeigt die Regel de tri

6 : 4 = 42 : ?
4
6 | 168 | 28

dass es die Zahl 28 ist, welche zu 42 die Ration der Quint ebenso darstellt wie 6 : 4 oder 3 : 2.

ähnlichem Grunde die Septime 15 : 8 *superseptempartiens octavas*. Weil die übertheilenden Rationen ebenfalls in höheren Zahlen ausgedrückt werden können, giebt es auch gleichförmig übertheilende Rationen (so z. B. 10 : 6, 15 : 9, 20 : 12, welche wie 5 : 3 sich verhalten), von denen alles gilt, was vorhin von den gleichförmig übertheiligen Verhältnissen gesagt ist. —— Man wird nun endlich auch ohne Schwierigkeit einsehen, was unter einem vielfach übertheiligen Verhältnisse zu verstehen ist, — nämlich ein solches, dessen grössere Zahl die kleinere zweimal oder dreimal, und ausserdem noch einen Theil derselben in sich fasst, jederzeit ein zwei- oder mehrfaches Intervall bezeichnend. So enthält die grössere Zahl der zweifachen grossen Terz 5 : 2 die kleinere $2^1/_2$ mal, daher diese Ration die doppelt-anderthalbige, *dupla sesqui altera* heisst. Ebensolche Bewandniss hat es mit dem Verhältnisse des zweifachen grossen Ganztones 9 : 4, der Quotient ist $2^1/_4$, demnach die Ration *dupla sesqui quarta* genannt wird. Im vielfach übertheilenden Verhältnisse enthält die grössere Zahl die kleinere zwei- oder mehremal nebst noch einigen Theilen. So ist z. B. in der zweifachen Quart 8 : 3 die kleinere Zahl in der grösseren $2^2/_3$ mal enthalten, die Ration heisst *dupla superbipartiens tertias*; ebenso gehört das Verhältniss der zweifachen kleinen Terz 12 : 5 hieher und wird, weil die Zahl 12 die Zahl 5 $2^2/_5$ mal enthält, *ratio dupla superbipartiens quintas* genannt.

Vermehrung, *Augmentatio.* *a*) In der Melodie, s. Augmentatio. — *b*) Der Notenmessung in der Mensuralmusik, s. Mensuralnotenschrift I E, S. 552.

Vermiedener Tonschluss, der Trugschluss.

Vermindert, *deficiens*, heissen Intervalle, welche um einen Halben Ton kleiner als vollkommene (reine) und kleine Intervalle sind; ein vermindertes Intervall entsteht also durch Erhöhung des untern oder durch Erniedrigung des obern Gliedes eines vollkommenen oder kleinen Intervalles, um einen kleinen Halbton. Sonach entstehen aus der reinen Quint und Quart *c g* und *c f* die verminderten Intervalle gleicher Gattung *c*♯ *g* und *c*♯ *f*, sowie *c g*♭ und *c f*♭. Man ersieht hieraus auch, dass die vollkommenen Intervalle, wenn sie um einen Halben Ton verengert werden, sogleich in verminderte, nicht erst in kleine Intervalle sich verwandeln. Nicht alle Intervalle aber sind in verminderter Gattung in harmonischem Gebrauche, verminderte Primen, Secunden und Sexten kommen in harmonischen Verhältnissen nicht vor, s. Intervall S. 464.

Verminderte Quint, Quart, Octav, Terz und **Septime,** s. Intervall E und D; Vermindert und die den einzelnen Intervallen eigenen Artikel.

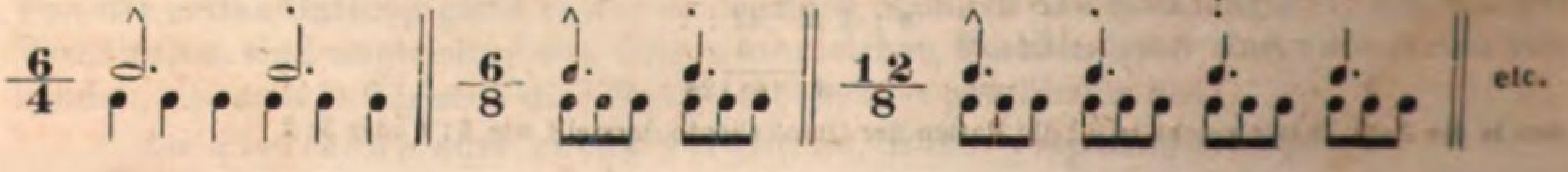
Verminderter Dreiklang, *Trias deficiens*, der aus zwei kleinen Terzen bestehende, also eine verminderte Quint enthaltende dissonirende Dreiklang *H-D-F*, *G*♯*-H-D*; hat seinen Sitz in Dur auf der siebenten, in Moll auf der zweiten und siebenten Tonstufe. Näheres s. Dreiklang B *a*, S. 263; Akkord I *a β*, S. 35. Zwei Nebengattungen des verminderten Dreiklanges sind der doppeltverminderte und hartverminderte Dreiklang, s. Dreiklang B *c d*, S. 265; über sein Wesen als harmonisch dissonirender Akkord s. Harmonische Dissonanz.

Verminderter Septimenakkord, der aus drei kleinen Terzen bestehende, eine verminderte Quint und Septime enthaltende harmonisch dissonirende Akkord *C*♯ *E G B*, hat seinen Sitz auf der siebenten erhöhten Stufe in Moll. Näheres Akkord I *b*, S. 36; Septimenakkord; insbesondere Ausweichung C *c*, S. 84.

Vermischte Bewegung, die Fortschreitung mehrerer Stimmen in verschiedenen Bewegungsarten zugleich, — also zugleich in Seiten- und Gegen-, oder in Gegen- und directer Bewegung etc.

Vermischter Contrapunkt, *Contrapunctus mixtus*, ein Contrapunkt, in dem verschiedene Notengattungen vorkommen.

Vermischte Taktarten sind diejenigen zusammengesetzten Taktarten, welche aus geraden Taktheilen mit ungerader Gliederung bestehen, wie der $^6/_4$-, $^6/_8$-, $^{12}/_8$-, $^{12}/_{16}$-, $^{24}/_{16}$-Takt. Der $^6/_4$- und $^6/_8$-Takt entsprechen ihrer oberen Accentordnung nach den einfach geraden Takten, die Gliederung ihrer Takttheile aber ist ungerade; der $^{12}/_8$-, $^{12}/_{16}$-, $^{24}/_{16}$-Takt sind viertheilige gerade Takte mit ebenfalls ungerader Gliederung:



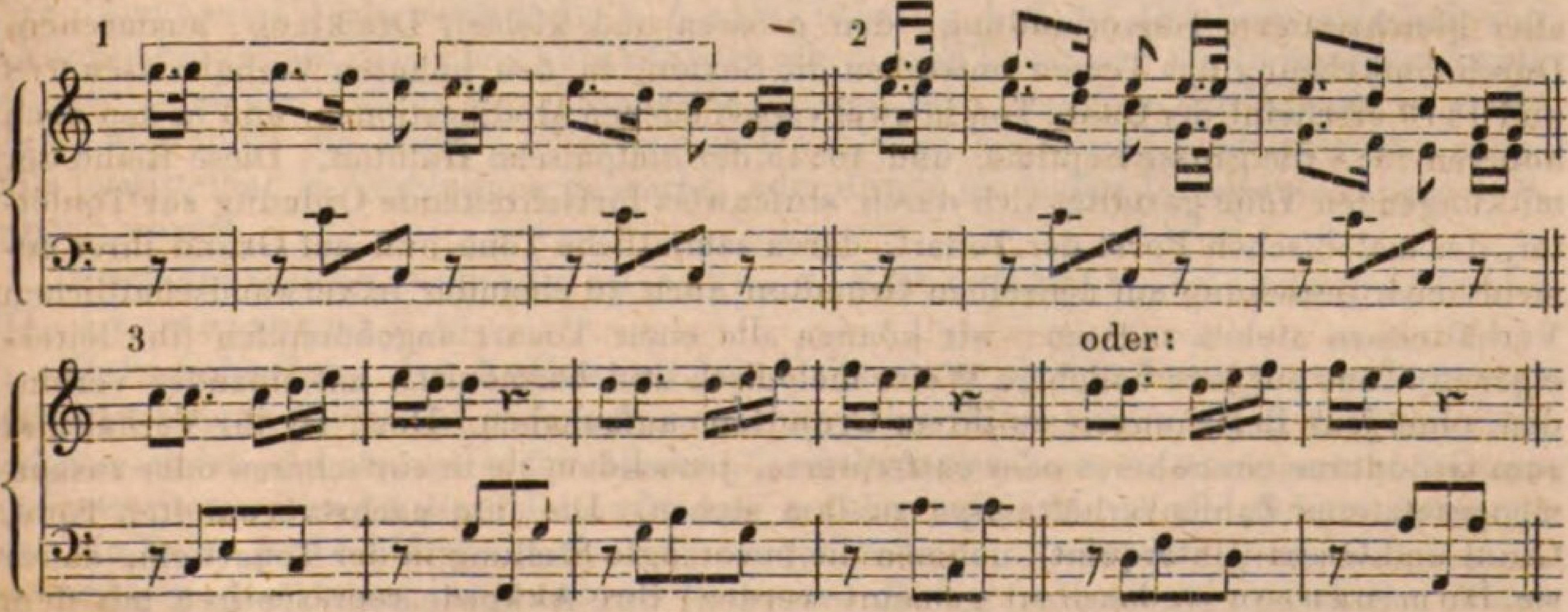
Verrillon, ein sehr einfaches Instrument, bestehend aus 8 oder 9 Biergläsern, die nach ihrer verschiedenen Grösse etwa *G A H c d e f g a* angeben; ihre Stimmung wird auch durch eingegossenes Wasser regulirt. Sie stehen auf einem mit Tuch bekleideten Brette, worin für jedes Glas eine flache Vertiefung angebracht ist, damit es in derselben fest hafte. Beim Spielen hat man den Apparat nicht der Breite sondern der Länge nach vor sich stehen, damit alle Gläser, welche mit kleinen mit Tuch bezogenen Hämmerchen angeschlagen werden, bequemer zu treffen sind. S. Mattheson, *Crit. mus.* II. 96. Im vorigen Jahrhundert scheint dies Spielzeug nicht selten gewesen zu sein; es hat sogar einen Virtuosen auf dem Verrillon gegeben, C. G. Helmond um 1730, der ganze Solo's und Concerte mit vollständiger Begleitung darauf vortrug.

Verschiebung am Pianoforte, die durch ein Pedal regierte Vorrichtung am modernen Flügel (zuweilen auch am Pianino), vermittelst welcher die Claviatur um soviel von links nach rechts bewegt wird, dass die Hämmer beim Anschlage eine Saite weniger berühren, wodurch ein etwas dünnerer und sanfterer Klang entsteht. Bezeichnet wird der Eintritt dieser Klangnüance, resp. das Niedertreten des Pedales, durch *una corda* oder *a una corda*; die Wiederherstellung des gewöhnlichen Klanges oder das Loslassen des Pedales durch *tutte corde* oder *a tre corde.*

Versetto, ein Vers, Gesätz; auch ein Zwischenspiel, ebenso eine Veränderung, ein Couplet.

Versetzte Tonarten, *Toni ficti, Tuoni trasportati,* im System der alten Octavgattungen, die Versetzung einer Octavgattung auf einen andern Grundton, doch ohne Aenderung ihrer Intervallenverhältnisse, also mit Anwendung der nöthigen Versetzungszeichen; z. B. die Transposition des *D* Dorisch *D E F G A H c d* auf *E*, woselbst sie mit Einhaltung ihrer Lage der diatonischen Halbtöne *E F♯ G A H c♯ d e* heisst. Dass man aber insgemein nur eine Transposition, nämlich die auf die Oberquart mit dem ♭ *molle* am Schlüssel, zu notiren pflegte, erfährt man näher aus dem Artikel Tonart IV, S. 862.

Versetzung. *a*) Terminologisch unterschieden von Transposition (s. daselbst), eine Art musikalisch-rhetorischer Figur, nämlich die Wiederholung eines melodischen Theiles unmittelbar nach seinem Vortrage, durch dieselbe Stimme, aber auf einer andern Stufe derselben Tonart. Entweder erfolgt die Versetzung auf ebenderselben harmonischen Grundlage, wie unter Beisp. 1, Modell und Versetzung bewegen sich in demselben Akkorde; in diesem Falle ist letztere gemeinhin eine blosse Verwechselung der in Terzen oder Sexten fortschreitenden Oberstimmen, wie unter Beisp. 2, woselbst der vorhergehende Satz dreistimmig erscheint. Oder sie geht auch bei abgeänderter, jedoch immer innerhalb derselben Tonart verbleibender harmonischer Unterlage vor sich, und dieses Ausdrücken eines melodischen Theiles auf anderer Stufe und über anderer harmonischer Grundlage, aber innerhalb derselben Tonart, ist es eigentlich, was man Versetzung nennt (Beisp. 3).



Hieraus wird auch der terminologische Unterschied zwischen Versetzung und Transposition deutlich geworden sein: bei der Versetzung wird die Ordnung der Ganzen und Halben Töne eine andere, weil chromatische Abänderung der betreffenden Stufen im Interesse jener nicht stattfindet; die Transposition hingegen hält dieselbe Stufenordnung

des Modelles mit völliger Genauigkeit ein, muss demnach chromatische Abänderungen in Anwendung bringen, die Tonart wird eine andere. Diejenige Darstellungsfigur, welche man Wiederholung nennt, unterscheidet sich von der Versetzung dadurch, dass sie auf derselben Stufe vor sich geht, und die Nachahmung wiederum dadurch, dass sie, gleichviel ob auf derselben oder auf einer andern Stufe, stets von einer andern Stimme vollzogen wird, während die Versetzung immer in der nämlichen Stimme erfolgt. Mässig verwendet, erhält die Melodie durch diese Darstellungsfigur eine gewisse Bekräftigung und, wenn sie auf anderer harmonischer Grundlage erfolgt, Vermannigfaltigung ihrer harmonischen Beziehung zur Tonart; doch darf man nicht zu häufig damit kommen, sonst wird sie, da die rhythmische Bildung stets genau, und die melodische im wesentlichen (bis auf die andere Ordnung der Halbtöne) dieselbe bleibt, steif und langweilig. Ueber die mehrfachen secundenweisen Rückungen der Melodie, welche man Schusterflecke nennt, s. den gleichn. Art.[1]). — *b*) Versetzung der Stimmen im doppelten Contrapunkt, soviel wie Umkehrung, *Rivolgimento*, s. Doppelter Contrapunkt.

Versetzungszeichen, chromatische, s. Notenschrift C, S. 616. Anwendung derselben in der Transposition, s. Transposition. — Zufällige, s. daselbst.

Versingen, bei den Meistersingern, im Gesange stecken bleiben, ohne wieder hineinkommen zu können.

Verstärkung des Schalles durch Resonanz, s. Klang II C, S. 490.

Verstimmung, der Instrumente, eine Störung oder Aufhebung ihrer richtigen Tonverhältnisse.

Verte, soviel wie *si volti* oder *volti subito*, abbrev. *v. s.*, man wende um.

Verwandschaft der Töne und Tonarten, die näheren oder ferneren Beziehungen und Verhältnisse, in welchen die Töne unseres ganzen Tonsystems zu einander stehen. Auf Grund dieser Verwandschaft schliessen sie sich zu gewissen Tonkreisen zusammen, welche von den nicht in dieselben hineingehörigen Tönen, ohne Störung der tonalen Harmonie entweder garnicht oder nur auf dem Wege der Vermittelung betreten werden können. Die verwandschaftliche Beziehung der Töne zu einander ist nun eine sehr mannigfaltige, die Ausgangspunkte für alle derselben bietet aber die in einem jeden Tone mitklingende Reihe seiner harmonischen Obertöne (Klang S. 479). Die aus dem Grundtone zunächst entspringende Octav, das Schwingungsverhältniss 2:1, muss zu ihm, als einfachstes Zahlenverhältniss und reinste Consonanz, im nächsten Grade der Verwandschaft stehen; darauf folgt die Quint 3:2, und im Verhältniss der Doppeloctav zur Quint, die Quart 4:3. Diese Verhältnisse der Quint und deren Umkehrung, der Quart, liegen, als die vom Grundtone zuerst erzeugten, allen Tonverwandschaften in erster Reihe zu Grunde, und zwar ist die Beziehung der Quint zum Grundtone eine noch nähere als die der Quart. Im ferneren entspringen aus dem Grundtone die grosse Terz 5:4 und die kleine Terz 6:5, welche in Verbindung mit Grundton und Quint das Fundament aller gleichzeitigen Tonverbindung, den grossen und kleinen Dreiklang, ausmachen. Durch Umkehrung der Terzen entstehen die Sexten, in den höheren Verhältnissen 9:8 und 10:9 erscheint der Ganze Ton in zwei verschiedenen Modificationen, und in den noch höheren 15:8 die grosse Septime, und 16:15 der diatonische Halbton. Diese Reihe der mitklingenden Töne gestaltet sich durch stufenweis fortschreitende Ordnung zur Tonleiter, der melodischen Form der Tonart, deren sämmtliche Töne nun auf Grund ihrer gemeinsamen Beziehung auf denselben Grundton auch zu einander in verwandschaftlichen Verhältnissen stehen müssen; wir können die einer Tonart angehörenden (ihr leitereigenen) Töne auf jede beliebige Weise melodisch und harmonisch mit einander verbinden, ohne jene Beziehungen zu ihrem Grundtone aufzuheben. Doch ist ihr Verhältniss zum Grundtone ein näheres oder entfernteres, jenachdem sie in einfacheren oder zusammengesetzteren Zahlenverhältnissen zu ihm stehen. Die ihm nächstverwandten Töne, Quint und Quart (Unterquint), nehmen die bevorzugte Stellung in der Tonart ein, daher sie Dominanten (s. daselbst) genannt werden; ihre Akkorde repräsentiren mit dem

1) In dem genannten Artikel, gleich unter dem Beispiele, ist etwas undeutlich gesagt, dass die Rückung ganz leidlich sein könne, auch wenn sie noch ein zweitesmal, aber auf einem anderen Intervall erfolge. Besser hätte es heissen müssen: „auf einem anderen Intervall als die Secund", also etwa auf einer Terz oder Quart.

tonischen Dreiklange den Inbegriff der Tonart in harmonischem Sinne, indem alle Intervalle derselben in diesen drei Dreiklängen (den Hauptakkorden, s. daselbst und Dreiklang I A) zusammenklingend erscheinen. Die Durscala erscheint durch die beiden Dominanten in zwei gleichgestaltete Tetrachorde getheilt, von denen jedes dem andern hinsichts der Lage des diatonischen Halbtones vollkommen ähnlich ist: *C D E‿F* | *G A H‿c*, und die nächste Verwandschaft der Tonarten unter sich gründet sich auf dem Enthaltensein eines der beiden Tetrachorde auch in einer andern Tonart. Jedes der beiden Tetrachorde findet sich nur in einer einzigen andern Tonart wieder, das obere *G A H c* in der Tonart G dur, und das untere in der Tonart F dur. Diese beiden Nebentonarten, von welchen die obere, auf der Oberquint der Haupttonart begründet, die vier oberen Stufen der letzteren als ihre vier unteren Stufen enthält, während die untere, auf der Unterquint der Haupttonart beruhend, die vier unteren Stufen derselben als ihre vier oberen Stufen in sich begreift, sind die Dominanttonarten; die Dominanttonart G dur unterscheidet sich von der Haupttonart C dur nur durch ihre grosse Septime *F♯*, die Unterdominanttonart durch ihre Quart *B*:

$$F_1\ G_1\ A_1\ B_1\ C\ D\ E\ F\ G\ A\ H\ c\ d\ e\ f^{\sharp}\ g.$$

Auf dieselbe Art setzt sich die Verwandschaft der Tonarten fort; nimmt man die Tonart G dur als Haupttonart an, so erscheinen D und C dur, nimmt man F dur an, C und B dur als Dominant- und Unterdominanttonarten im nächsten Verwandschaftsgrade zur Haupttonart G dur. Die beiden Dominanttonarten einer Haupttonart stehen aber zu einander in bereits entfernteren und nur in der gemeinsamen Haupttonart wurzelnden Beziehungen, weshalb sie auch nicht in unmittelbare Verbindung mit einander treten, sondern eine Vermittelung durch die Haupttonart fordern, s. Tonart S. 865. Aehnliches gilt von den Akkorden der Dominanten, deren Verhältniss zu einander ebenfalls nur in ihrer gemeinsamen Beziehung auf einen Grundton beruht; der tonische Dreiklang vermittelt sie, ihre unmittelbare Aufeinanderfolge macht sich als harmonischer Sprung fühlbar. Eine andere Art von Tonartenverwandschaft als jene auf das Dominantverhältniss begründete, aber ebenfalls sehr nahe, findet statt zwischen den sogenannten Paralleltonarten, d. h. zwischen der Durtonart und der auf ihrer Untermediante errichteten Molltonart. Die Parallelmolltonart besteht aus denselben Tönen wie die Durtonart, nur dass die Intervallenordnung derselben eine andere ist, worüber man Tonart S. 868 vergleichen möge. Endlich gehören zum Verwandtenkreise einer Tonart die Nebentonarten oder leiterverwandten Nebentonarten, d. h. diejenigen Tonarten, denen die leitereigenen Dreiklänge der Haupttonart als tonische Dreiklänge zu Grunde liegen, und deren es, neben den ebenfalls dazugehörigen Dominanttonarten und der Paralleltonart, noch mehrere giebt; je nach Umständen sind es Dur- oder Molltonarten, aufgenannt findet man sie im Art. Nebentonarten. Ihr Auftreten als leiterverwandte Modulation wird durch ihre Dominantakkorde vermittelt, s. Ausweichung A ff. — Die Verwandschaft der Akkorde beruht auf denselben Verhältnissen wie die der Tonarten; die Dominantakkorde (s. oben) und der Akkord der Paralleltonart sind dem tonischen Dreiklange in erster Reihe verwandt; die übrigen leitereigenen Dreiklänge können mit ihm entweder ebenfalls unmittelbar in Verbindung gebracht, oder durch einen der Dominantakkorde vermittelt werden.

Verwechselung, enharmonische, s. Enharmonik, Klanggeschlecht III, Ausweichung S. 84.

Verwechselung der Auflösung, die Vollziehung der Auflösung einer harmonischen Dissonanz durch eine andere Stimme; diejenige Stimme, in welcher die Dissonanz aufgetreten ist, löst sie also nicht selbst auf, sondern überlässt sie einer andern Stimme und schreitet, während diese die Auflösung regulär vollzieht, in ein anderes Intervall fort. In Beisp. *a* übernimmt der Bass die vorher im Sopran liegende Septime und löst sie regelmässig abwärts auf, während der Sopran in die Terz abspringt; Aehnliches findet unter *b* mit der verminderten Quint zwischen Sopran und Tenor statt:



In der freien wie auch in der strengen Schreibart ist diese Verwechselung der Auflösung etwas sehr gewöhnliches; doch findet sie überhaupt nur auf harmonische Dissonanzen (Septime und verminderte Quint) Anwendung, auf melodische (Vorhalte, durchgehende und Wechselnoten) nicht, und unter den Septimen wiederum hauptsächlich nur auf die kleine des Dominant- (auch des kleinen) Septimenakkordes und die verminderte, weil diese auch in allen Arten Umkehrungen leicht fasslich sind. Die grosse Septime aber ist von so scharfer Dissonanz, dass sie unbedingt von derselben Stimme nicht nur aufgelöst, sondern auch vorbereitet sein will, ihr Ueberspringen aus der vorbereitenden Stimme in eine andere, wird in jener als Störung des natürlichen Stimmenganges, in dieser als unvorbereitete Härte empfindlich werden. Die melodischen Dissonanzen lösen sich nur in derjenigen Stimme auf, in welcher sie ja eben mit dem Zwecke melodischer Bewegung und Bereicherung auftreten; auf Vorhalte, Wechsel- oder durchgehende Noten ist Verwechselung der Auflösung daher nicht anwendbar.

Verwirrung (der Accentordnung), s. Imbroglio.

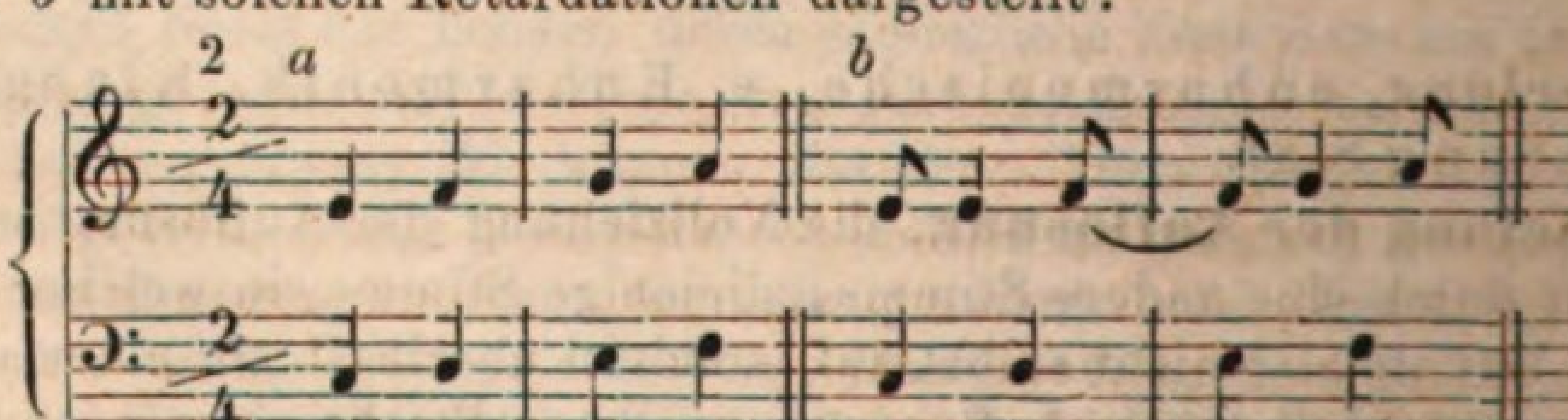
Verzierter Contrapunkt, ein Contrapunkt, der in allerhand Figuren von verschiedenen Notenwerthen gegen den *Cantus firmus* sich bewegt; heisst auch *Contrapunctus floridus, phantasticus, mixtus.*

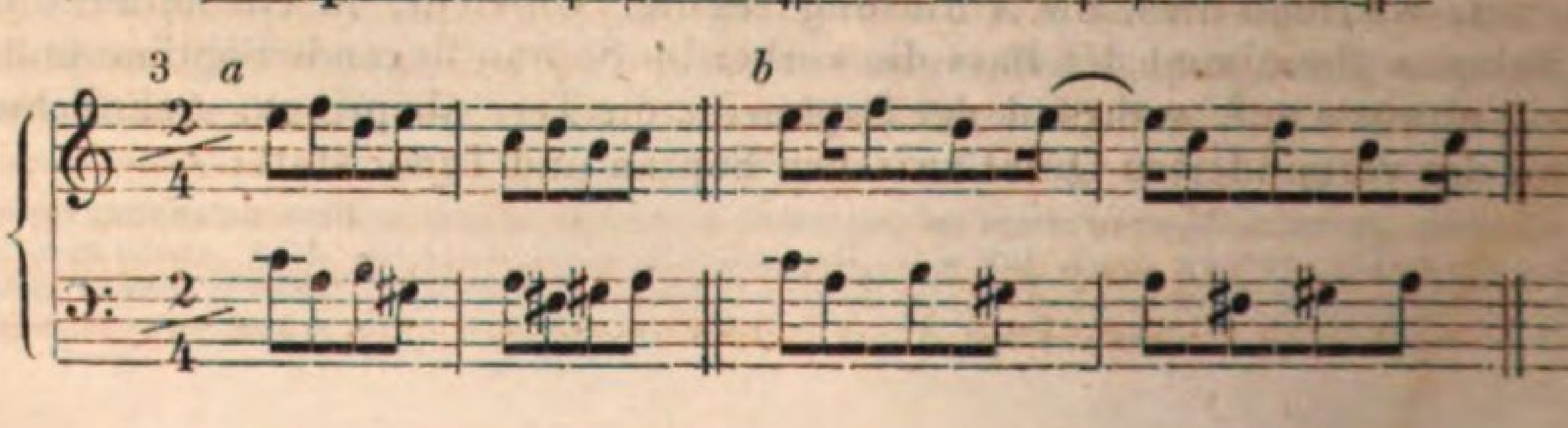
Verzierungen der Melodie, s. Manieren, Melismatisch.

Verzögerung, *Retardatio. a*) Die Anhaltung einer oder mehrerer zusammenklingender melodischer Hauptnoten zum Anschlage der folgenden Harmonie, wodurch eine Verzögerung des vollen Eintrittes der letzteren, wie auch zugleich eine syncopenartige Rückung oder Verschiebung des Anschlages der Hauptnote auf ein accentloses Taktglied erfolgt. So erscheint der Satz Beisp. 1 *a* auf diese Art unter *b* mit Retardationen ausgeschmückt.



Man sieht aus dem Beispiele, dass die Retardation in diesem Begriffe nichts als der gewöhnliche Vorhalt ist, wie denn das Wesen desselben auch einigen etwas abweichenden Gestaltungen, die sie sehr häufig annimmt, grundleglich bleibt. Man bedient sich solcher Aufhaltungen nämlich oft in rascher Bewegung bei den Taktgliedern und Gliedtheilen oberer oder niederer Ordnungen in zweistimmigen freien Sätzen, als eine Ineinanderschiebung der beiden Notenreihen, zwischen denen sie stattfindet. So sind die Beisp. 2 *a*, 3 *a* unter *b* mit solchen Retardationen dargestellt:





Dann verzögert man auch die ganzen Akkorde eines mehrstimmigen Stückes gegen den Bass (Beisp. 4 *a*); kehrt man diese Figur um, lässt den Akkord (oder die melodische Hauptnote) der Unterstimme im Anschlage vorausgehen, so heisst sie Vorausnahme (s. daselbst) oder Anticipation (Beisp. 4 *b*).

4 *a*



b



Solche Figuren wie Beisp. 3 *b* und 4 *a* nennt man insbesondere Retardationen, sie sind aber dem Wesen nach nichts anderes als Vorhalte und Vorhaltsakkorde, bei denen man es nur zuweilen mit der Auflösung nicht so genau nimmt, häufiger auch da, wo es im regulären Vorhalte nicht geschehen würde, von der Auflösung ganz abspringt, oder auch die Dissonanz aufwärts führt. —— *b*) Verzögerung der Auflösung der Vorhalte und Septimen; die Auflösung derselben erfolgt nicht sogleich mit dem Anschlage des nächstfolgenden Akkordes, sondern es treten mehrere Akkorde zwischen die Dissonanz und ihre Auflösung, zu deren einem oder anderem sie auch häufig in einem vorübergehenden consonanten Verhältnisse steht, wie z. B. folgende liegende Stimme:

5



Vettermicheln, auch micheln, spottweis für eine triviale und armselige Fortspinnung eines Motivs oder melodischen Theiles, mit Schusterflecken, gewöhnlichen Versetzungen u. dergl. mehr. Das Wort schreibt sich her von einem auf solche Art zusammengeflickten Gassenhauer: »Gestern Abend war Vetter Michel da«.

Vezzosamente, Vortragsbez., auf zärtliche Art.

Vibriren, erzittern. *a*) Von klingenden Saiten gebraucht, gleichbedeutend mit schwingen, oscilliren. — *b*) Im Vortrage, *vibrare, vibrissare,* soviel wie beben, tremuliren; *vibrato*, gleichbedeutend mit *tremando* oder *tremulando.*

Vicarien, Choralisten, in Stiftskirchen die Vertreter der Domherren beim Singen der Horas und Abwarten der Vesper.

Vielchörig, s. Doppelchor.

Vielfaches Verhältniss, *Ratio multiplex*, s. Verhältniss der Intervalle S. 916; vielfach übertheiliges und vielfach übertheilendes, s. ebd.

Vielgestaltiger oder **polymorphischer Contrapunkt,** s. Doppelter Contrapunkt III C, S. 258.

Vielle, die Bauernleyer.

Vielstimmiger Satz, die Schreibart für mehr als vier Hauptstimmen. Es kommt auf die Absichten des Tonsetzers an, ob die etwa aus 6, 8, 10 oder mehr Stimmen bestehende Chormasse nur einen Chor ausmachen, oder in mehrere ineinandergreifende selbständige Chöre getheilt sein soll; in jenem Falle unterliegt dem ganzen Stimmencomplex nur eine Grundstimme, in diesem hat jeder Chor seine besondere (s. Doppelchor). Dass die Stimmführungsregeln des strengen Satzes bei höherer Vielstimmigkeit manche Ausnahmen gestatten, liegt in der Sache; denn es lassen nicht einmal mehr

5 Stimmen mit derselben Reinheit melodisch ungezwungen und ohne Steifheit sich führen wie 4 oder 3, um wieviel weniger noch mehre; ausserdem werden manche Fortschreitungen in den Mittelstimmen, welche die Durchsichtigkeit minderstimmiger Sätze allerdings als Härten erkennen lässt, durch eine grössere Stimmen- und Klangmasse gedeckt. Hierunter gehört die irreguläre Fortschreitung mancher Dissonanzen, Verdoppelung mancher sonst besser nur einfach zu gebrauchenden Intervalle (als der Terz, der Quart im Quartsextakkord, auch wohl des Leittones), manche Querstände, Durchkreuzungen der Stimmen, verdeckte Quint- und Octavparallelen, und andere Einzelnheiten, welche nicht gut in kurzgefassten Regeln sich geben lassen, sondern hinsichts der Ausdehnung ihrer Zulässigkeit aus dem Studium erkannt werden müssen. Für die äusseren Stimmen haben die Regeln des reinen Satzes ebendieselbe Geltung wie in allen minderstimmigen Setzarten. Welche von den vier Hauptstimmen im vielstimmigen Satze getheilt werden sollen, hängt ab von der Absicht des Componisten und der Klangfärbung, welche er dem Tonstücke geben will; Vermehrfachung des Sopranes verleiht dem Zusammenklange Helligkeit und Glanz; des Basses, eine markige massive Unterlage; des Altes und Tenores, compacte Fülle in den Mittelstimmen etc.

Vierer, ein aus vier Takten bestehender melodischer Theil, s. Periode.

Viergestrichene Octav, die höchste Octav unseres Tonsystems, s. Notenschrift S. 611.

Vier-Halbe-Takt, Vier-Zweitel-Takt, der grosse viertheilige Takt, Halbe Noten als Taktglieder enthaltend, hinsichts der Accentordnung mit dem Viervierteltakt übereinkommend, nur breiter und gewichtiger durch seine grösseren Notenwerthe.

Vierklang, der Septimenakkord. Consonirender Vierklang *C e g i*, s. Septime S. 755.

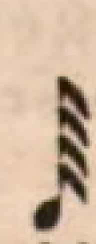
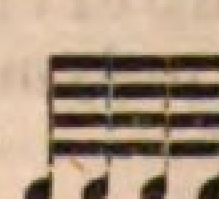
Vierstimmiger Satz, die Schreibart für vier Hauptstimmen, in der Regel für die Hauptstimmengattungen Sopran, Alt, Tenor und Bass, an welche man in erster Reihe denkt, wenn vom vierstimmigen Satze die Rede ist, wiewohl auch mannigfache andere Besetzungen vorkommen, als 2 Soprane und 2 Alte (Frauenchor); 2 Tenöre und Bässe (Männerchor); 2 Soprane, Alt und Tenor, und andere. In der Instrumentalmusik ist das Streichquartett der eigentliche Repräsentant der vierstimmigen Schreibart. Letztere ist überhaupt die Grundlage des (gleichviel ob instrumentalen oder vocalen) Tonsatzes, daher das Studium derselben auch allen anderen Schreibarten, sowohl der zwei- und dreistimmigen als auch der mehr als vierstimmigen, voraufzugehen hat; weiss der Schüler den vierstimmigen Satz gut zu behandeln, so bedarf er nur weniger Ergänzungen, um auch in den übrigen Setzarten sich zurecht zu finden. Näheres s. Fortschreitung der Intervalle; Contrapunkt C, S. 216; Harmonie III.

Viertelnote, *Semiminima*, die Note ♩, der vierte Theil der Semibrevis, Ganzen oder Einschlägigen Note. S. Notenschrift S. 618.

Viertelpause, *Suspirium*, *Sospiro*, *Soupir*, das Pausezeichen 𝄽 oder 𝄾, an Werth der Viertelnote, dem vierten Theile der Semibrevis oder des Ganzen Schlages entsprechend. S. Notenschrift S. 619.

Viertheiliger Takt, s. Takt S. 819; Accent I A *b*, S. 12.

Viertheilston nennt man den Unterschied zwischen den Intervallen $C^\sharp D^\flat$, $D^\sharp E^\flat$ etc. Eigentlich aber ist dieser Unterschied nicht bei allen enharmonischen Intervallen gleich gross, sondern beträgt bei $C^\sharp D^\flat$, $F^\sharp G^\flat$ und $A^\sharp B$ den Drittheilston 648 : 625 Log. 52; bei $D^\sharp E^\flat$ und $G^\sharp A^\flat$ die grosse Diesis 128 : 125 Log. 34; bei $F^\flat E^\sharp$ und $c^\flat H^\sharp$ die kleine Diesis 3125 : 3072 Log. 25.

Vierundsechzigtheilnote, die Note  oder , der vierundsechzigste Theil der Semibrevis oder Ganzen Note; die kleinste Notengattung, von welcher man in der Musik Gebrauch zu machen pflegt.

Vierundsechzigtheilpause, die Pause 𝅂, an Werth den vierundsechzigsten Theil der Ganzen Note oder Semibrevis betragend. Die kleinste Pausengattung, welche in der Musik vorzukommen pflegt.

Vierundzwanziger, *les* 24 *Violons du Roi*, die Grossen Geigen des Königs, eine Gesellschaft von 24 Geigern am Hofe Ludwig's XIV. zu Paris. 1636 bestand

sie aus 6 *Dessus* oder Discantgeigen, 4 *Hautes-contre*, 4 *Tailles*, 4 *Quintes* (drei an Grösse etwas verschiedene Gattungen der *Viola* oder Bratsche) und 6 *Basses* oder Contrabässen. Ueber die *Petits Violons*, an deren Spitze Lully stand, s. den gleichn. Art.

Vierviertaltakt, die viertheilige Taktart mit Viertelnoten als Taktglieder, s. Takt S. 819; Accent S. 12. Ebendasselbe sind hinsichts der Accentordnung der Vierachtel- und der Vierzweitel- oder Vierhalbe-Takt, nur dass jener Achtel-, dieser Halbe Noten zu Taktgliedern hat, daher jener rascher und leichter bewegt, dieser breiter und gewichtiger erscheint als der Vierviertaltakt.

Vigorosamente, Vigoroso, Vortragsbez., kräftig, männlich.

Villacica, ein spanisches Lied.

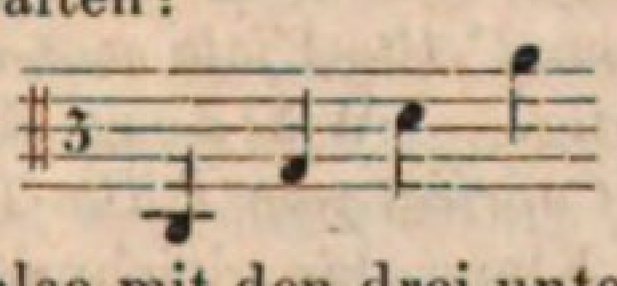
Villanelle, *Canzoni villanesche*, *Villote*. »Ein Bawrliedlein, welche die Bawren vnd gemeine handwercksleute singen: daher dann auch die *Componisten* offt mit sonderm Fleiss ein 4 oder 5 *Quinten* hinder einander her setzen, *contra regulas Musicorum*: Gleichwie die Bawren nach der Kunst nicht singen, sondern nachdem es ihnen einfället: Vnd ist eine Bäwrisch Music zu einer Bäwrischen Matery. Etliche solche Gesänger werden auch genennet *Villotta*, *Vilatella*, dadurch sonsten ein klein Dörfflein verstanden wird. Sonsten werden in Franckreich die Bawrentäntze, welche von den Bawren selbsten *inventirt*, vnd mit Schallmeyen auch Geigen gebraucht werden, mit dem Namen *Villages* genennet«. Prätorius, *Syntagma* III. 20. Einen Text einer solchen Villanella s. Arteaga, Gesch. d. Oper v. Forkel I. 193. Feiner aber zugleich frivoler waren die *Villote alla Napoletana*, worin Neapolitanische Singmeister sich bemühen, jungen Damen die Anfangsgründe der Musik beizubringen. Kiesewetter, Weltl. Ges. 18.

Vina. Ein interessantes indisches Instrument, aus einem cylindrischen Rohre von etwa 40 Zoll Länge und 3 Zoll Weite, mit zwei als Resonanzkörper darunter angebrachten Kürbissen bestehend. Ueber dem Rohre sind vier Messingsaiten von etwa 30 Zoll Länge der klingenden Theile ausgespannt, welche aber durch 19 bewegliche Stege, die der Spieler beim Stimmen mit Wachs auf dem Rohre befestigt, bis auf 9 Zoll verkürzt werden können. Neben den Stegen liegen noch auf der einen Seite eine freie Messingsaite und auf der andern Seite zwei Stahlsaiten. Unter allen Instrumenten der Inder nimmt die Vina den ersten Rang ein.

Vingt quatre Violons du Roi, s. Vierundzwanziger.

Vinate oder **Vinette**, sind Winzerlieder, »auch wenn ichs recht *tituliren* sol, Sauffieder, welche in Deutschland bei vns nicht seltzam noch vngebräuchlich: Vnd halt ich dafür, dass keine Eitelkeit oder Nichtigkeit in der Welt, darauff nicht etwa ein *Music* gerichtet oder gefunden sey«. Prätorius, *Syntagma* III. 20.

Viola, Altgeige, *Viola alta*, *Alto*, *Viola da braccio*, Armgeige, Bratsche, bekannte Geigenart, ausgezeichnet sowohl im Orchester und Streichquartett als dritte Hauptstimme, wie auch als Soloinstrument, wenngleich in dieser Qualität nur seltener verwendet. Der Bauart nach ist sie der Violine ganz ähnlich, nur etwas grösser an Corpus (die Länge des Resonanzkörpers bei der Violine beträgt 13 Zoll, bei der Viola 14 Zoll 5 Linien) und mit verhältnissmässig höheren Zargen. Bezogen ist sie mit vier in Quinten gestimmten Saiten:



ihre drei oberen Saiten kommen also mit den drei unteren der Violine an Tonhöhe überein. Da nun aber das Corpus der Viola nur unerheblich grösser ist als das der Violine, ungeachtet ihrer um eine volle Quint tieferen Stimmung, so müssen die Saiten schwerer und weniger straff gespannt sein, wodurch denn auch ihre vom Glanze der Violine erheblich sich unterscheidende dunkle Klangfarbe entsteht. Ihr Umfang erstreckt sich im Solospiele und in obligaten Stimmen wohl bis zum g_3, in Ripienstimmen hingegen führt man ihre Scala selten über e_2, f_2, g_2 hinaus. Notirt wird sie im Altschlüssel, und hinsichts der Technik gleicht sie im Allgemeinen der Violine, nur dass ihre Griffe ein wenig weiter sind; auch an Behendigkeit steht sie ihr nicht viel nach, doch entsprechen glänzende Passagen nicht recht ihrem ernsten, dunkel und schwermüthig gefärbten, dabei aber durchaus edlen Klangcharacter. Ihre Flageolettöne entstehen auf dieselbe Art wie bei der Violine, doch macht man weit seltener Gebrauch davon. Unter den Blasinstru-

menten findet sie nahe Klangverwandte am Fagott, auch am Horn und den tiefen Clarinettenlagen, mit denen sie sich sehr gut verbindet; überhaupt sind ihre Dienste dem Orchester ungemein wichtig, nicht allein als sehr ausgiebige sonore Begleit- und Füllstimme und zur Markirung kräftiger Rhythmen und Accente, sondern auch als obligates Instrument. Bratschenverdoppelung höher liegender Violoncellomelodien ist von herrlicher, kraft- und gesangvoller Wirkung. In früherer Zeit diente sie überwiegend häufig nur als Begleitstimme oder, wie auch noch heute, als obligate dritte Stimme im Streichquartett, namentlich aber zur Verschärfung der Bässe, indem sie mit den Violoncellen und Contrabässen im Einklang und in Octaven ging. Die Verwerthung ihrer vorzüglichen Eigenschaften auch als Soloinstrument, gehört besonders der neueren Zeit an, und es mag in dieser Hinsicht nur vorübergehend an ihre herrliche Behandlung in einem Doppelconcert für Violine und Viola von Mozart erinnert werden. Doch hat auch die ältere, sowohl kirchliche als weltliche, Musik namentlich der Violen in oft mehrfacher Stimmenbesetzung zur Herstellung ernster und feierlicher Klangfärbungen sich bedient. Unter andern macht Chrysander in seiner Händelbiographie (Bd. I. S. 350) ein *Stabat mater* von Steffani bekannt, dessen Orchestrirung aus zwei Violinen, drei Violen und Bass besteht; in der Oper haben namentlich Gluck, Sacchini, Spontini, Mehul (in seiner ossianischen Oper »Uthal« durchweg) vielfach Bratschenbegleitung angewendet. Auch im modernen Orchester schreibt man die Bratschen mitunter in mehrere Stimmen getheilt, doch erscheint dieses nur dann zweckmässig, wenn man auf eine hinlängliche Besetzung rechnen kann; im entgegengesetzten Falle unterbleibt die Theilung besser, indem sonst leicht eine undeutliche und unkräftige Mittellage des Streichquartetts die Folge ist. Weil der Violenklang ungemein füllt, genügt eine im Verhältniss zu den Violinen nur mässige Besetzung; auf 10 erste und 8 zweite Violinen reichen 6 Bratschen vollkommen hin. In älterer Zeit kommt die Viola in drei Arten vor, die sämmtlich wie die unsrige gestimmt, aber von etwas verschiedener Grösse waren, und in verschiedenen Schlüsseln notirt wurden. Bei den Vierundzwanzigern (*les* 24 *Violons*) Ludwig's XIV. heissen sie *Haute-contre*, *Taille* und *Quinte*. *Haute-contre* (bei den gewöhnlichen Musikern *Quinte* genannt) war die kleinste und wurde im *C*-Schlüssel auf der ersten Linie geschrieben; *Taille* (sonst *Haute-contre*) war die zweitgrösste und wurde im *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie geschrieben; und *Quinte* (sonst *Taille*) war die grösste und tiefste Art, einen halben Fuss grösser als die Violine (*Dessus*), und wurde wie unsere Bratsche notirt. Brossard nennt in seinem *Dictionnaire* 1702 ebenfalls noch drei Bratschen auf, *Viola prima* (*Haute-contre de Violon*, *C*-Schlüssel auf der ersten Linie), *Viola seconda* (*Taille de Violon*) und *Viola terza* (*Quinte de Violon*). Nachher verlor sich die *Haute-contre*, es blieben nur *Taille* und *Quinte*, von denen letztere unter dem Namen *Viola* oder Bratsche auf unsere Zeit herübergekommen ist. S. Nottebohm, Zur Gesch. der Orchester-Instr., Deutsche Mus. Zeitg., Wien 1861, Nr. 39. Ueber die Benennungen Alt- und Tenorviole s. den Art. Altviola. — Ueber die Construction der Bratsche vergleiche man den Art. Geige und die daselbst angeführte Literatur. Selbständige Studienwerke für die Erlernung dieses Instrumentes giebt es nicht viele, denn die für Violine dienenden Anweisungen können mit gleichem Nutzen auch auf die Viola angewendet werden. Doch mögen genannt werden: Bruni, *Méthode pour l'Alto-Viola contenant les principes de cet instrument suivis de Vingt-cinq Etudes*, Leipzig. — Wälder, Kurze Anleitung zum Violaspiel, Augsburg. — Campagnoli, 41 *Caprices pour l'Alto-Viola*, Leipzig.

Viola, in der Orgel, eine an Klang das gleichnamige Saiteninstrument imitirende offene Flötenstimme 8 und 4 Fuss; die kleinere führt auch den Namen Violet. — Quintviole hat $2^2/_3$ Fuss.

Viola alta, — *d'Alto* und *Viola di Tenore*, s. Altviole.

Viola bastarda, *Violbastarda*, eine Art der Viola da gamba, etwas grösser als die Tenorgambe, an deren Stelle sie aber auch dienen konnte. Sie hat 6 Darmsaiten, welche entweder gleich der Tenorgambe in *D G c e a* d_1, oder auch noch auf verschiedene andere Arten gestimmt waren. Der Name des Instrumentes mag möglicherweise davon herstammen, dass es gleichsam eine »*Bastard* sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden«, sondern ein guter Spieler nicht bloss einen Bass, sondern auch Melodien in der Tenor-, Alt- oder Discantlage sehr gut herausbringen konnte, ähnlich wie auf unserm heutigen Violoncello. In England fing man Anfang des 17. Jahrh.

auch an, die *Viola bastarda* mit 8 Resonanzsaiten von Stahl und gedrehtem Messingdrath unter dem Stege zu bauen. Wie bei der *Viola d'amore* wurden diese Saiten nicht gegriffen, sondern dienten nur, um den Klang der gestrichenen Darmsaiten durch ihren Mitklang zu verstärken. S. Viola d'amore.

Viola da braccio, Bratsche, s. Viola.

Viola da gamba, Kniegeige, Gambe, *Basse de Viole*, ein veraltetes Bogeninstrument, an Grösse und Gestalt unserm Violoncello ähnlich, nur auf dem Griffbrette mit sieben Bünden versehen. Anfangs war sie mit 5 Saiten bezogen, dann mit 6 Saiten in *D G c e a* d_1 gestimmt, und ein Franzose Marin Marais fügte ihr gegen Ende des 17. Jahrh. noch eine siebente für A_1 hinzu. Die sechs- und siebensaitige sind noch bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein in Deutschland im Gebrauch gewesen, ungeachtet das Violoncello schon zu Anfang desselben Jahrhunderts bekannt war. Aber die Gambe hatte ihre grossen Vorzüge; nicht nur dass ihr Klang, wennauch etwas näselnd, so doch noch feiner und zarter war (»säuselnd« nennt Mattheson sie, und ein »schönes delicates Instrument«); auch ihre Verwendbarkeit war ungemein ausgedehnt, denn ihres grossen Umfanges wegen diente sie nicht nur zur Verstärkung des Basses, sondern es liess sich auch sehr gut eine ganz hohe Partie oder Oberstimme darauf ausführen; auch wurde sie mitunter zum Generalbass gebraucht, am längsten aber erhielt sie sich als Solo- oder Concertinstrument. Notirt wurde sie in allen Schlüsseln, je nach der Lage, im Bass-, Tenor-, Alt- und Discantschlüssel, zuweilen auch auf zwei Systemen, und wie Maier (Musiksaal 102) sagt, auch nach der Lautentabulatur. — Nach und nach ist die Gambe durch Verminderung der Saiten und Beseitigung der Bünde zum Violoncello (s. daselbst) umgewandelt worden. — Prätorius führt fünf Arten der *Viola da gamba* auf, nämlich: 1) Gar Gross Bass-Viol (*Contrabbasso da gamba*), vieraitig, mit E_1 (auch D_1) als tiefste Saite und in Quarten gestimmt. — 2) Gross Bass-Viol da gamba, fünf-, auch sechssaitig, ebenfalls mit E_1 und D_1 als tiefste Saite. — 3) Klein Bass-Viol da gamba, ebenfalls sechssaitig, in G_1 *C F A d g*, aber auch noch anders gestimmt. — 4) Tenor- und Alt-Viol da gamba, mit 6 (auch 5) Saiten, in *D G c e a* d_1, die oben beschriebene Art; und — 5) *Violetta picciola* oder *Cant Viol de gamba*, mit 6 und weniger Saiten, verschieden gestimmt, aber mit a_1 als höchste Saite. Von den Stadtpfeifern wurden die *Viole da gamba* einfach Violen genannt, und die *Viole da braccio* hiessen bei ihnen Geigen, auch polnische Geigen. Die älteren Schriftsteller unterscheiden die *Viole da gamba* und *da braccio* nur als Grosse und Kleine Geigen; bei Agricola (*Mus. instrum.* 2. Aufl. 1545) kommen sie mit 3, 4 und die Bassgeige auch mit 5 Saiten vor, alle haben Bünde mit Ausnahme der kleinen dreisaitigen oder polnischen Geigen.

Viola da gamba, Violdigambe, Gambe, in der Orgel. Eine sehr feine und edle Labialstimme von zartem streichendem Klange, das gleichnamige Streichinstrument nachahmend. Sie hat am besten 8 Fuss (kommt aber auch im Pedal, als Violdigambenbass, zu 16 Fuss vor) und soll von feinem Zinn gearbeitet sein. Ihre Mensur ist eng, die Form des Corpus entweder cylindrisch oder, nach Gemshornart, oben enger als am Kern. Da sie etwas schwer anspricht, sagt ihr, sowohl in Bezug hierauf als auf ihren Character, ein gebundenes Spiel besser zu als ein sehr schnell bewegtes. Man hat sie auch zu 4 Fuss.

Viola d'amore, *Viole d'amour*, Liebesgeige. Ein ehemals sehr beliebtes, jetzt fast gänzlich verschwundenes Bogeninstrument (in Paris findet es sich noch vor). Es war in mehreren Arten gebräuchlich; gewöhnlich war sein Corpus etwas grösser als das der Viola oder Bratsche, die Zargen waren höher, Hals und Griffbrett breiter, der Steg näherte sich in Anbetracht der Grösse dem des Violoncello. Der Boden des Corpus war gewöhnlich nicht gewölbt, sondern ganz flach gearbeitet, wie bei der Guitarre. Der Bezug war fünf-, auch siebensaitig, gemeinhin aber sechssaitig (Darmsaiten, die drei unteren mit Drath übersponnen; Mattheson giebt den Bezug fünfsaitig an, 4 Stahl- oder Messingsaiten (?) und eine Quint von Därmen). Die Stimmung der Saiten aber wechselte je nach Bedürfniss der Tonart, in welcher das vorzutragende Stück sich bewegte, deren tonischer Dreiklang ihr zu Grunde lag. Wollte man aus F dur spielen, so stimmte man die Saiten in *F A c f a* c_1, in C moll stimmte man sie in *G c* $e^\flat$ *g* c_1 $e^\flat_1$ etc. Neben diesen Darmsaiten, welche mit dem Bogen gestrichen wurden, hatte das Instrument noch ebensoviele Messing- oder Stahlsaiten; diese waren an Stifte unter dem Saitenhalter angehängt, lie-

fen dann, durch im Stege angebrachte Löcher, in eine Höhlung unter dem Griffbrette, aus welcher sie oben bei der Schnecke wieder herauskamen, wo sie, ähnlich wie die Darmsaiten, an Wirbeln befestigt waren. Sie wurden mit den über dem Stege liegenden Saiten in den Einklang oder in die Octav gestimmt, aber nicht selbst angespielt, sondern nur durch die angestrichenen Saiten in Mitschwingungen gesetzt, dienten also nur zur Verstärkung und Färbung des Klanges. Dieser war »argentin oder silbern, dabei überaus angenehm und lieblich — — sie will viel *languissantes* und *tendres* ausdrücken«, sagt Mattheson, I. Orch. 282. Nachher hat man die mitklingenden Saiten auch fortgelassen und nur eines einfachen Bezuges von 6 oder 7 Darmsaiten sich bedient. Ein ausgezeichneter Virtuose auf der *Viola d'amore* war der Ritter v. Esser in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts; eine von seinem Schüler F. A. Weber, Arzt zu Heilbronn, verfasste Abhandlung von der *Viol d'amour* steht in der Speierschen Realzeitung 1789, Nr. 31 ff.

Viola da spala, Schulterviole, eine zu Anfang des verwichenen Jahrhunderts noch gebräuchliche kleine Art Bassgeige (Gambe oder Violoncell), »worauff man mit leichterer Arbeit als auf den grossen *Machinen* allerhand geschwinde Sachen, *Variationes* und *Manieren* machen kann; insonderheit hat die *Viola di spala* einen grossen Effect beim *Accompagnement,* weil sie stark durchschneiden und die Tohne rein *exprimiren* kan. Ein *Bass* kan nimmer *distincter* und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem *Instrument.* Es wird mit einem Bande an der Brust befestigt und gleichsam auf die rechte Schulter geworfen« (Mattheson, I. Orch. 285); von vielen aber auch wie ein Violoncello zwischen den Knien gefasst. Es ist mit 5, auch 6, gemeinhin aber mit 4 wie unser heutiges Violoncello in *C G d a* gestimmten Saiten bezogen, wie Maier (Musiksaal 99) angiebt.

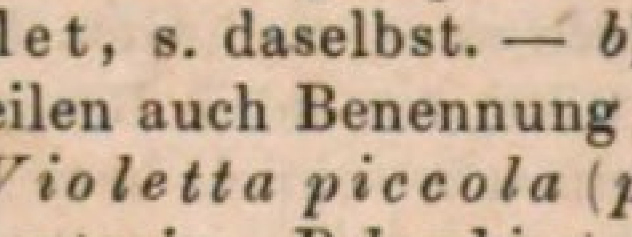
Viola di Bordone, *Baryton*, s. Baryton.

Viola pomposa, eine Art Bassviola, erfunden von Joh. Seb. Bach, in der Absicht, ein Instrument zu haben, welches zur leichten und präcisen Ausführung seiner schwierigen bewegten Bässe geeigneter wäre als das damals noch ziemlich unbehilflich sich anlassende Violoncello. Von der gewöhnlichen Altviola unterschied sich die *Viola pomposa* durch ein sehr merklich grösseres Corpus, höhere Zargen und namentlich durch ihre um eine Octav tiefere (also dem Violoncello gleichkommende) Stimmung in *C G d a*, wozu aber in der Höhe noch eine e_1-Saite kam. Allerdings wurde hierdurch der Spieler in den Stand gesetzt, die hohen und geschwinden Passagen der Grundstimme ohne Uebersetzen der Hand zu greifen, also leichter als auf dem Violoncello herauszubringen; da aber das Instrument beim Spielen ganz wie die gewöhnliche Viola auf der linken Hand und Schulter ruhte, war bei der Grösse desselben die Spielart sehr unbequem. Deshalb und weil das Violoncello mittlerweile sich vervollkommnete, ist es denn auch sehr bald in Vergessenheit gerathen. — Hingegen bediente man sich noch zu Anfang dieses Jahrhunderts hin und wieder unter dem Namen *Violino pomposo* einer Viola von gewöhnlicher Form und Stimmung, aber mit hinzugefügter *E*-Saite der Violine.

Violet. *a*) Englisch Violet, s. daselbst. — *b*) In der Orgel, die kleinere vierfüssige Gattung der Viola. Zuweilen auch Benennung der Offenflöt.

Violetta, bei Prätorius *Violetta piccola* (*picciola*), sowohl die kleinste Gambenart als auch die Violine (Discantgeig, *Rebecchino*); sonst ist *Violetta* eine Viola oder Bratsche.

Violine, Discantgeige, *Violon, Dessus*, bei Prätorius auch *Violetta piccola* und *Rebecchino*, die kleinste Gattung der Bogeninstrumente; sowohl im Solovortrage als im Orchester (woselbst ihr die beiden obersten Stimmen des Bogeninstrumentenchores zukommen) ausgezeichnet durch ausgedehnteste technische Leistungsfähigkeit aller Art, sowie durch höchstes Ausdrucksvermögen im seelenvollsten Gesange. Die Violine ist mit vier, sehr vereinzelte Ausnahmen ungerechnet, in Quinten gestimmten Saiten bezogen:

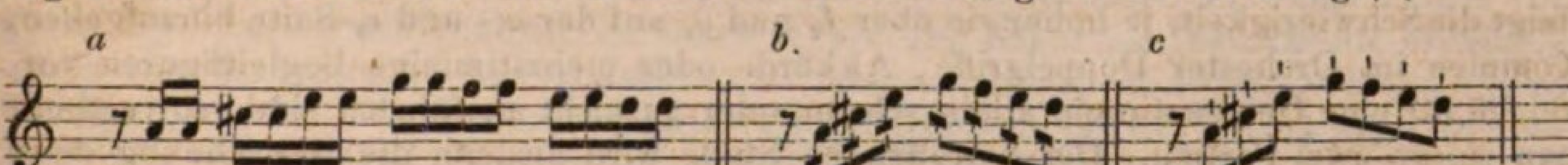


Nur einzelne Künstler haben auch von anderen Stimmungen Gebrauch gemacht; so soll Paganini alle 4 Saiten um einen Halben Ton erhöht, Beriot, Winter u. A. sollen nur

die Stimmung der *g*-Saite verändert haben. Die Saite e_2 pflegt man schlechthin die Quint zu nennen; ferner von leeren Saiten zu sprechen, wenn sie der ganzen Länge nach erklingen, ohne auf dem Griffbrett durch einen aufgesetzten Finger verkürzt zu werden. — In einigen Ländern (z. B. in Russland und der Oberlausitz bei den Wenden) bedienen sich die niederen Volksklassen auch einer Violine, welche nur die drei oberen Saiten der unsrigen hat, der also die *g*-Saite fehlt. — Die Scala der Violine durchläuft vom *g* an alle chromatischen Intervalle bis zum c_4, kann jedoch durch Anwendung der Flageolettöne in der Höhe noch erweitert werden. Doch pflegt man von ihrem vollen Umfange nur im Solovortrage Gebrauch zu machen, im Orchester hingegen das dreigestrichene *f* und *g* nur ausnahmsweise zu überschreiten. Die verschiedenen auf der Violine gebräuchlichen Stricharten werden in bekannter Weise durch spitze und runde Punkte, grosse und kleine Bindebogen bezeichnet; das leichte Staccato, auf einer Bogenlänge durch ganz kurze Rückungen des Armes hervorgebracht, erhält den Schleifbogen über den Punkten:



Im Allegro Fortissimo wird ein und derselbe Ton in nicht zu schnellen Tonfolgen oft mehreremale rasch hinter einander angestrichen, um solchen Gängen mehr Kraft und Nachdruck zu geben (*a*, Abkürzungsschrift *b*); im Adagio hingegen ist ein kräftig angezogenes und markirtes Staccato in ähnlichen Fällen von grösserer Wirkung (*c*):



Eine diesem schnellen Wiederholen desselben Tones nahe sich anschliessende, namentlich in der Musik unserer Tage bis zum Ueberdruss verwendete, wennauch schon in älterer Zeit (bei Gluck) gebräuchliche Geigenfigur ist das Tremolo, eine sehr schnelle Wiederholung eines Tones durch rasches Hin- und Herbewegen des Bogens auf der Saite. Zu langsam darf die Ausführung nicht sein, sonst wird die Bewegung schleppend und die Wirkung trocken und nüchtern; deshalb muss es in der Notirung stets mit sehr schnellen Notengattungen bezeichnet sein. Es lässt sich sowohl auf einfache als auch auf Doppelgriffe anwenden; werden letztere zusammen angestrichen, so müssen sie selbstverständlich auf zwei neben einander liegenden Saiten genommen werden können, sonst theilt man sie zwischen zwei Spieler; gebrochen dürfen sie auch auf derselben Saite liegen:



Seichten Tonsetzern ist das Tremolo ein sehr billiges, aber auch dementsprechend dürftiges Aushilfsmittel, um Effecte von stürmischem Character hervorzubringen, leidenschaftlich sich zu gebehrden, und auch den Mittelstimmen, an Stelle einer geschickteren, doch eine Bewegung überhaupt zu geben. Bei alledem hat es aber, wenn der Zweck das Mittel rechtfertigt, auch seinen Werth. Namentlich bringt das, von einer hinlänglichen Anzahl Geigen in der tiefen Lage der d_1- und a_1-Saite am Steg ausgeführte Tremolo im Forte in der That einen ungemein kraftvollen, rauhen und stürmischen Klangeffect hervor, der an entsprechender Stelle seinen Eindruck nicht verfehlt. Im Pianissimo hoher Tonlagen hingegen klingt es zart und ätherisch. Immerhin aber ist es durch zu vielen Missbrauch dem guten Geschmack gar sehr verleidet. — Die in der Nähe des Steges — *sul ponticello* — angestrichenen Töne sind herber, rauher und metallischer als die weiter nach dem Griffbrett hin, in gewöhnlicher Weise hervorgerufenen. Der Klang wird fast einer scharf intonirten, zum Ueberblasen geneigten Orgelpfeife ähnlich; doch ist diese Strichart nur auf den tiefen Saiten der Geige gebräuchlich. — Eine fernere bekannte, wie auf die übrigen Bogeninstrumente, so auch auf die Violine häufig angewendete

Klangerregungsart ist das Pizzicato; die Saiten werden nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit den Fingern gerupft oder gerissen, wie bei der Mandoline oder Harfe, und der Klang wird alsdann auch dem dieser Instrumente ähnlich harfenartig. Statt des Fingers bedient man sich in einzelnen Fällen auch wohl einer Federspule oder sonstigen Handhabe als Plectron. Da der Klang bei der Kürze der Saiten auch nur kurz sein und keinen längeren Nachhall haben kann, darf man des Pizzicato zur Darstellung eines gebundenen Gesanges selbstverständlich nicht sich bedienen wollen; hingegen machen Begleitfiguren zu getragenen Melodien, desgleichen auch selbständige Partien in grösseren Sätzen, entweder nur von einzelnen Streichinstrumentengattungen allein oder vom ganzen Chore derselben, im Unisono und in Akkorden, im Forte und Piano, *pizzicato* ausgeführt, eine sehr gute und bedeutende Wirkung. Es lassen sich auch Doppelgriffe, drei- und vierstimmige Akkorde sehr wohl herausbringen, und zwar werden sie gewöhnlich mit nur einem Finger gerissen, indem dieser so schnell über die Saiten geht, dass sie scheinbar zusammen oder nur etwas arpeggirt klingen. Bezeichnet wird diese Strichart mit der Abkürzung *pizz.*, und der darnach wieder eintretende Gebrauch des Bogens mit *coll' arco.* — Sehr zahlreiche Doppelgriffe und mehrstimmige Akkorde können auf der Violine mehr oder weniger bequem herausgebracht werden. Es versteht sich von selbst, dass ihre Intervalle auf verschiedenen Saiten liegen müssen, indem auf derselben Saite nicht mehrere Töne zugleich angegeben werden können. Unter d_1 liegende Zusammenklänge sind daher unmöglich, weil sie auf der g-Saite allein nicht herauszubringen sind. Von d_1 aufwärts hingegen lassen sich alle Doppelgriffe in diatonischen und chromatischen Intervallen von der Secund bis zur Octav gut ausführen, doch steigt die Schwierigkeit, je höher sie über f_2 und g_2 auf der a_1- und e_2-Saite hinaufgehen. Kommen im Orchester Doppelgriffe, Akkorde oder mehrstimmige Begleitfiguren vor, welche für eine Geigenstimme allein schwer oder garnicht ausführbar sind, so vertheilt man sie an zwei Partien. Der betreffenden Stelle wird alsdann die Bezeichnung *divisi* (getheilt) oder *a due* (zu zweien) beigesetzt. Zweistimmige Zusammenklänge können, wenn sie auf benachbarten Saiten liegen, sowohl im Forte wie im Piano längere Zeit ausgehalten werden, und machen eine gute Wirkung; von drei- und vierstimmigen hingegen vermag der Spieler nur die beiden obersten Noten fortdauernd erklingen zu lassen, die unteren nur kurz mit anzuspielen; denn der Bogen kann nicht alle vier Saiten zugleich fassen, weil der Steg in der Mitte höher ist, und er aus dem Grunde genöthigt wird, die unteren Töne zu verlassen, während er die oberen anstreicht. Als ein kurzes harmonisches und rhythmisches Marcato aber sind auch drei- und vierstimmige Akkorde sehr gut zu gebrauchen, die Saiten werden alsdann mit einem kräftigen Riss sehr schnell nach einander angegriffen; sollen solche drei- und vierstimmigen Akkorde aber fortklingen, oder auch nur kurz, jedoch im Piano oder Pianissimo angegeben werden, so muss man die Violinen theilen. — Unter voranstehenden Bedingungen gut ausführbar sind beispielsweise folgende Akkorde:



Doch wird man schnelle Folgen drei- und vierstimmiger Griffe von vorneherein zu vermeiden haben; imgleichen auch weite Sprünge schneller Doppelgriffe, denn diese sind nur unter Umständen ausführbar, so z. B. wenn sie zusammengenommen einen Akkord bilden, dessen Intervalle, wie in voranstehendem Beispiel, zugleich angespielt werden können; alle daselbst angeführten Akkorde lassen sich bequem in zwei ziemlich schnell auf einander folgende Doppelgriffe zerlegen, desgleichen sind leicht anspielbare Akkorde auch gut zu arpeggiren. Akkorde, in denen möglichst viele leere Saiten vorkommen, klingen am kraftvollsten; dasselbe sagt man auch von den Tonarten, in denen leere Saiten möglichst viel verwendet werden können, doch ist letzteres nicht mit entschiedener Gewissheit zu behaupten. — Unter den mannigfaltigen doppelgriffigen Figuren, welche die Geige bequem zulässt, mögen nur einige als leicht ausführbar erwähnt werden. So kann eine leere Saite von einer auf der nächsttieferen gespielten Tonreihe sehr bequem

durchkreuzt werden (*a*), und ebenso lassen sich zu einer leeren Saite auf der nächsthöheren oder -tieferen ganz wohl Figuren anspielen (*b*):



Auch kann man auf der Quint zur leeren *d*- und *a*-Saite melodische Bewegungen ausführen, desgleichen auch zum *d* allein auf der *a*- und *e*-Saite:



Kommen dreistimmige Akkorde ohne leere Saiten vor, so müssen ihre Intervalle wenigstens um eine Quint auseinanderliegen, weil sie sonst auf derselben Saite zusammenfallen. Lassen sich aber Akkorde etwa mit Verlegung der Intervalle oder Hinweglassung eines weniger wesentlichen Tones auf mehrere Arten geben, so wählt man gerne diejenige, welche eine oder mehrere leere Saiten oder bequemere Griffe zulässt. — In Betreff der Spielgeläufigkeit der Violine in allen Arten diatonischer und chromatischer Passagen, ist nicht nothwendig etwas zu bemerken; die neuere Zeit hat sie bis an die äussersten Grenzen der Möglichkeit, bis dahin, wo die Kunst aufhört und das Kunststück beginnt, erweitert; wie weit aber das blosse Virtuosenthum in vielen Fällen vom guten Geschmacke sich entfernt, indem es Wesen und Natur der Instrumente überhaupt durch reine Kunststücke zu verunstalten sich herausnimmt, ist ebenfalls mehr als zur Genüge bekannt. — Im Orchester wird die Violine jederzeit in zwei selbständige Stimmen — erste und zweite Violine — getheilt, und auf zwei Systemen geschrieben. Es kam vorhin, bei schwer ausführbaren Doppelgriffen, bereits vor, dass unter Umständen die erste und zweite oder auch beide Violinen wiederum getheilt werden mussten. Namentlich in neuester Zeit wird eine solche abermalige Theilung der Violinstimmen, so dass also ein drei- oder vierstimmiger Geigenchor entsteht, nicht selten angewendet, und hat entweder den Zweck, vollstimmige kräftige Akkorde zu gewinnen, namentlich aber durch Zusammenklänge und melodische Stimmenbewegung in hohen Lagen eine zarte ätherische Klangfärbung hervorzubringen. Oder es kann diese Violinentheilung auch den rein practischen Nutzen gewähren, gewisse unbequem auszuführende Passagen und Figuren leichter spielbar zu machen, indem der eine Theil der Geigen den andern ergänzt, beide somit eine Figur oder Passage abwechselnd fortführen, ohne dass der Hörer von solcher Theilung etwas zu merken braucht; die eine Partie ruht, während die Figur von der andern mit frischem Ansatze aufgenommen wird. Dem entgegengesetzt treten aber auch erste und zweite Violine häufig zu einem Unisono, oder wenn die Melodie sehr hoch liegt, zu einer Octavverdoppelung zusammen, nämlich wenn es entweder auf eine recht durchdringende Schärfe, oder auf einen vollklingenden breiten und weichen Gesang ankommt. Die melodische Klangfülle einer hinreichenden Anzahl guter Violinen kann sehr bedeutend, gesangreich und höchst ausdrucksvoll sein. — Soll eine Melodie, um des Klangeffectes willen, auf einer bestimmten Saite ausgeführt werden, so ist dieses für die betreffende Stelle mit den Worten *sulla corda G, D, A, E* zu bemerken. In den Tonarten (Dur und Moll) bis eingeschlossen 3 ♯ und 3 ♭ bewegt sich die Violine relativ am leichtesten, die nächsten zwei auf beiden Seiten werden bereits schwieriger, und unter den ferneren sind einige schwer, andere geradezu unausführbar. Die Reinheit der Tonbestimmung hängt, wie ja bei allen Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe und auch bei der menschlichen Stimme, allein von der Vollkommenheit des Gehöres und der Geschicklichkeit des Spielers ab. Die Quinten, in denen die Saiten der Geige gestimmt zu werden pflegen, entsprechen zwar unserem gleichschwebend temperirten Systeme, doch kann der Spieler demungeachtet auch den ursprünglich reinen Tonbestimmungen folgen; denn er vermag durch ein wenig Tiefer- oder Höhergreifen Tonverhältnisse herauszubringen, welche beiweitem kleiner sind als der Halbe Ton unseres Tonsystems (also sogenannte Drittheils- und Viertheilstöne etc.) und ebenso auch alle anderen Intervalle ein wenig tiefer oder höher zu nehmen, als sie auf unseren gleichschwebend temperirten

Clavierinstrumenten vorkommen. Und so wird er leicht sich veranlasst sehen, die chromatischen Kreuz- und Beetöne zu unterscheiden, den Ton $f^\sharp$, die Terz von d, anders und höher zu nehmen, als den Ton $g^\flat$, die Septime von $a^\flat$, und ferner auch den Ton $f^\sharp$ in der D dur Scala anders auszudrücken als in der H moll Tonleiter; ebenso die Spannweite übermässiger Intervalle zu vergrössern und verminderter Intervalle zusammenzuziehen, $f^\sharp$ als übermässige Sext von $a^\flat$ höher zu nehmen als $g^\flat$ im Verhältniss einer verminderten Quint von c. Folgt er hiermit auch ganz richtig der ursprünglichen Reinheit der Töne und der Natur übermässiger und verminderter, grosser und kleiner etc. Intervalle, so unterlässt er, wenigstens im Zusammenspiel, doch besser dieses sogenannte Commatisiren, indem andere Spieler und andere Instrumente der angenommenen Temperatur folgen, somit nothwendigerweise Unreinheiten und Schwebungen entstehen müssen. — Endlich bedient man sich bei der Violine und den übrigen Streichinstrumenten, mit Ausnahme des Contrabasses, zur Erzielung einer eigenthümlich nebelhaften und geheimnissvollen Klangfärbung, der Sordinen oder Dämpfer. Eine Beschreibung dieses kleinen kammartigen Instrumentes, welches auf den Steg gesetzt wird, steht in dem gleichn. Art. Solcher gedämpften Geigen aber bedient man sich nicht nur in schnellen und leicht umherschwirrenden Figuren, sondern auch mit schönster Wirkung in langsamen getragenen Gesangpartien, welche dadurch einen weichen schwermüthigen und dabei sehr zarten Klangcharacter annehmen, der vom Glanze des natürlichen Geigenklanges sehr erheblich absticht.

Ueber die technische Construction der Violine s. den Art. Geige, und die daselbst angeführten Werke; über den Bogen und seine Construction und Behandlung den Art. Bogen. Lehrbücher: Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4 Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen, Augspurg 1756 (heutigen Tages noch werthvoll). — Löhlein, Anweisungen zum Violinspielen, dritte Auflage mit Verbesserungen und Zusätzen von Reichardt, 1797. — Rode, Kreutzer und Baillot, Violinschule. Herausgeg. von Baillot, Leipzig. — Spohr, Violinschule, mit erläuternden Kupfertafeln, Wien 1832. — Hubert Ries, Violinschule für den ersten Unterricht, mit 106 kleinen Duetten etc., Leipzig 1840. — Campagnoli, *Nouvelle Méthode de la Mécanique Progressive du Jeu de Violon, divisée en 5 Parties etc.* Op. 21. Französisch und deutsch, Leipzig. — Guhr, Ueber Paganini's Kunst, die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bisjetzt erschienenen Violinschule, nebst einer Abhandlung über das Flageolet in einfachen und Doppelgriffen, Mainz etc. 1829.

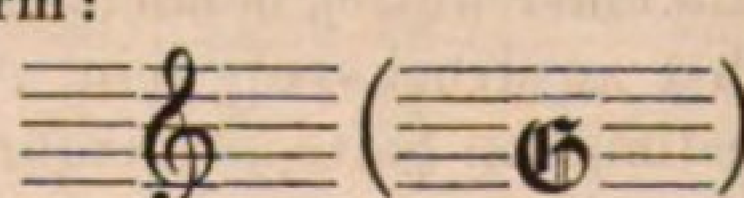
Violino di ferro, die Nagelgeige, Eisenvioline.

Violino piccolo, Quartgeige, ist eine kleine Violine, die um eine Quart höher als die gewöhnliche Violine, also in den Tönen c_1 g_1 d_2 a_2 gestimmt wurde, gegenwärtig jedoch ausser allen Gebrauch gekommen ist.

Violino pomposo, eine Viola von gewöhnlicher Form und Grösse, aber mit hinzugefügter Violinquint als fünfte Saite.

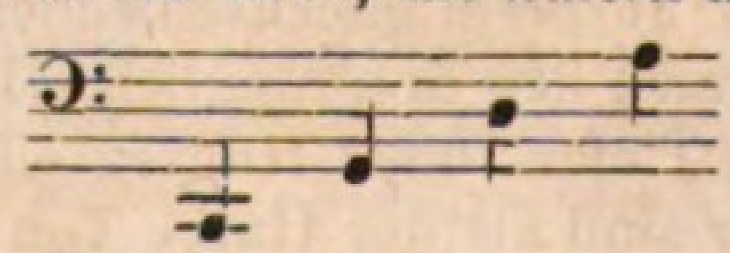
Violino primo, — secondo, Erste, Zweite Violine.

Violinschlüssel oder G-Schlüssel, das bekannte Zeichen, welches anzeigt, auf welche Linie des Liniensystems das eingestrichene g zu stehen kommen soll. Gegenwärtig kommt er allein auf der zweiten Linie vor, in älteren französischen Partituren findet er sich, unter dem Namen französischer Violinschlüssel, auch hie und da auf der ersten Linie. Er hat nachstehende, wahrscheinlich aus dem grossen deutschen Buchstaben 𝔊 entstandene Form:



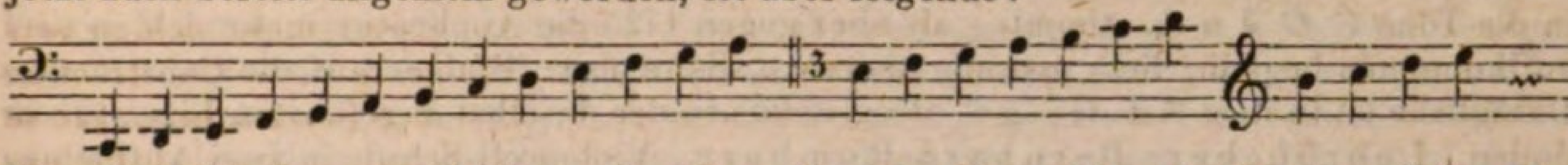
Näheres s. unter Notenschrift B (Noten, Liniensystem und Schlüssel).

Violoncello, bekanntes Bassbogeninstrument, von gleicher Wichtigkeit für das Orchester als Bass des Geigenchores, und für das Streichquartett als obligate Grundstimme, wie auch für das Solospiel als concertirendes Instrument. Erheblich kleiner als der Contrabass (die Länge seines Resonanzraumes beträgt 27 Zoll 6 Linien) wird es beim Spielen zwischen die Kniee genommen. Es ist mit der Viola in gleichen Quinten gestimmt, klingt jedoch um eine Octav tiefer als diese, die Saiten heissen C G d a:



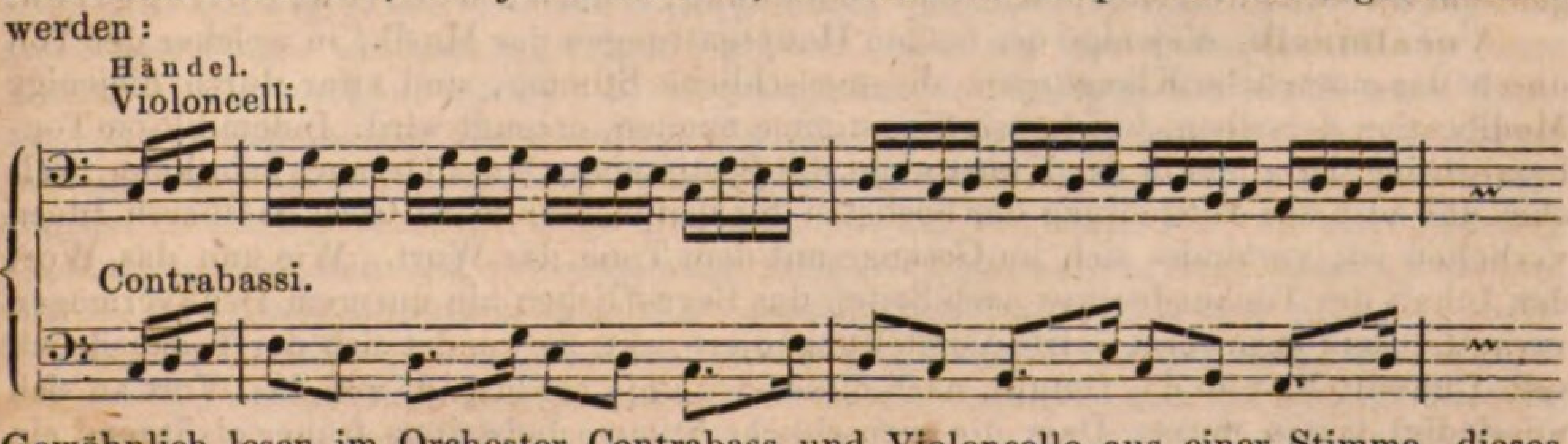
Der Umfang des Instrumentes ist sehr bedeutend, beträgt selbst im Orchester $3\frac{1}{2}$ Octav, bis zum g_2. In der Notirungsart herrscht noch viel Verwirrung; man findet nämlich sehr

oft, besonders in älteren Tonsätzen, auch die tieferen Tonlagen im Violinschlüssel geschrieben — aus welch' irgend einem Grunde ist unerklärlich — und der Spieler liest sie um eine Octav tiefer. Ein andermal hingegen soll der Violinschlüssel gelesen werden wie geschrieben steht, also ohne Transposition. Die einzig richtige Notirungsart, welche jetzt auch bereits allgemein geworden, ist aber folgende:



Für die tiefste Lage und höheren Basstöne dient der Bassschlüssel, für die mittlere der Tenorschlüssel, und für die hohe im Anschluss an den letzteren der Violinschlüssel, natürlich ohne Transposition, wie er geschrieben steht. Selbstverständlich ist der Uebergang aus einem Schlüssel in den andern nicht an eine bestimmte Note gebunden; der Altschlüssel ist beim Violoncello nicht gebräuchlich. — In Betreff der Passagen, Doppelgriffe etc. gilt beim Violoncello im Allgemeinen das Nämliche wie bei der Violine, doch muss man mit zu weit auseinanderliegenden Doppelgriffen vorsichtig sein, indem deren Spannweite leicht zu gross und für die Finger unerreichbar wird. Kann man leere Saiten benutzen, oder liegen die Intervalle überhaupt im Bereiche der Hand, so sind viele Akkorde, Arpeggien und dergl. gut ausführbar. Neben ungemein männlicher und edler Klangfarbe im Gesange besitzt das Violoncello bedeutende Spielgeläufigkeit, wennauch wegen seiner längeren und stärkeren Saiten nicht in gleichem Maasse wie die Geige; manche Virtuosen beziehen ihr Instrument mit etwas dünneren Saiten, um sehr schnelles Passagenwerk leichter herauszubringen, doch schaden sie damit nur dem Klange, während doch nichts daran verloren ist, wenn wir einige Kunststücke weniger hören. Flageolettöne sind leicht herauszubringen, manche kommen, wegen Länge der Saiten, noch leichter und schöner als auf der Geige; das Solospiel macht auch sehr häufigen Gebrauch davon. Ebenfalls sehr gut ist das Pizzicato, doch darf es nicht in zu schneller Bewegung gefordert werden.

Im Orchester ist das Violoncello entweder obligat gehalten, oder es geht, als Bassinstrument, mit dem Contrabass, zur Verschärfung desselben, im Einklange oder in der Octav. Wenn obligat, so führt es Melodien entweder allein oder mit dem Fagott, Horn, der Viola oder den Geigen; oder es dient als Begleitinstrument mit Arpeggien, Figurationen etc. Am häufigsten jedoch ist es Bassinstrument, und geht, wie bemerkt, mit dem Contrabass, dessen ungemein kraftvoller, doch namentlich in der Tiefe sehr dumpfer und dunkler, in der Höhe aber harter und unbiegsamer Klang auf Verdoppelung und Verschärfung durch andere Instrumente, welche seinem Tone mehr Bestimmtheit und Biegsamkeit geben, hingewiesen ist. Hierzu dienen auch wohl Fagott und Bratsche, in den meisten Fällen aber das Violoncello. Auch wenn dieses, obligat gehalten, etwa zugleich einen Gesang auszuführen hat, sucht man doch, falls hinreichende Besetzung vorhanden ist, einige Violoncelli dem Contrabasse beizugeben; alsdann wird es in zwei Stimmen getheilt geschrieben. Sehr schnell bewegte Bassfiguren, welche die Spielgeläufigkeit des Contrabasses übersteigen, lässt man besser vom Violoncello ausführen, und giebt dem Contrabass einfachere, aber jenen ähnliche, in denen die Hauptnoten der Figur markirt werden:



Gewöhnlich lesen im Orchester Contrabass und Violoncello aus einer Stimme, dieses giebt die Töne mit der Notation übereinkommend, der Contrabass um eine Octav tiefer. Trennen sie sich, so werden ihre Partien auf zwei gesonderte Systeme unter einander gesetzt, im andern Falle, wenn sie zusammengehen, dient beiden ein gemeinsames. In vielen Fällen wird auch behufs entsprechender Klangwirkung und Instrumentalcharacteristik

das Violoncello in zwei oder auch wohl in noch mehrere obligate Stimmen getheilt geschrieben (z. B. Allegretto der A dur Symphonie von Beethoven). — Seine gegenwärtige vollkommene Form erhielt das Violoncello durch italienische Meister. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts durch Tardieu, einen französischen Tonkünstler, aus der sechssaitigen Viola da gamba umgebildet, hatte es in der ersten Zeit noch 5 Saiten, die man in die Töne *C G d a* d_1 stimmte; als aber gegen 1725 die Applicatur mehr sich zu vervollkommnen begann, liess man die oberste d_1-Saite fort. Einiges auf die Construction Bezügliche ist in dem Art. Geige, desgleichen in der daselbst angeführten Literatur zu finden. Lehrbücher: Bernhard Romberg, Violoncell-Schule in zwei Abtheilungen, Berlin und Posen. — Dotzauer, *Méthode de Violoncelle*, französisch und deutsch, Mayence. — Fröhlich, Violoncellschule, nach den Grundsätzen der besten über dieses Instrument bereits erschienenen Schriften bearbeitet, Bonn.

Violoncello, in der Orgel, eine engmensurirte offene Labialstimme 8 Fuss, von einer dem gleichnamigen Saiteninstrument ähnlich streichenden und dabei kräftigen und edlen Klangfarbe. Sie dient dem sechszehnfüssigen Violon, mit dem sie an Klangcharacter übereinkommt, als Octav.

Violoncello piccolo, ein Bogeninstrument, für welches in einigen Bach'schen Cantaten (z. B. Bleib' bei uns) Partien vorkommen, denen nach zu urtheilen es, wie der Name auch sagt, ein Violoncello von kleinerer Art als das gewöhnliche gewesen sein muss, zwischen letzterem und der Viola die Mitte haltend, nach Art der kleinen Gamben. Möglicherweise hat man es beim Spielen auf den Knieen, nicht zwischen denselben gehalten. Doch weiss ich etwas Näheres über das Instrument nicht zu sagen, da eine Beschreibung in den älteren Handbüchern sich nicht finden lässt.

Violone, ein schönes Pedalregister der Orgel, offene Labialstimme von 16, auch (unter dem Namen Violoncello) von 8 Fuss; eng mensurirt, von markig streichender contrabassähnlicher Intonation, etwas schwerer Ansprache, deshalb auch mit Bärten an den Labien. Es ist eins der wirksamsten Pedalflötenwerke.

Violone, Contraviolon, s. Contrabass.

Violuntzen, alter Ausdruck für Violen, Geigen.

Virga, ein neumatisches Tonzeichen, ein schräg aufgerichteter oder horizontaler Strich; jener zeigt das Steigen, dieser das Fallen der Stimme an. Die *Bivirga* und *Trivirga*, jene eine zweifache, diese eine dreifache Virga über derselben Silbe, gelten zwei und drei Noten von gleicher Tonhöhe. Schubiger, Sängerschule.

Virginal, in England und den Niederlanden Benennung des Spinett.

Virgola, der Strich oder Schwanz an den Noten.

Vis à vis, Name des Joh. Andr. Stein'schen Doppelflügels, s. daselbst.

Vistamente, Vortragsbez., soviel wie *Presto*.

Vivace, *vivo*, Vortragsbez., lebhaft, bezeichnet sowohl eine muntere Bewegung, als einen leicht hinfliessenden Vortrag.

Vivacissimo, Vortragsbez., auf's lebhafteste.

Vivo, soviel wie *Vivace*.

Vocalisiren, das Absingen der Töne auf Vocalen oder Diphthongen in Singübungen zum Zwecke guter Aussprache und Tonbildung; s. auch Abcdiren, Solfeggiren.

Vocalmusik, diejenige der beiden Hauptgattungen der Musik, in welcher der Ton durch das natürliche Klangorgan, die menschliche Stimme, und zwar durch diejenige Modification derselben, welche wir Singstimme nennen, erzeugt wird. Indem blosse Tonhervorbringung allein in der Kunst nicht die Bestimmung eines Organes sein kann, welches uns auch zur Mittheilung der höchsten für den menschlichen Geist fassbaren Ideen verliehen ist, verbindet sich im Gesange mit dem Tone das Wort. Wie nun das Wort den Inhalt des Tonausdruckes nach Seiten des Begrifflichen hin unserem Denkvermögen vermittelt und in unserm Geiste Vorstellungen erweckt, so wendet sich der Tonausdruck selbst unmittelbar an das Gefühl, nach dieser Seite hin ergänzend, was das Wort an sich unerledigt lassen muss. Dass die menschliche Stimme beiweitem früher als irgend ein Instrument Bedeutung als musikalischer Factor erlangt hat, kann nicht bezweifelt werden, — nicht allein dass man ihrer, als des durch die Natur verliehenen Organes, auch naturgemäss früher als irgend eines künstlichen Werkzeuges, zu einer Art musikalischen Empfindungsausdruckes sich bedient hat, sondern man hat dieses auch unzweifelhaft mit

viel grösserem Erfolge gethan, als durch Instrumente in jenem primitiven Zustande, worin sie so lange verharrten, je möglich geworden wäre. Aller Gesang verdankt seinen Ursprung dem eingeborenen Drange und Bedürfnisse des Menschen, seine Empfindungen und Gefühle in einer über die practische Begriffssprache hinausgehenden Weise auszudrücken; aller Gesang ist Gefühlserguss in leidenschaftlich bewegten Tönen, deren Folge, Hebung, Senkung, Accentuation und Gruppirung eine gewisse Uebereinstimmung oder Analogie mit der Bewegungsart des auszudrückenden Gefühles aufweisen; er ist weder entdeckt noch erfunden, noch dem Pfeifen und Zwitschern der Vögel oder anderen unorganischen Naturlauten abgelauscht und nachgeahmt, sondern dem Menschen eingeboren, und in seinen ersten Keimen, als bedeutsamer Empfindungslaut, unzweifelhaft beiweitem älter als alle Spuren irgend einer Articulation und Begriffssprache (s. Gesang). Demgemäss ist auch die Stimme das vornehmste Organ aller Musikäusserung, nicht nur im Alterthum, sondern auch bis weit ins 18. Jahrhundert christlicher Zeit hinein geblieben, noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist alle Kunstmusik im wesentlichen Vocalmusik, und erst gegen 1700 hin beginnt das Instrumentenspiel mit dem Gesange gleiche Rechte zu gewinnen und jener Umschwung in der Musikempfindung, durch welchen in neuester Zeit die Instrumentalmusik zur Herrschaft über den Gesang gelangt ist, sich vorzubereiten. Dass der Gesang in seiner Entwickelung einen so weiten Vorsprung vor dem Instrumentenspiele gewinnen konnte, liegt nicht allein in den vorhin erwähnten Gründen der Unmittelbarkeit seines natürlichen Organes, sondern auch und vorzugsweise in seiner Verbindung mit dem Worte. Der Text bot den ersten Anhalt dar für Bildung einer musikalischen Form und Ausdrucksweise; und waren die frühesten Gesangformen auch nur Eigenthum der Poesie oder metrisch und rhythmisch geordneten und gegliederten Rede, schloss auch die Hebung, Senkung und metrische Bewegung des Tonganges durchaus den Bewegungen der Sprachdeclamation sich an, so gewann die Musik hieran doch eine Grundlage, worauf sie fussen und allmälig zu selbsteigenem Gestalten sich erheben konnte. Als man nach und nach lernte, Bewegungen der Seele durch Tonbewegung zu analogisiren, Gefühle und Leidenschaften durch geordnete Tonfolgen auf eine dem Kunstgefühle erkennbare Weise auszudrücken, da verselbständigte sich die Melodie auch dem Texte gegenüber insofern, als der Tondichter den durch das Wort ausgesprochenen Gedanken in sich aufzunehmen, und auf selbstschöpferische Weise in einen gleichbedeutenden Musikgedanken umgewandelt wieder herauszustellen vermochte, — wobei sich dann von selbst versteht, dass Wort- und Tongedanke sich decken müssen, weil ja beide, wenngleich durch verschiedene Mittel ausgedrückt und eine verschiedene Wirkung auf unsere Seelenkräfte äussernd, doch eine Einheit sind. Indem aber der Tongedanke auch in der Vocalmusik von dem durch den Text nur angeregten Tongeiste auf solche selbständige Art erzeugt wird, ist auch der Gesang ebensogut reine Musik wie das Instrumentenspiel; seine Melodien und Tongestaltungen entstehen ebenso frei wie die der Instrumentalmusik, hier wie dort durch nichts bedingt als durch den auszudrückenden Stimmungs- und Gefühlsgehalt, nur mit dem Unterschiede, dass dieser hier zugleich auch durch den Text ausgesprochen wird, während er in der Instrumentalmusik zwar ebensogut dem Tonausdrucke zu Grunde liegt und ihn bestimmt, nicht aber zur begrifflichen Deutlichkeit gelangt. Erscheint hiernach die so häufig aufgeworfene Frage, ob denn eigentlich die Vocal- oder die Instrumentalmusik die reine Musik sei, als durchaus müssig, so entspringt aus der Stellung der Musik zum Worte doch ein grosser innerer Wesensunterschied beider Haupttongattungen, und die höhere Stellung der Vocalmusik. Indem letztere, während sie durch den Ton das Gefühl erregt, zugleich durch das Wort den Geist über das, was der Ton sagen will, aufklärt, vermag sie auch die höchsten und bedeutsamsten Dinge — nicht nur in ihren Kreis zu ziehen, was die Instrumentalmusik ja auch thut, sondern unserm Gefühle und Geiste zu deutlichem Verständniss zu bringen. Sie hat die Deutlichkeit vor der Instrumentalmusik voraus. Nun ist es zwar eine besondere Wesenseigenthümlichkeit der Musik, dass sie der eigenen Phantasie- und Gefühlsthätigkeit des Hörers beim Empfangen des Tonwerkes einen so weiten Spielraum lässt, den Empfangenden auf umfängliche Weise zum Mitschöpfer des Kunstwerkes macht, — doch begiebt sie sich dieser Eigenschaft durch ihre Verbindung mit dem Worte ja durchaus nicht. Die Tongestaltung, auch wenn sie durch einen in Worten ausgedrückten Gedanken hervorgerufen ist, bleibt ja etwas für

sich durchaus Selbständiges, daher die Mitthätigkeit des Hörers im Erfassen der Musik, durch das Wort keineswegs beschränkt wird. Und nach Seiten der Unmittelbarkeit für das Gefühl und der Wirkung auf die Phantasie, greift der Ton unendlich weit über das Wort hinaus, der Text würde nicht Worte genug finden, um das zu sagen, was die Musik durch wenige Züge in uns zu erwecken vermag; deshalb ist er für die Verbindung mit Musik auch stets am besten so beschaffen, dass er die Situation oder Stimmung nur bezeichnet, das volle Ausgestalten derselben aber dem Tone überlässt, wodurch er durchaus nichts von seiner allgemeinen Bedeutung für die Musik verliert, weil er wiederum in allen solchen Dingen, die mit Deutlichkeit begriffen werden sollen, durch ein einziges Wort unser musikalisches Empfinden und Ahnen zu einer Gewissheit aufklärt, welche die Musik an sich zu gewähren niemals vermag. So ergänzen sich Wort und Ton in der Vocalmusik zu einer Gefühl und Phantasie tief erregenden und zugleich den Geist durch Deutlichkeit befriedigenden Einheit. Indem nun aber der unmittelbare Ausdruck des Gefühles durch gesangreiche Melodie, der eigentliche Wirkungskreis der Vocalmusik ist, beiweitem weniger die darstellende Schilderung oder Malerei durch eine grosse Mannigfaltigkeit von Figuren, Rhythmen, Klangbildern etc., welche wiederum der Instrumentalmusik (s. daselbst) in weitestem Umfange zu Gebote stehen, findet der Gesang in der Verbindung mit dem Instrumentenspiele doch eine Bereicherung und Ergänzung der wichtigsten Art, indem ihm alsdann die schildernde Kraft des letzteren zugute kommt. Hinsichts des Ausdruckes und der Darstellung erscheint daher die Tonkunst erst dann ihrem vollen Umfange nach erfüllt, wenn Vocal- und Instrumentalmusik mit einander sich vereinigen. — Die Formen der Vocalmusik sind, hinsichts des Verhältnisses zwischen Text und Musik, theils gebundener, theils freier. Im Recitativ ist eine selbständige musikalische Form noch durchaus nicht vorhanden; die Sprachdeclamation herrscht durchgängig, die Rhythmen- und Metrenbildung der Musik hängt von der Sprachrhythmik und -metrik ab, der Tongang ist durch die Hebung und Senkung der leidenschaftlich erregten Sprache bedingt. Je mehr der Gesang wirklicher Melodie sich nähert, desto freier erhebt er sich über das rein Sprachliche, und als ein desto selbständigeres Kunstgebilde schliesst er dem Texte sich an. Im Liede (seinem einfachen Grundbegriffe nach) ist zwar die musikalische Form noch durch die poetische gebunden, die rhythmische Gliederung hängt noch am Vers- und Strophenbau der Dichtung; doch ist die Musik bereits insofern freie Tongestaltung, als der Gesang bereits entwickelte Melodie, freies Product der durch den Text erweckten Stimmung, und nicht mehr blosse an das Wort gefesselte Recitation ist. In den höheren Vocalgattungen aber, wie in der Arie und dem polyphonen Chore, ist die Form eine nunmehr durchaus selbständige, und vom Worte nur insofern noch abhängig, als die richtige metrische Betonung der sprachlichen Längen und Kürzen zu beobachten ist. Mit der Formbildung der instrumentalen Musik verglichen, erscheint die der vocalen wiederum hinsichts des Periodenbaues beiweitem ungebundener. Es wird im Gesange häufig garnicht möglich, eine ebenmässige Periodengliederung einzuhalten; denn die sprachlich richtige Gliederung des Textes gestattet keineswegs immer einen ebenmässigen Bau der Themen und Melodien, und ebenso verhindern in polyphonen Sätzen die oft überraschend und im anscheinend willkürlichen Durcheinander erfolgenden Eintritte der Stimmen, sowie ihre Imitationen und anderen thematischen und contrapunktischen Bildungen, ein rhythmisches Gleichgewicht der melodischen Theile im Sinne des Periodenbaues der Instrumentalformen. Unser Geist ist auch viel zu viel mit der Beobachtung des Stimmenlebens sowie der Gruppenbildung und Eurhythmie im Grossen (welche selbstverständlich nicht fehlen darf) beschäftigt, um auf ein rhythmisches Ebenmaass der einzelnen kleinen Melodietheile zu achten. Der Instrumentalsatz kann zwar auch bis zu umfänglicher Freiheit in der Periodenbildung vordringen, niemals aber sie ganz abwerfen, ausser in der freien Phantasie. Ferner darf der Affect im Gesange weit schneller wechseln, aus einer Leidenschaft zur andern übergehen, ohne weitere Vermittelung in den Contrast umschlagen (soweit die Kunst solches überhaupt gestattet), und dennoch der Zusammenhang des Herganges uns begreiflich bleiben, wenn er sonst an sich nicht unnatürlich ist. Und auch grosse cyclische Werke, welche eine weitverzweigte innere oder auch äussere Handlung, sowie mannigfache Beziehungen auf bestimmte Ideen enthalten, könnten wohl rein aus Gesang bestehen, und vermöge des Textes in allen Einzelnheiten verständlich bleiben. — Auf eine weitere Un-

tersuchung des Gegenstandes einzugehen, gestattet der Raum nicht, Einzelnes ist auch bereits in anderen Artikeln gegeben; man vergleiche Instrumentalmusik, Gesang, Melodie, Text, Textwiederholung, Wortmalerei, Musik. — Die Formen der Vocalmusik sind folgende: A. **Einzelformen.** *a*) Für eine Solostimme: 1) Recitativ, zwischen Declimation und wirklichem Gesange die Mitte haltend, der dramatischen Musik angehörend. — 2) Arioso, zwischen Recitativ und Arie stehende Melodiengattung. — 3) Lied, singbares lyrisches Gedicht, *α*) einfaches, strophisches (als *Volks-*, auch *Kunstlied;* geistliches: *Choral*); *β*) durchcomponirtes; *γ*) *Canzone, Canzonette; δ*) *Ode; ε*) *Cantate; ζ*) *Ballade; η*) *Romanze* und *Legende.* — 4) Ariette, Arie in kleiner Form. — 5) Cavata, Cavatine, arienartiges Singstück, aus nur einem Theile bestehend. — 6) Arie, im allgemeinen Sinne, eine sangbare Melodie in geschlossener Form; im besondern, eine lyrisch-dramatische Melodiengattung, austragender musikalischer Ausdruck eines Gefühlszustandes einer bestimmten Person, in vollkommen entwickelter Kunstform. *Grosse* oder *Da-capo-Arie; dramatische Arie.* — *b*) Für mehrere Solostimmen: 1) Duett, *Kammer-*, *dramatisches* Duett. — 2) Terzett, Quartett etc., Gattungen der Arie. — *c*) Für mehrfach besetzte Stimmen: der Chor, mehrstimmiges Singstück, in welchem jede Stimme von je einer geringeren oder grösseren Anzahl Personen im Einklange vorgetragen wird; Gesammtausdruck einer gleichgestimmten Menge von Individuen. Gattungen: *Gemischter, Frauen-, Männerchor; zwei-, drei-, vier-* und *mehrstimmiger Chor; vielstimmiger* und *Doppelchor.* Formen: *Chorlied, Madrigal, Motette; Chor mit Cantus firmus; Fuge; Arienchor; dramatischer Chor, Turba* (Volkshaufen in den Passionen). —— B) **Mehrsätzige**, cyclische. *a*) Für Solostimmen: 1) Liederkreis, ein Complex von lyrischen Gesängen in Liedform; — 2) Cantata da Camera, ein-, auch mehrstimmig; — 3) Kammerduett; — 4) Concerto da Chiesa, ein- und mehrstimmig (auch einsätzig). — *b*) Für Solostimmen und Chor: *α*) lyrische: 1) Motette (Chor und mehrstimmige Solosätze); — 2) Psalmen, Te deum, Magnificat und andere Kirchenstücke; — 3) Messe und Seelenmesse (*Requiem, Missa pro defunctis*). — *β*) dramatische; ohne Bühnendarstellung: 1) Grosse Cantate, geistlich und weltlich; — 2) das geistliche Musikdrama, *Passion, Auferstehung Christi* etc.; — 3) das Oratorium, biblisch-historisches Musikdrama; — mit Bühnendarstellung: Opera per musica, Oper (*seria, semiseria, buffa*); *Liederspiel; Singspiel; Melodrama; Pastorale* etc. Von allen diesen Gattungen ist in den gleichn. Art. ausführlicher gehandelt.

Voce, die menschliche Stimme; wird in verschiedenen Kunstausdrücken gebraucht: *Portar la voce, portamento di voce,* das Tragen der Stimme; *mezza voce,* mit halber Stimme. **Voce di testa**, Kopfstimme; — **di petto**, Bruststimme; — **dastosa,** volle und weiche, geschmeidige; — **granita,** volle, runde, dabei kernige und kräftige Stimme. — *Messa voce*, s. daselbst.

Voces Aretinae, die Solmisationssilben *ut re mi fa sol la,* s. Aretinische Silben; Solmisation.

Voces belgicae, belgische Silben, die Silben *bo ce di ga lo ma ni* des Hubert Waelrant, der sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an die Stelle der Guidonischen Solmisation setzte, um die Mutation zu beseitigen. S. Solmisation S. 777.

Voces Hammerianae, die Guidonische Solmisation, aber in Verbindung mit der siebenten Silbe *si,* deren Hinzufügung man unter anderm auch dem Kilian Hammer, Schulmeister zu Vohenstrans, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., zuschreibt. Das Nähere s. Solmisation S. 777.

Vogar, soviel wie *Fugara*, s. daselbst.

Vogelgesang, s. Merula.

Volate, *Volatine*, kleine Läufe, als Ausschmückungen des Gesanges.

Volgan, das kleine *g* über der Grobstimme (der zweite Oberton) auf der Trompete.

Volkslied, das aus dem Boden des Volkslebens erwachsende Lied. Als unmittelbarer naturalistischer Ausfluss der Volkslyrik entspringt es, wiewohl ohne directe Mitthätigkeit der Kunst, doch einem dem Volke innewohnenden Kunstinstincte, welcher einen über die alltägliche Sprache sich erhebenden Ausdruck sucht für die Stimmungen und Gefühle, welche die Thatsachen und Anschauungen des Lebens in der Seele des Volkes hervorrufen. Die ersten Urheber der Volkslieder sind, mit nur sehr vereinzelten

Ausnahmen, unbekannt; entweder sind es Männer aus dem Volke selbst, welche, ohne der Kunstgesetze weiter kundig zu sein, in naiver Unbefangenheit, demungeachtet aber häufig mit nicht minder freier Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit gestalten, was in der Seele ihres Volkes sich bewegt; oder es sind auch wohl Künstler, die aber ihrer Empfindung nach in so innigem Zusammenhange mit dem Gefühle und Bewusstsein des Volkes stehen, dass ihr Product geeignet ist, ein Eigenthum desselben zu werden. Wie einerseits das rein Menschliche, ist es andererseits das Nationale, was im Volksliede treu sich wiederspiegelt; die Charactereigenthümlichkeiten einer Nation zeichnen sich in ihren Liedern mit so bestimmten Zügen, dass diese nicht nur als der einen oder andern Nation angehörend, sondern dass auch die Verwandschaften der Volksstämme aus der Aehnlichkeit ihrer Lieder deutlich sich erkennen lassen. Daher es auch fast unmöglich ist, einem Stamme angehörige Nationallieder auf einen fremden Stamm zu übertragen; das Volk, dessen Eigenthum sie sind, vermag weder ihrer sich zu entäussern, noch können sie ihm entzogen und einem fremden Boden acclimatisirt werden. Was am Volksgesange ewig anziehend bleibt, ist die Frische, Ursprünglichkeit und unverhüllte Wahrheit, mit welcher alles die Seele des Volkes Bewegende darin sich ausspricht; doch ist es nicht der gesunde Naturalismus allein, was uns daran erfreut, sondern auch das Durchblicken der Ahnung eines höheren Idealen, und der die Hülle unbefangener Naturwüchsigkeit durchbrechende Sinn für poesievolle Schönheit, welche so vielen echten Volksweisen eine unvergängliche Dauer sichern. Die Form ist einfach strophisch, durch den Vers- und Strophenbau des Gedichtes bedingt, und der Ausdruck liegt ausschliesslich in der Melodie, welche ebendasselbe bedeuten muss, auch wenn sie ganz ohne alle Begleitung gesungen wird. Letztere hat, wenn sie hinzugefügt wird, keine weitere Aufgabe, als die Stimme im Tone zu erhalten und harmonisch zu unterstützen, — eine Sache, die bei der Natur des Volksliedes von selbst sich versteht, demungeachtet aber in modernen sogenannten Volksliedern oder Liedern im Volkston doch gar häufig verletzt wird. — Wie es kaum ein einziges bekanntes Volk giebt, welches aller Naturpoesie so vollständig ermangelt, dass es nicht Gesänge irgend welcher Art und wennauch nur von der allerprimitivsten Beschaffenheit besässe, so ist der Gesang auch unzweifelhaft als die allererste Kundgebung eines mit dem sich entfaltenden Seelenleben erwachenden Kunsttriebes anzusehen, und aus den Anregungen, welche das Gefühl durch die sich bildenden Gottes- und Weltanschauungen empfing, sind sicher schon in vorgeschichtlichen Zeiten Gesänge mancherlei Art emporgekeimt. Freilich wissen wir etwas Näheres weder von eigentlichen Volksgesängen der alten Culturvölker, noch von denen des früheren Mittelalters; es fehlen alle bestimmteren Nachrichten, von Monumenten ganz zu geschweigen; weder von den Gesängen der germanischen Völker noch der Italiener zur Zeit der Römer und noch weit darüber hinaus, haben wir irgend eine sichere Kunde. Was aus früheren Jahrhunderten noch vorhanden gewesen sein mochte, ging durch die Völkerwanderung unter, und ein neues Volkslied konnte erst entstehen mit dem Aufblühen einer neuen Gesittung, der Läuterung der Sprachverwirrung und Bildung einer Volkspoesie. Zur Zeit Carl's d. Gr. sollen (Forkel, Gesch. II. 234) Volkslieder, als Liebes-, Spott-, Lob-, Schand-, Ehren-, Teufels-, Schlacht-, Sieges- etc. Lieder, vorhanden gewesen und auf Carl's Veranlassung auch gesammelt worden sein; doch findet sich von Melodien keine Spur mehr, und selbst von den Texten nur ein unscheinbarer Rest (eines Siegesliedes auf König Ludwig III. in Frankreich 882). Kiesewetter vermuthet (Weltl. Ges. 4) in einigen kurzen Sätzen, welche in den theoretischen Werken des Franco und Pseudo-Beda vorkommen, Fragmente von Liedern, die etwa im 11. Jahrh. gebräuchlich gewesen sein mögen. Aber erst in den Messen der Niederländer von Ende des 14. bis Mitte des 16. Jahrh. sind uns Melodien als Tenor für den Contrapunkt aufbehalten, von denen man weiss, dass es Volkslieder gewesen sind; zwar erscheint ihre Rhythmik im Interesse des Contrapunktes abgeändert, doch scheint es nicht unmöglich, sie auf ihren muthmasslich ursprünglichen, mehr oder minder erkennbaren Rhythmus zu reduciren. Der Chanson *L'omme armé*, über den die bedeutendsten Meister von Dufay an bis Carissimi hin (darunter Josquin, Morales, Palestrina u. a., s. Baini, Palestrina von Kiesewetter herausgegeben, S. 65 Anm.) Messen geschrieben haben, ist unter allen diesen Volksweisen und anderen in populäre Melodie gekleideten Gesängen jener Zeit, insbesondere merkwürdig, nicht allein durch den deutlich und fest ausgeprägten Character des französischen

Chanson aller Zeiten, sondern vorzugsweise noch durch die darin herrschende bestimmte Auffassung unserer modernen Dur- und Molltonart (Kiesewetter a. a. O.). An Monumenten dieser Zeit aus Italien, Deutschland und den übrigen Ländern fehlt es, wiewohl einige einst sehr beliebte deutsche Volkslieder, welche C. F. Becker (Hausmusik) mittheilt, schon im 15. Jahrh. bekannt gewesen sein mögen, wennauch ihre vierstimmige contrapunktische Behandlung durch deutsche Tonsetzer erst aus dem 16. Jahrh. stammt. Einen höchst werthvollen Beitrag zur Kunde des weltlichen Liedes bieten die in den Jahrbüchern von Chrysander, Jahrg. II mitgetheilten Texte und Melodien des Lochheimer Liederbuches, um Mitte des 15. Jahrh. Die Limburger Chronik (s. Forkel, Gesch. II. 773; Chrysander, Jahrb. I) enthält Texte von Gesängen der deutschen Geisselbrüder aus den Jahren 1347—80, leider aber keine einzige Melodie. In der Mitte des 15. Jahrh. wurden nach Cyriac Spangenberg's Bericht (Forkel a. a. O. 776) Volkslieder gemacht und gesungen, »darinnen die Oberkeit erinnert vnd ermahnt ward, in der Regierung Gleichmässigkeit zu halten, dem Adel nie zu viel Freiheit und Gewalt zu verhängen, den Bürgern nicht zu viel Pracht und Gepränge zu verstatten, das gemeine Bauernvolk nicht über Macht zu beschweren, die Strassen rein zu erhalten und jedermann Recht und Billigkeit widerfahren zu lassen«. Ueberreste davon sind noch vorhanden. Manche heute noch unter uns lebende deutsche Volksmelodien stammen unzweifelhaft aus sehr frühen Zeiten, wenn sie auch nach und nach im Volksmunde sich umgebildet haben; andere mögen wenigstens uralte Elemente enthalten, wenngleich man diese nicht mehr zu erkennen und geschichtlich zu verfolgen vermag. — Die Lieder und Weisen der schon sehr früh (im 8. Jahrh.) auftauchenden Menestriere und fahrenden Spielleute können kaum anders als im Volkstone gewesen sein, wie auch die Melodien der deutschen Minnesinger und französischen Troubadours volksmässigen Character hatten, ungeachtet ihre Dichtungen zur Gattung der Kunstpoesie gehören, auch wenn sie Nachbildungen von Volksgedichten sind. Dass mit der Kirchenverbesserung (neben den Melodien kirchlicher lateinischer Gesänge und deutscher Kirchenlieder aus der Zeit vor Luther) auch Volksmelodien in grosser Anzahl in die neue Kirche Aufnahme fanden, ist schon unter Choral bemerkt; desgleichen auch, dass man Volksweisen mit unterlegten geistlichen Texten herausgab, »damit das junge Volk von denselben schamparen und unzüchtigen Bulenliedern abgebracht werde und anstatt derselben bösen Text feine christliche und zur Besserung dienliche Lieder in denselben lieblichen Melodeyen singen möge«. Ueber berühmte alte Sammlungen von Volksgesängen s. Winterfeld, Evangel. Kirchenges. I. 40—98; Becker, Tonwerke des 16. und 17. Jahrh., Leipzig 1855; auch dessen Hausmusik.

Volles Werk, *Organo pieno*, *Grand jeu*, Terminus des Orgelspieles, eigentlich diejenige Registrirung, bei welcher das ganze Werk den höchsten Grad seiner Gesammtklangstärke entwickelt. Doch ist der Ausdruck nicht mit einem Worte erklärt; es kommt sehr auf das Tonstück, die Bewegungsart, überhaupt auf den ganzen Effect an, der mit dem vollen Werke hervorgebracht werden soll. Unter allen Umständen ist nicht dazu erforderlich, dass alle Register gezogen werden; denn manche schwache Stimmen bleiben schon deshalb besser fort, weil sie in der ganzen Klangmasse untergehen, ohne zu ihrer Verstärkung und Füllung beizutragen, wenn sie nicht sogar Stumpfheit und Unklarheit hineinbringen; mindestens aber verbrauchen sie unnöthigen Wind ohne zu wirken. Im übrigen kommt es auf die Wirkung an, wozu das volle Werk dienen soll; in einem schnell bewegten und mit vielen kleinen Noten durcheinandergehenden Satze *organo pieno*, wird man keine Mixturen anwenden, sondern die Principale vorherrschen lassen, und nur der hohen Octaven und eines Cornett zur Schärfung, der Quinten zur Füllung etc. sich bedienen, weil sonst alles ineinanderschwimmt, ferner die Rohrwerke hinzuziehen oder allein auf Labialstimmen sich beschränken; hingegen bei mässig bewegten Akkordfolgen, einzelnen Fortissimoschlägen, die einen scharfen durchschneidenden Klang haben sollen, wird man zum Vollen Werke auch mehr Verschärfungsstimmen gebrauchen. Aehnliches gilt von den grossen 32-füssigen Bässen, welche nur in mässig bewegten und langsamen Sätzen ihre volle Majestät entfalten können, in schnellem Figurenwerk aber, ihrer langsamen Ansprache und häufig schwankenden Intonation wegen, nicht nur nicht zur Geltung kommen, sondern durch Unklarheit störend werden. Die Einsicht des Spielers muss hier das Richtige erkennen; unter allen Um-

ständen hat er nicht die Deutlichkeit der Stärke zu opfern. Bestimmteres lässt sich über diesen Gegenstand immer nur in Bezug auf ein einzelnes Tonstück sagen; auch die Erklärung, Volles Werk bedeute diejenige Registrirung, bei welcher alle Principalstimmen (mit Einschluss der Quinten) bis zur kleinsten vorhandenen Octav gezogen sind und andere Stimmen von gleichem Fussmaasse nach Befinden zur Füllung und Färbung beigemischt werden, ist zu unbestimmt, um allgemeine Geltung haben zu können.

Vollkommene Cadenz, der Ganzschluss, s. daselbst.

Vollkommene oder reine Consonanzen sind die Prime und Octav, Quint und Quart. Näheres s. Unvollkommene Consonanzen; Consonanz und Dissonanz; Intervall B 1, S. 459. Zwei vollkommene Consonanzen dürfen in gleichen Stimmen und paralleler Bewegung nicht mit einander fortschreiten, s. Fortschreitung der Intervalle B I, S. 315.

Vollkommener Ganzschluss, s. Ganzschluss S. 353, Beisp. 2.

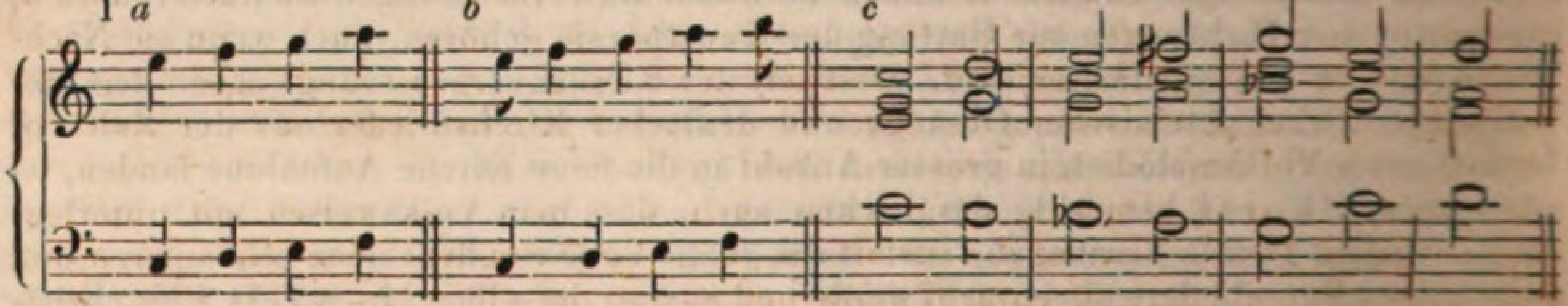
Volta, Wendung; *prima* und *seconda volta* (abbrev. Ima, IIda), erste und zweite Wendung, nämlich des Schlusses von Repetitionstheilen mehrtheiliger Tonstücke; beim ersten Vortrage des betreffenden Theiles wird die *prima volta* gespielt, beim zweiten Vortrage bleibt sie fort und an ihre Stelle tritt die in den folgenden Theil besser überleitende *seconda volta.*

Volte, eine veraltete Tanzmelodie, Gattung der Gagliarda, im Tripeltakt stehend.

Volti, volti subito, man wende schnell (das Blatt) um.

Vorausnahme. 1) *Anticipatio*, das Eintreten eines oder mehrerer dem nächstfolgenden Zusammenklange angehöriger Intervalle, noch vor Ablauf der dem gegenwärtigen zukommenden Zeitdauer; z. B. 1 *a—d.*

1 *a* *b* *c*



d



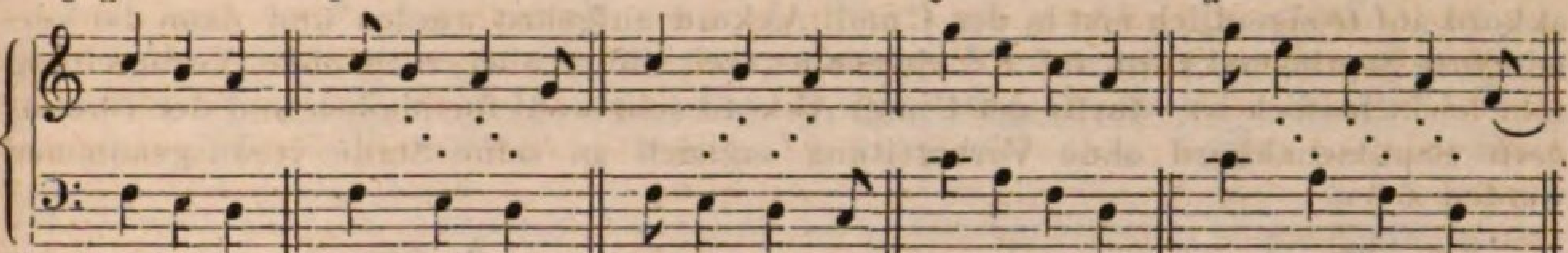
Die Beispiele 1 *a c* sind unter *b d* mit Anticipationen dargestellt. Letztere erscheinen, wie man sieht, als Syncopen; in denjenigen Stimmen, in welchen die Vorausnahme stattfindet, rückt der Accent auf die anticipirten Töne, während die regulär fortschreitende Gegenstimme ihre gewöhnliche Accentordnung beibehält, und durch den Gegendruck der letzteren die Anticipation auch rhythmisch ausprägt. Findet die Anticipation in ganzen Akkorden oder mehreren Stimmen zugleich statt, wie unter 1 *d*, so ist sie natürlich von scharfer Dissonanz, und ebendasselbe kann auch der Fall sein, wenn sie nur zwischen zwei Stimmen vorkommt, es sei denn, dass sie nur innerhalb desselben Akkordes vor sich geht, in welchem Falle sie nur rhythmische Bedeutung als Syncope, aber keine harmonische hat, wie Beisp. 2.

2



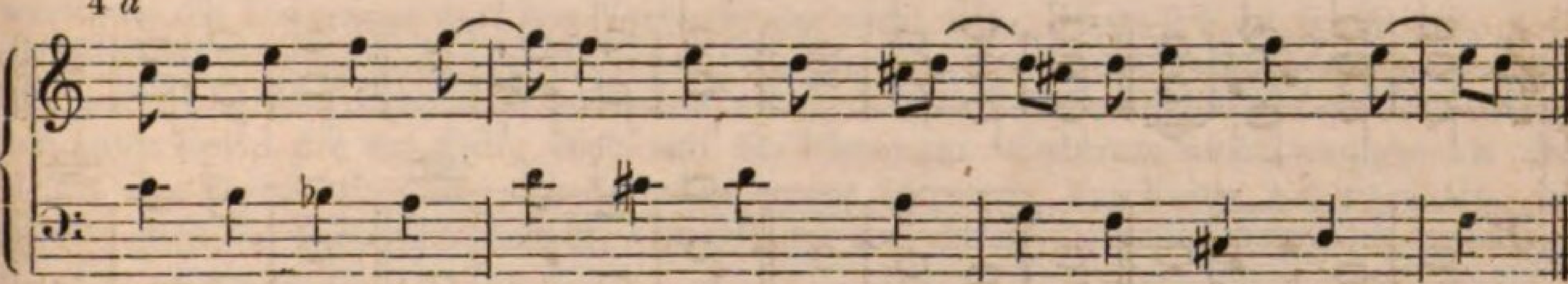
Fehlerhafte Quintparallelen werden durch Anticipation nicht gebessert; zwar erscheint die Figur unter Beisp. 3 *d* weniger hart als die 3 *b*, doch liegt dies nicht in der Vorausnahme, sondern überhaupt darin, dass sprungweis aufeinander folgende Quinten, weil sie vermittelten Akkorden angehören, nicht so hart sind als schrittweis sich fortbewegende, welche unvermittelte Akkorde, also Harmoniesprünge vorstellen:

3 *a* *b* *c* *d*

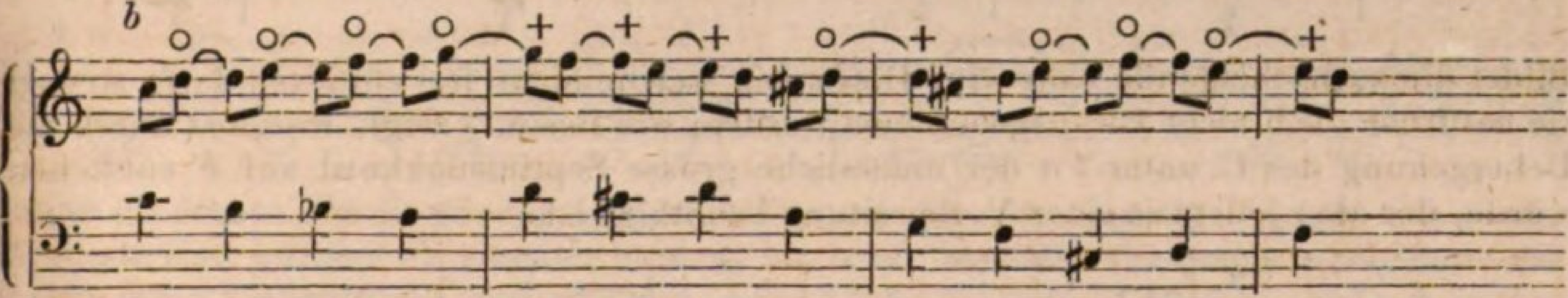


Von den Octaven gilt das Nämliche, sind sie als offene Parallelen gut (d. h. machen die Stimmen keinen Anspruch auf Selbständigkeit), so sind sie es auch in Anticipationen. — Häufig erscheint die Anticipation mit der Retardation vermischt (Beisp. 4 *a*); man wird sie leicht von einander unterscheiden können, denn bei der Anticipation tritt das akkordeigene Intervall im Anschlage auf und das anticipirte folgt ihm im Nachschlage des Basses; bei der Retardation hingegen ist es umgekehrt, das akkordfremde retardirte Intervall steht (als Vorhalt) im Anschlage und das akkordeigene im Nachschlage. Unter 4 *b* sind die anticipirten Intervalle mit o, die retardirten mit + bezeichnet.

4 *a*



b



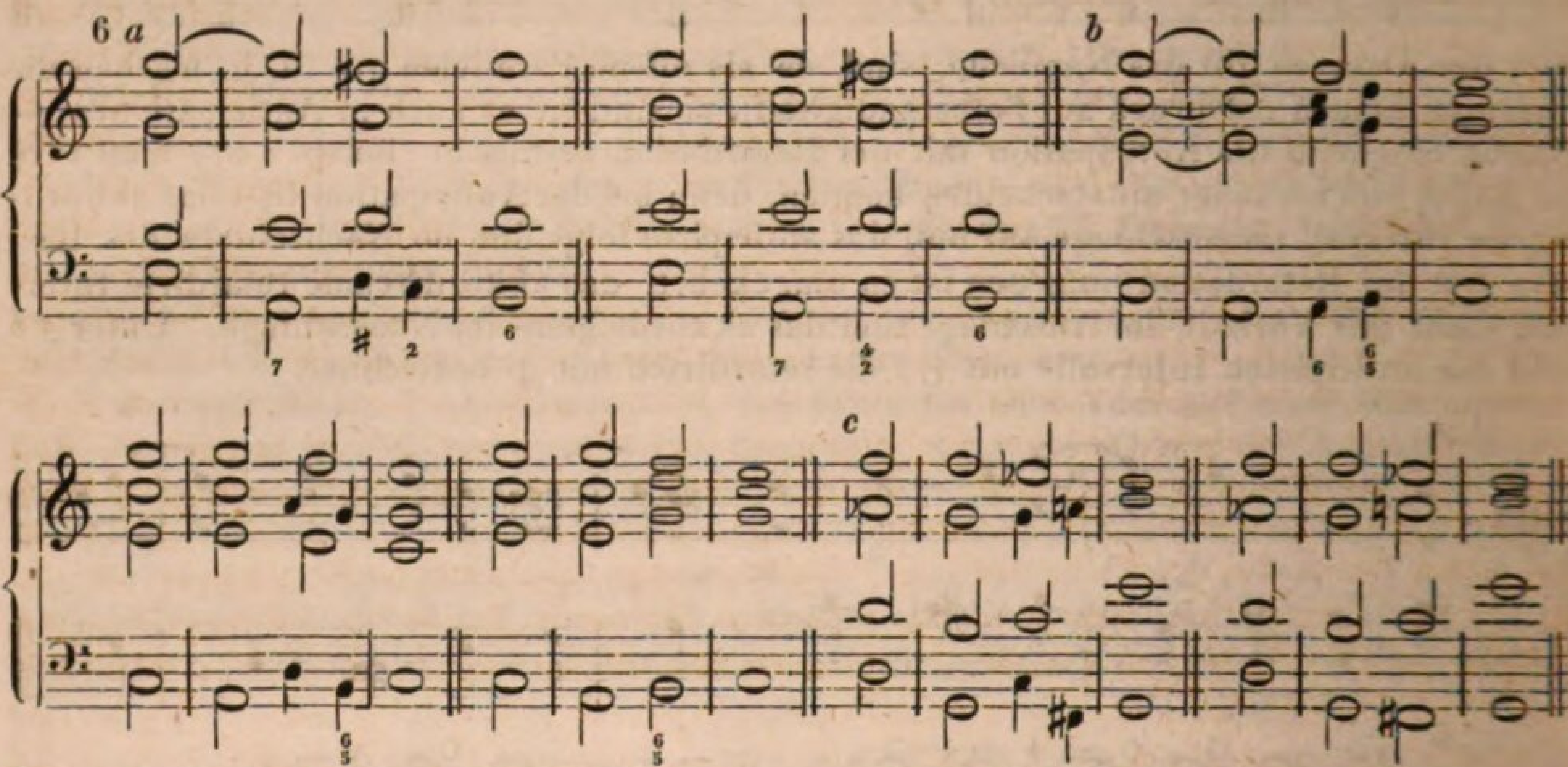
Uebrigens wird von der Anticipation nur im freien Satze Gebrauch gemacht, im strengen nicht. —— 2) Auf Vorausnahme durchgehender oder nachschlagender Noten gründen sich diejenigen harmonischen Fortschreitungen, in welchen eine Dissonanz in eine andere aufgelöst wird, wie z. B. die Septime unter 5 *a* in die übermässige Quart, unter *b* in die verminderte Quint, unter *c* in eine verminderte Septime:

5 *a* *b* *c*



In allen diesen Fällen ist eine durchgehende oder nachschlagende Note an Stelle einer anschlagenden gesetzt, diese selbst aber, auf welcher die Auflösung der Dissonanz in die Consonanz eigentlich vor sich gehen sollte, ist ausgelassen; doch tritt dieser Process nur dann ein, wenn die statt der anschlagenden gesetzte nachschlagende Note, zu welcher die Dissonanz sich auflöst, einen solchen dissonirenden Akkord bildet, der nach den Regeln des reinen Satzes ohne Vorbereitung eintreten darf. Der Satz 5 *a*, in welchem die Septime in die übermässige Quart resolvirt, sollte eigentlich heissen wie unter 6 *a*, das heisst, die Septime *G* sollte eigentlich über dem Basse *D* in die Terz resolviren, und der Bass *D* erst nach der Auflösung des Septimenakkordes in den einen Durchgang zum folgenden *H* bildenden Ton *C* übergehen; weil aber der Secundakkord, welcher auf dem nachschlagenden *C* entsteht, sehr wohl fasslich ist, lässt man ihn häufig mit

Uebergehung der eigentlichen Anschlagsnote *D* sogleich selbst im Anschlage eintreten; die auf dem Nachschlage durchgehende Note wird vorausgenommen, oder die Figur durch Weglassung der eigentlichen Anschlagsnote zusammengezogen. Aehnliche Bewandniss hat es mit dem Satze 5 *b*, in welchem der Sextakkord auf *A* oder der Mollakkord auf *D* übergangen und sogleich der durchgehende Quintsextakkord auf *H* an die Stelle eines jener beiden Akkorde vorausgenommen ist. Unter 5 *c* sollte der Septimenakkord auf *G* eigentlich erst in den C moll Akkord aufgelöst werden und dann der verminderte Septimenakkord auf *F♯* eintreten; weil dieser aber auch ohne Vorbereitung sehr leicht fasslich ist, durfte der C moll Akkord sehr wohl fortbleiben und der verminderte Septimenakkord ohne Vorbereitung sogleich an seine Stelle vorausgenommen werden (6 *b c*):



Bildet die nachschlagende Note eine Dissonanz welche nicht frei eintreten darf, so darf sie natürlich auch nicht vorausgenommen werden, wie Beisp. 7 zeigt, woselbst durch die Uebergehung des *C* unter 7 *a* der unfassliche grosse Septimenakkord auf *F* entstehen würde, der aber jederzeit einer Vorbereitung benöthigt ist:



Auf diesen Process der Vorausnahme durchgehender oder nachschlagender Noten oder Akkorde, welchen man auch Zusammenziehung der Auflösung nennt, gründen sich auch gewisse chromatische Sätze, in denen Dissonanz auf Dissonanz folgt; der Satz 8 *a* ist durch Zusammenziehung oder Vorausnahme entstanden aus 8 *b*:

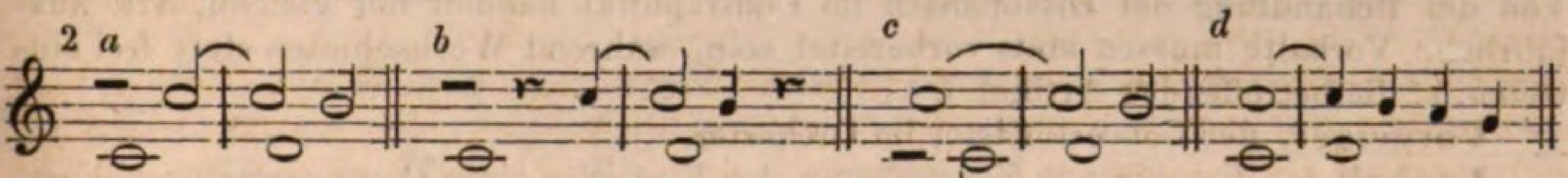


Vorbereitung der Dissonanzen. Indem die Dissonanzen sämmtlich weniger einfache Verhältnisse sind als die Consonanzen, daher auch mehr oder weniger schwer fasslich erscheinen, wird gefordert, dass sie unmittelbar vor ihrem Anschlage als Dissonanzen,

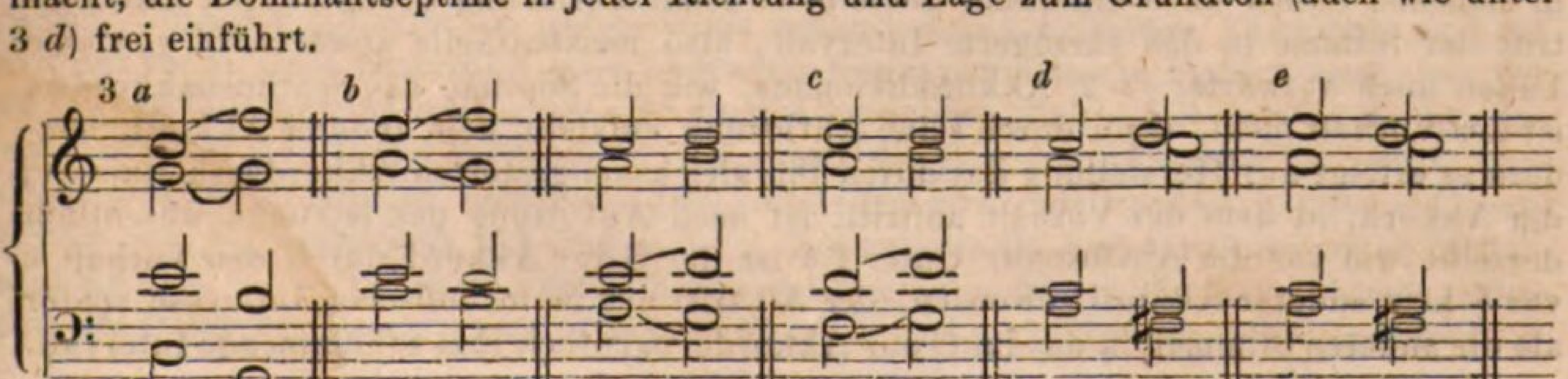
in derselben Stimme als Consonanzen gehört werden. Dieses Vorauserscheinen der Dissonanzen als consonante Verhältnisse ist die Vorbereitung. Unter Beisp. 1 *a* ist die Septime *H* im voraufgehenden Zusammenklange Terz, unter *b* ist sie Quint; unter *c* ist die Secund *F* Terz, unter *d* Sext; unter *e* ist die None *D* Quint etc. gewesen: Alle diese Dissonanzen erscheinen im unmittelbar vorhergehenden Anschlage als Consonanzen, sie sind vorbereitet.



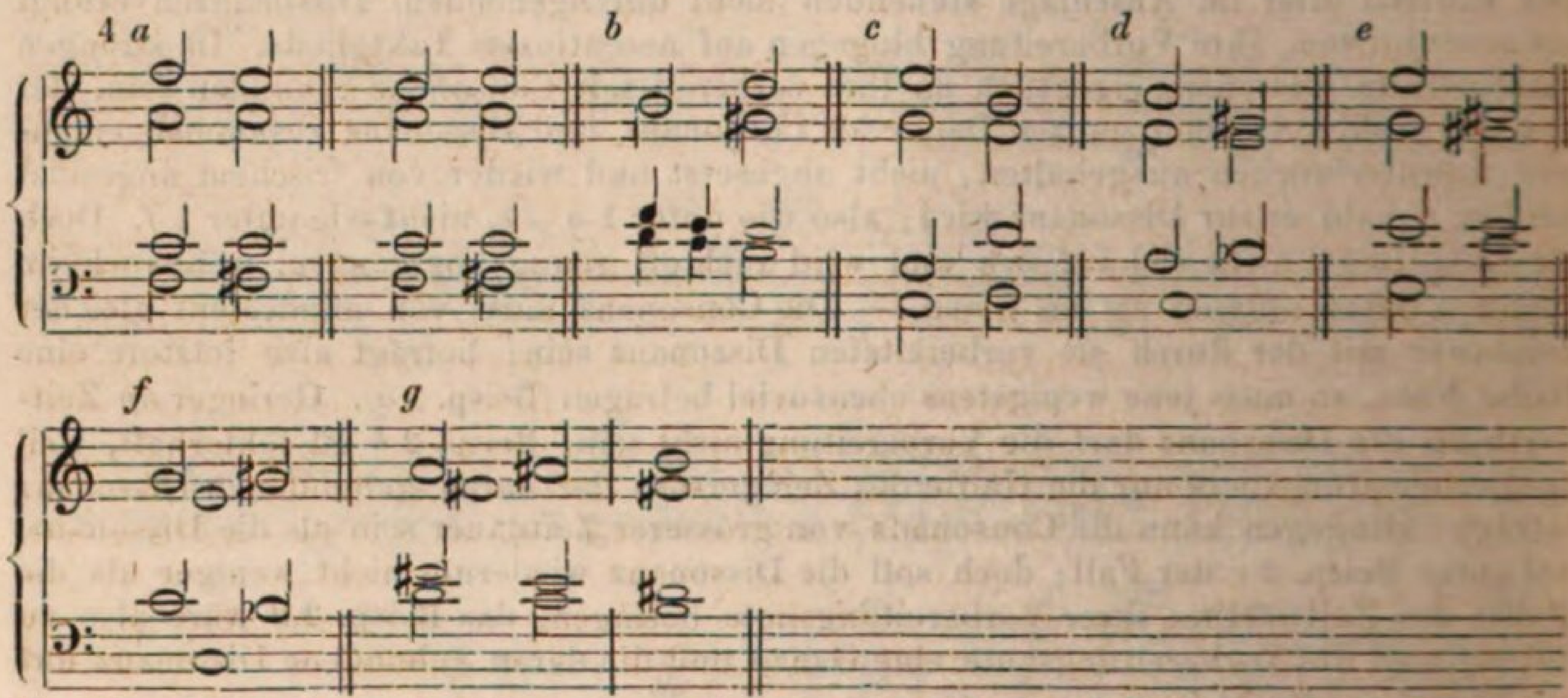
Der Eintritt aller im Anschlage stehenden (nicht durchgehenden) Dissonanzen erfolgt auf accentuirtem, ihre Vorbereitung hingegen auf accentlosem Taktgliede. Im strengen Satze soll die Dissonanz eigentlich an ihre vorbereitende Consonanz gebunden sein, der Ton soll während seiner ganzen Dauer als Consonanz und Dissonanz zusammengenommen ununterbrochen ausgehalten, nicht abgesetzt und wieder von frischem angesetzt werden sobald er zur Dissonanz wird; also wie unter 1 *a* — *e*, nicht wie unter 1 *f*. Doch hat diese Regel nicht viel auf sich und wird auch oft genug übergangen, wennauch im strengen Satze seltener als im freien. — Die Consonanz muss von mindestens gleicher Zeitdauer mit der durch sie vorbereiteten Dissonanz sein; beträgt also letztere eine Halbe Note, so muss jene wenigstens ebensoviel betragen (Beisp. 2 *a*). Geringer an Zeitwerth als die Dissonanz darf die Vorbereitung nicht sein, Beisp. 2 *b* ist fehlerhaft, weil die Vorbereitungsnote nur die Hälfte des Zeitwerthes der daran gebundenen Dissonanz beträgt. Hingegen kann die Consonanz von grösserer Zeitdauer sein als die Dissonanz, wie unter Beisp. 2 *c* der Fall; doch soll die Dissonanz wiederum nicht weniger als die Hälfte des Zeitwerthes ihrer Vorbereitungsnote betragen, das Beisp. 2 *d* wäre also zu tadeln, weil die Vorbereitungsnote eine Ganze und die daran gebundene Dissonanz nur ein Viertel ausmacht.



In der modernen Musik werden beide Regeln, sowohl dass man eine längere Dissonanz nicht an eine kürzere Consonanz binden, als auch dass die Dissonanz wenigstens die Hälfte ihrer Vorbereitung betragen soll, zwar häufig beiseite geschoben, nichtsdestoweniger behalten sie für den strengen Stil ihre volle Geltung. — Ausnahmen von der Regel der Vorbereitung können stattfinden: *a*) bei manchen Dissonanzen, welche so leicht fasslich sind, dass sie auch ohne Vorbereitung weder hart noch unverständlich erscheinen. Dazu gehört 1) die kleine Septime *α*) im Dominantakkord und dessen Umkehrungen. Unter allen Umständen, auch im strengen Satze, darf sie schritt- und sprungweis frei eintreten, wenn entweder ihr Grundton vorbereitet ist (3 *a*), oder wenn sie mit dem Grundtone in Gegenbewegung auftritt (3 *b*). Ihr Eintritt mit dem Grundtone in Parallelbewegung ist eigentlich verboten, doch kommt es auf die Fortschreitung der Harmonie an, ist diese leicht fasslich (z. B. 3 *c*), so wird auch der freie Eintritt von Grundton und Septime in Parallelbewegung unter Umständen zu gestatten sein, vorausgesetzt, dass beide Intervalle nicht als Secund neben einander fallen (3 *d*), denn dies ist in strenger Schreibart auch selbst dann, wenn der freie Eintritt beider in Gegenbewegung erfolgt, nicht zu dulden (3 *e*), wiewohl der freie Instrumentalsatz häufig Ausnahmen hiervon macht, die Dominantseptime in jeder Richtung und Lage zum Grundton (auch wie unter 3 *d*) frei einführt.



β) Des Septimenakkordes mit kleiner Terz und verminderter Quint, z. B. *F♯ A C E*, in guter stufenweiser Fortschreitung (4 *a*). — 2) Die verminderte Septime in allen Bewegungsarten und Lagen. — 3) Die verminderte Quint und übermässige Quart (4 *b c*). — 4) Die übermässige Quint (4 *d*); endlich 5) die übermässige Sext (4 *e*), sämmtliche Intervalle unter 3, 4 und 5 in guter Stimmführung sowohl stufen- als sprungweis, doch nur im freien Stil; im zweistimmigen strengen Contrapunkt sollen die übermässige Quart und verminderte Quint vorbereitet sein; von der übermässigen Quint und Sext macht der strenge Satz eigentlich garkeinen Gebrauch, will man sie sich aber ausnahmsweise einmal gestatten, so muss ihnen, wenn sie nicht vorbereitet sind, wenigstens dasjenige Intervall, durch dessen Alteration sie entstehen, als eine Art Vorbereitung unmittelbar vorangehen (4 *f g*).



Von der Behandlung der Dissonanzen im Contrapunkt handelt der gleichn. Art. ausführlich. Vorhalte müssen stets vorbereitet sein, während Wechselnoten stets frei eintreten, s. die betreffenden Artikel.

Vorgeiger, der Concertmeister im Orchester.

Vorhalt ist dissonirende Verzögerung des Eintrittes einer Consonanz durch Festhalten eines Intervalles des vorangehenden Akkordes. Es verbleibt also eine Stimme auf einem Intervall eines Akkordes, während die übrigen Stimmen ein anderes Akkordverhältniss betreten, zu welchem das Intervall harmoniefremde Dissonanz wird; und zwar erfolgt das Dissonanz- oder Vorhaltwerden dieses Intervalles stets auf gutem Takttheile. Die einfache Folge des C und G dur Akkordes unter Beisp. 1 *a* ist unter *b* mit einem Vorhalte dargestellt.



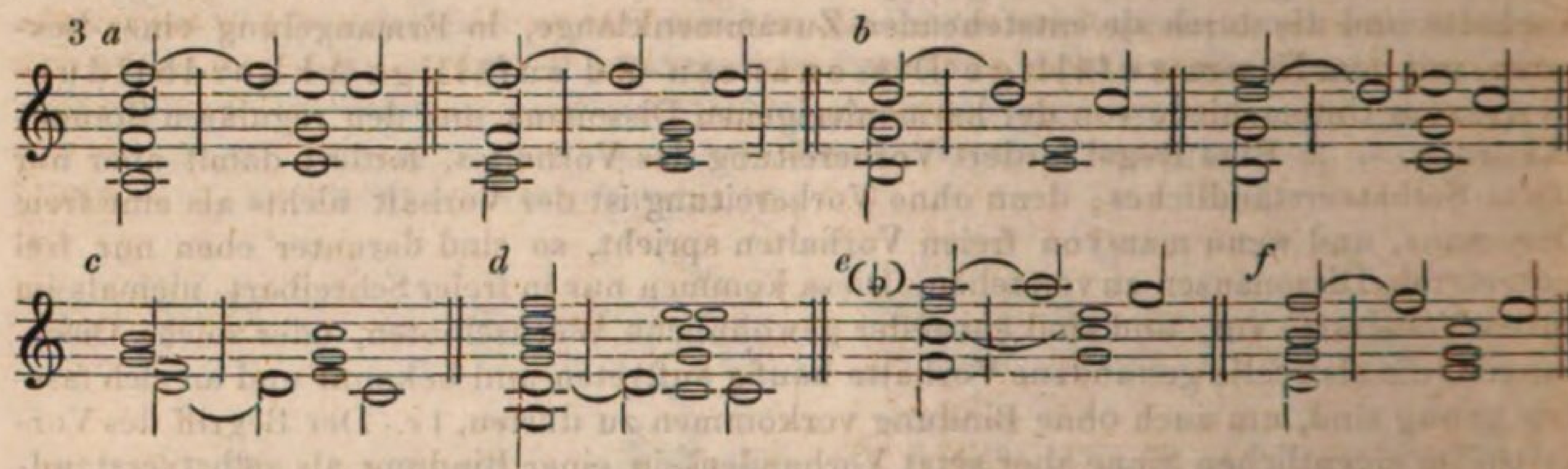
Der Alt nimmt das *c* des Cdur Akkordes in den G dur Akkord hinüber, in welchem es als akkordfremdes, mithin dissonantes Intervall und zwar als Secundverhältniss erscheint. Dieses den Eintritt des *h* verzögernde *c* ist der Vorhalt. Für Anwendung der Vorhalte sind folgende Regeln zu merken: 1) Der Vorhalt beträgt gegen das durch ihn am Eintritte verhinderte Intervall stets eine grosse oder kleine Secund, meistentheils oberhalb, in manchen Fällen auch unterhalb desselben; seine Auflösung erfolgt durch den Eintritt der Stimme in das verzögerte Intervall, also meistentheils abwärts, in gewissen Fällen auch aufwärts. — 2) Akkorddissonanz, wie die Septime des Septimenakkordes, ist der Vorhalt nicht, denn durch seine Auflösung entsteht kein anderer Akkord, sondern es erfolgt nur Herstellung des durch ihn gleichsam gestörten Akkordverhältnisses; der Akkord, in dem der Vorhalt auftritt, ist nach Auflösung des letzteren wesentlich derselbe wie vor der Auflösung. Unter 1 *b* ist der G dur Akkord durch den Vorhalt *c* vor *h* kein anderer Akkord geworden, der Alt tritt nur im melodischen Interesse später als die anderen Stimmen in das im G dur Akkorde eigentlich ihm zukommende Intervall.

Demnach ist der Vorhalt auf melodischem Wege entstehende Dissonanz, indem diese oder jene Stimme rein im melodischen Interesse ihre Fortschreitung aus einem Intervall in ein anderes verzögert; nichtsdestoweniger ist er wichtige Bereicherung der Harmonie, indem eben durch das Verzögern regulärer Stimmenfortschreitungen, Zusammenklänge mannigfaltiger und interessanter Art entstehen, doch ohne dass ihnen, wie die ältere Theorie allerdings lehrte, Geltung als selbständige Akkorde zukäme. Wir belegen die Vorhalte und die durch sie entstehenden Zusammenklänge, in Ermangelung eines Besseren, mit dem Namen zufällige Dissonanzen und zufällige Akkordbildungen, zum Unterschiede von der harmonieeigenen Dissonanz und den regulären Stammakkorden. — 3) Eine Regel fordert Vorbereitung des Vorhaltes, fordert damit aber nur etwas Selbstverständliches; denn ohne Vorbereitung ist der Vorhalt nichts als eine freie Dissonanz, und wenn man von freien Vorhalten spricht, so sind darunter eben nur frei eintretende Dissonanzen zu verstehen. Diese kommen nur in freier Schreibart, niemals im guten Vocalsatze vor, und sind entweder gewöhnliche Wechselnoten, oder solche Dissonanzen, die als reelle gebundene Vorhalte häufig auftreten und bekannt und an sich fasslich genug sind, um auch ohne Bindung vorkommen zu dürfen, 1 *c*. Der Begriff des Vorhaltes im eigentlichen Sinne aber setzt Vorhandensein einer Bindung als selbstverständlich voraus. — 4) Nur eine harmonieeigene Note eines Akkordes kann Vorhalt werden, niemals eine harmoniefremde, durchgehende; denn die harmoniefremde Note fordert sofortige Auflösung, kann daher nicht einer zweiten ebenfalls Auflösung fordernden Note als Vorbereitung dienen. Der Vorhalt Beisp. 2 *a* wird in strenger Schreibart nicht gebilligt, weil an eine Durchgangsnote gebunden, wennauch im freien Instrumentalsatze solche Wendungen vorkommen.

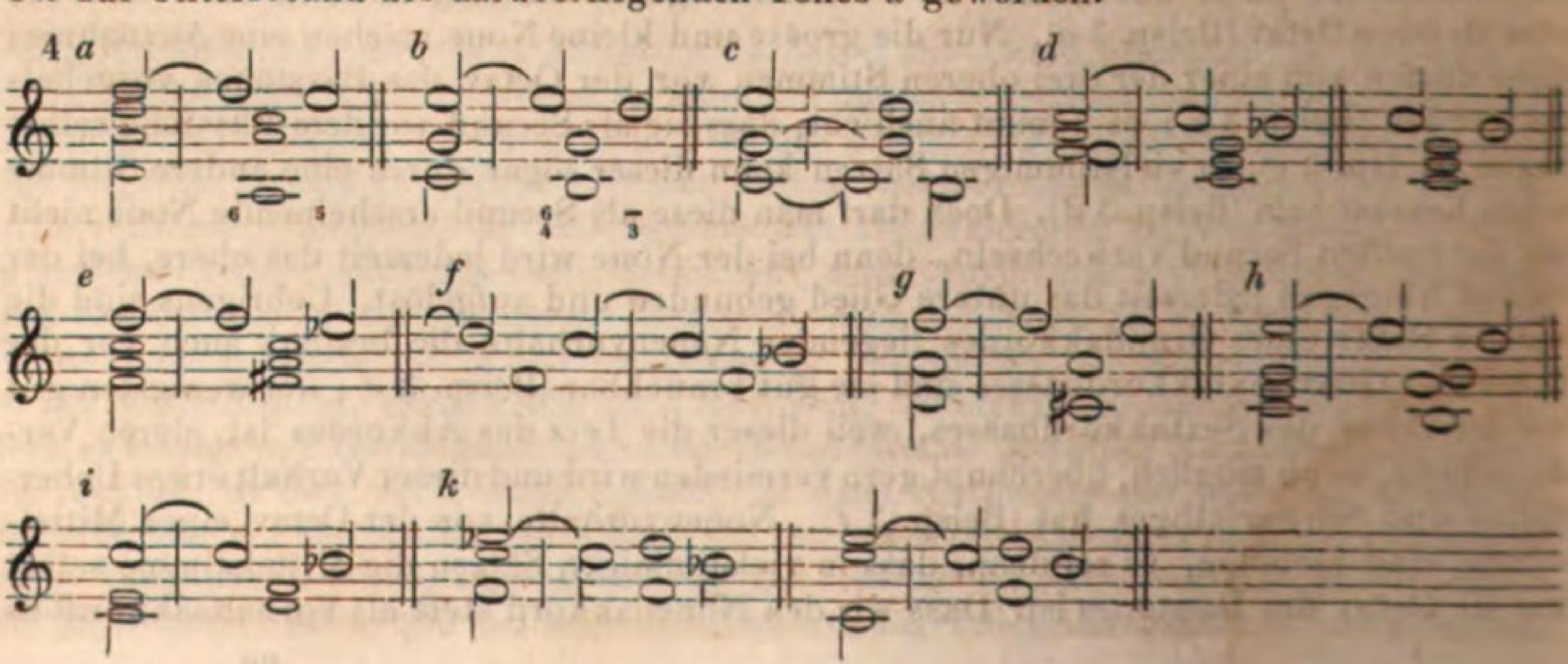


In den allermeisten Fällen ist die Bindungsnote des Vorhaltes eine Consonanz, es kann aber auch eine Dissonanz (Septime oder anderes dissonantes Akkordintervall) sein; doch nicht eine durchgehende, sondern nur eine selbst durch eine Consonanz vorher vorbereitete. Die Beispiele 2 *b* sind in strenger Schreibart nicht zu billigen (wenngleich sie im freien Satze vorkommen), denn die Septime ist selbst nur Durchgangsnote, fordert als solche unmittelbare Auflösung, deren Verzögerung durch den Vorhalt unangenehm schleppend wirkt; die Bindungen unter 2 *c* hingegen sind gut. — 5) Die Vorhaltsdissonanz darf nicht mit ihrer Auflösung zusammenfallen, das heisst, das vorgehaltene Akkordintervall darf nicht mit dem Vorhalte gleichzeitig in einer andern Stimme vorhanden sein, weder als unmittelbar unter oder über dem Vorhalte liegende Secund, noch in einer höheren oder tieferen Octav (Beisp. 3 *a*). Nur die grosse und kleine None machen eine Ausnahme; diese dürfen von einer der drei oberen Stimmen vor der Octav des Basstones vorgehalten werden (Beisp. 3 *b*); es kommt auch vor, dass sie als Secund vor dem Basstone selbst liegen (Beisp. 3 *c*), in vielstimmigen Sätzen kann dieser sogar durch eine andere Stimme schon besetzt sein (Beisp. 3 *d*). Doch darf man diese als Secund erscheinende None nicht mit der reellen Secund verwechseln, denn bei der None wird jederzeit das obere, bei der Secund hingegen jederzeit das untere Glied gebunden und aufgelöst. Uebrigens sind die vor der Octav eines Grundakkordes liegenden Nonenvorhalte die besten; auch vor der Octav des Quartsextakkordbasses sind sie gut brauchbar (Beisp. 3 *e*); am wenigsten gut vor der Octav des Sextakkordbasses, weil dieser die Terz des Akkordes ist, deren Verdoppelung, wenn möglich, überhaupt gern vermieden wird und dieser Vorhalt etwas Ueberfülltes und Schwerfälliges hat (Beisp. 3 *f*). Nonenvorhalte vor der Octav einer Mittelstimme sind verboten, es sei denn, dass in vielstimmigen Sätzen die Mittelstimme selbst nur die Octav des Basstones ist. Dass wir den Nonenakkord stets als Vorhaltsakkordbil-

dung ansehen, ist unter None und Nonenakkord erörtert; die melodische Natur seiner Dissonanz wird hier, mit den anderen Vorhalten zusammengehalten, noch deutlicher; sein in freier Schreibart allerdings ziemlich häufiger freier Eintritt ist kein Beweis für etwaige selbständige Akkordgeltung, denn es treten auch manche andere dissonirende Akkordbildungen frei ein, ohne dass wir ihnen darum das Wesen selbständiger Akkorde zuerkennen.



6) Der Eintritt eines jeden Akkordintervalles darf verzögert werden, doch heissen diese Verzögerungen nur dann Vorhalt, wenn sie wirklich dissoniren. Aufhaltungen durch consonirende Intervalle nennt man, zum Unterschiede von den eigentlichen Vorhalten, Verzögerungen oder Bindungen. Beisp. 4 *a b* sind zwei solche consonante Bindungen, die erste bildet einen Sext-, die zweite einen Quartsextakkord. Man wird zwar bei dem Zusammenklage *h g e* unter Beisp. 4 *b*, eine geeignete Akkordfolge vorausgesetzt, eher auf einen Vorhalt als auf einen Quartsextakkord schliessen, dennoch kann es für den Augenblick wenigstens zweifelhaft bleiben, welches von beiden zu verstehen ist. Deshalb wird man, wenn es um einen bestimmt auszudrückenden Vorhalt sich handelt, die Stimmen besser wie unter 4 *c* führen oder, wie unter 4 *h* geschehen, dem Akkorde ein Intervall hinzufügen, gegen welches die Verzögerung dissonirt, mithin zum wirklichen Vorhalte wird. Vor der grossen und kleinen Septime kann es keinen Vorhalt geben, weil sie selbst Dissonanzen sind, ihre Verzögerung, die Octav, hingegen Consonanz ist; die Septimen unter 4 *d* erscheinen nur als nachschlagend. Vor der verminderten Septime hingegen bildet die verminderte Octav einen Vorhalt, von scharfer Dissonanz aber doch gut brauchbar (Beisp. 4 *e*); die Auflösung erfolgt zwar ebenfalls in eine Dissonanz, die verminderte Septime, doch wendet wenigstens der freie Satz nichts hiergegen ein, weil die verminderte Septime stets frei eintreten darf. Die Sext bildet keinen Vorhalt vor der Quint und die Quint keinen vor der Quart, wenn nicht andere Intervalle hinzutreten, gegen die sie dissoniren, die Sext und Quint (Beisp. 4 *f*) sind ebensowenig Vorhalte wie die Sexten unter 4 *a b*; in Beisp. *g* und *h* hingegen sind Intervalle hinzugetreten, gegen welche die Sext als Dissonanz erscheint, unter 4 *g* dissonirt sie gegen *c♯* als verminderte Quart, unter 4 *h* gegen *f* als Septime. Die Quint wird ebenfalls zum Vorhalte vor der Quart, wenn ein Intervall dazugesetzt wird, gegen welches sie ein Secund- oder Septimenverhältniss ausmacht; unter 4 *i* ist sie zur Septime des darunterliegenden, und in 4 *k* zur Untersecund des darüberliegenden Tones *d* geworden.



7) Es ist nicht nothwendig, dass der Vorhalt stets über liegendem Basse und liegenden Mittelstimmen sich auflöst; Bass sowohl als Mittelstimmen (oder Ober- und zweite Mittelstimme, wenn der Vorhalt selbst in einer Mittelstimme liegt) dürfen während der Auflösung des Vorhaltes nicht nur innerhalb desselben Akkordes (Beisp. 5 *a*) sich fortbewegen, sondern auch in einen andern leitereigenen sowohl (Beisp. 5 *b*) als modulirenden Akkord (Beisp. 5 *c*) übergehen. Die Auflösung des Vorhaltes geht demungeachtet in regulärer Weise vor sich, denn da er eben nur melodischer Natur ist, hat er auf die Bestimmung der Harmonie keinen Einfluss, und es genügt, wenn er nur richtig fortschreitet.

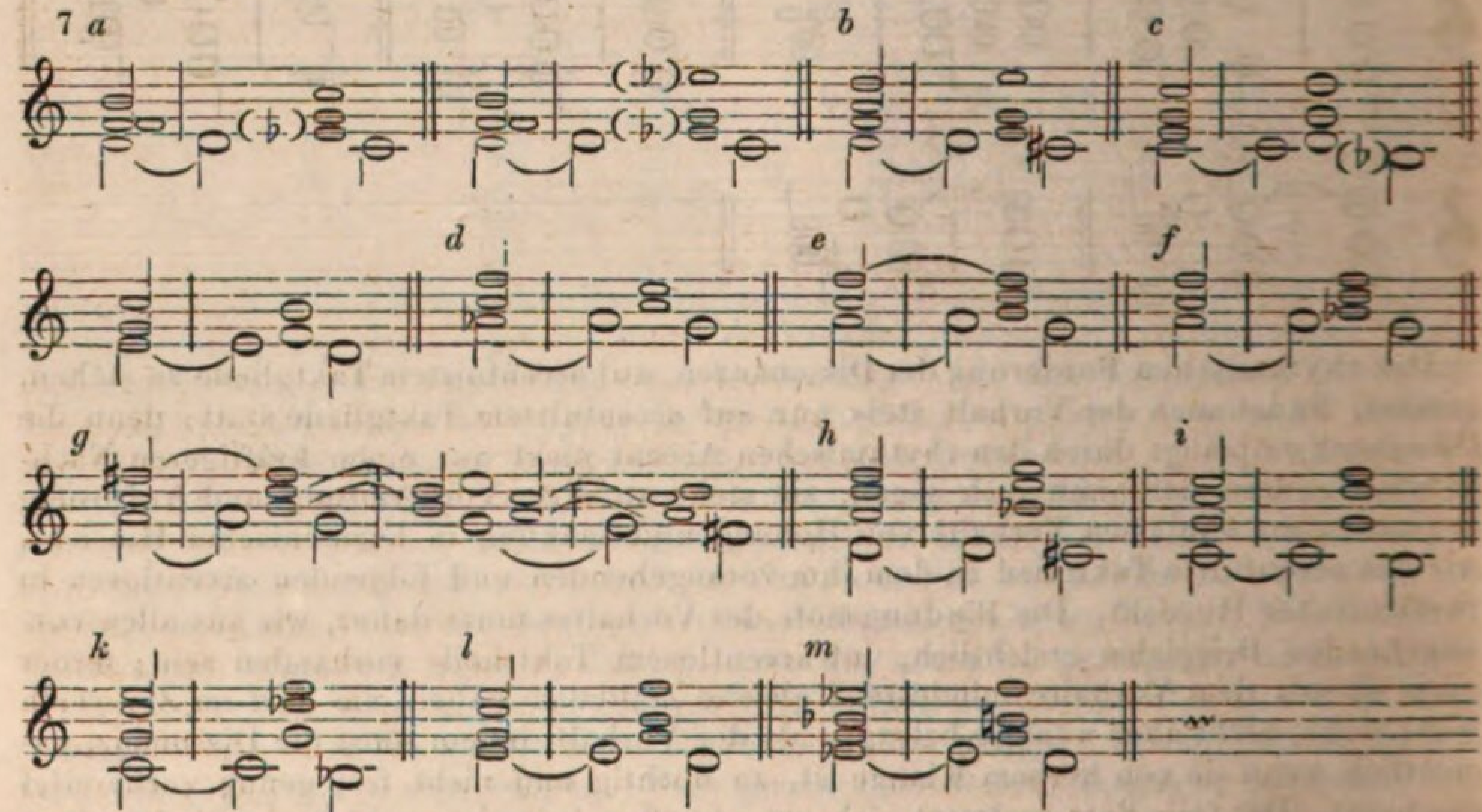


8) Der rhythmischen Forderung der Dissonanzen, auf accentuirtem Taktgliede zu stehen, gemäss, findet auch der Vorhalt stets nur auf accentuirtem Taktgliede statt; denn die Dissonanz empfängt durch den rhythmischen Accent nicht nur einen kräftigeren Nachdruck, sondern man kann auch sagen, sie stehe zu ihrer Vorbereitung und Auflösung in einem ganz ähnlichen Verhalte von Hebung und Senkung in harmonischer Hinsicht, wie das accentuirte Taktglied zu dem ihm vorangehenden und folgenden accentlosen in rhythmischer Hinsicht. Die Bindungsnote des Vorhaltes muss daher, wie aus allen vorangehenden Beispielen ersichtlich, auf accentlosem Takttheile vorhanden sein; ferner muss sie mit dem Vorhalte mindestens gleiche Zeitdauer haben, sie darf an Zeitwerth wohl mehr, nicht aber weniger betragen als der Vorhalt, indem sonst die Dissonanz, namentlich wenn sie von herbem Klange ist, zu flüchtig und nicht fest genug vorbereitet erscheint. Der freie Satz gestattet sich zwar häufige Ausnahmen hiervon, bindet einen längeren Vorhalt an eine kürzere Akkordnote (Beisp. 6 *a*), der strenge jedoch nicht. Einer ebenfalls dem strengen Contrapunkte geltenden Regel zufolge soll die Bindungsnote aber auch nicht mehr als den doppelten Werth des Vorhaltes betragen; Näheres hierüber unter Contrapunkt A *d e* (gebundener, verzierter Contrapunkt). — 9) Da Vorbereitung und Vorhalt in Wirklichkeit nur eine Note ausmachen, jene die consonirende Arsis, dieser die dissonirende Thesis derselben ist, soll der Vorhalt an seine Bindungsnote auch wirklich gebunden sein, das heisst, mit ihr als eine Note, ohne Absetzen, also nicht wie unter Beisp. 6 *b*, vorgetragen werden. Im strengen Vocalsatze sollen daher Vorhalt und Bindungsnote auf einer Silbe gesungen, nicht zwei Silben darauf ausgesprochen werden. Die neuere Praxis lässt diese Regel häufig fallen, insofern es allerdings mehr darauf ankommt, dass der Vorhalt, des leichteren Verständnisses wegen, vor seiner Verwandlung in eine Dissonanz bereits als Consonanz gehört worden ist, als dass er ununterbrochen fortklingt; die Bindung ist durch nochmaliges Anschlagen des Tones der Sache nach weder aufgehoben noch verletzt, nichtsdestoweniger macht Aushalten des Tones (6 *d*) eine bessere Wirkung als Zerreissen desselben durch Aussprechen einer Textsilbe (6 *c*).



10) Die Auflösung des Vorhaltes erfolgt auf accentlosem Taktgliede, ihr Zeitwerth darf geringer als der des Vorhaltes, sogar ganz kurz sein. Denn da die Consonanz im Vorhalte gleichsam vorausempfunden wird, ergreift sie das Gehör so leicht, dass auch ein nur kurzes Verweilen darauf genügt, um die durch die verzögernde Dissonanz veranlasste Störung auszugleichen. — 11) Jede Stimme kann einen Vorhalt machen, wenn die

übrigen Bedingungen nicht dagegen sind, der Bass ebensogut wie die anderen Stimmen. Und zwar macht ihn der Bass: vor dem Grundtone des grossen, kleinen und verminderten Dreiklanges, als vor dem Grundtone statt vor dessen Octav liegende None (Beisp. 7 *a b*); vor dem Basstone des Sextakkordes (7 *c*); des Quartsextakkordes des grossen Dreiklanges, wenn der Bass gegen die Sext als übermässige Quint dissonirt (7 *d*, weniger gebräuchlich); vor dem Grundtone des Septimenakkordes (als Nonenvorhalt) mit grosser Terz und kleiner Septime (7 *e*), kleiner Terz und kleiner Septime (7 *f*), grosser Terz und grosser Septime (7 *g*); des verminderten Septimenakkordes (7 *h*); vor dem Basstone des Quintsext- und Terzquartakkordes dieser Septimenakkorde, wofür von *i*—*m* noch einige Beispiele.

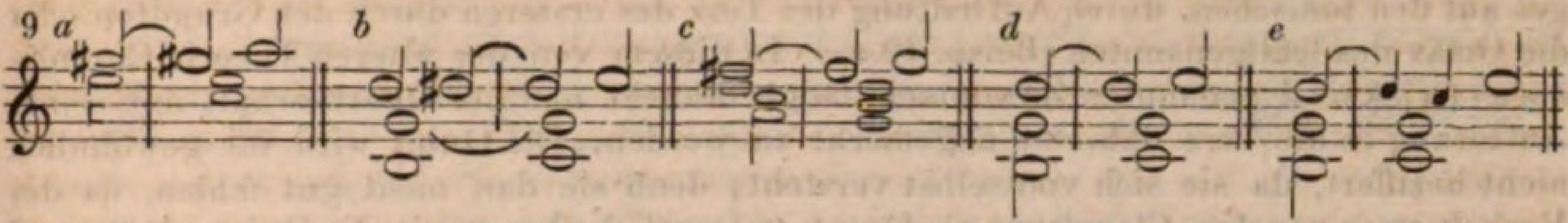


12) Nicht immer geht die Auflösung direct in das durch den Vorhalt verzögerte Intervall vor sich, zuweilen wird sie unterbrochen oder umschrieben, das heisst, es treten ein oder mehrere akkordeigene oder akkordfremde Töne zwischen den Vorhalt und den Auflösungston (Beisp. 8 *a b c*). Imgleichen kann die Auflösung hinausgeschoben werden, erst später, nachdem mehrere andere (auch zum Vorhalte consonirende) Akkorde dazwischengetreten sind, erfolgen (Beisp. 8 *d*); endlich kommt auch im freien Satze völliges Abspringen von der Auflösung vor; in Beisp. 8 *e* springt der Vorhalt *a* in ein anderes Intervall, ohne seinen Auflösungston zu berühren, und der Vorhalt *c* im dritten Takt schreitet nach *c*♯ aufwärts.



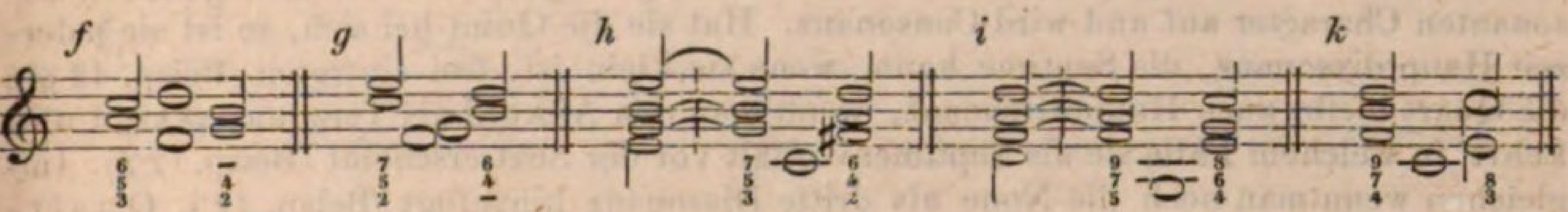
13) Aufwärts resolvirende Vorhalte kommen vor, doch giebt es verhältnissmässig nicht viele; der gewöhnlichste ist der vor der Octav vorgehaltene Leitton (Beisp. 9 *c*), doch erscheint dieser meist in Verbindung mit anderen gleichzeitigen Vorhalten, worüber sogleich Näheres gesagt werden soll. Ausserdem kommt die alterirte (übermässige) Quint als Vorhalt vor der Sext vor (9 *a b*). Noch andere aufwärtsschreitende Vorhalte beruhen auf Zusammenziehungen ursprünglich abwärtsgehender Auflösungen; der Vorhalt

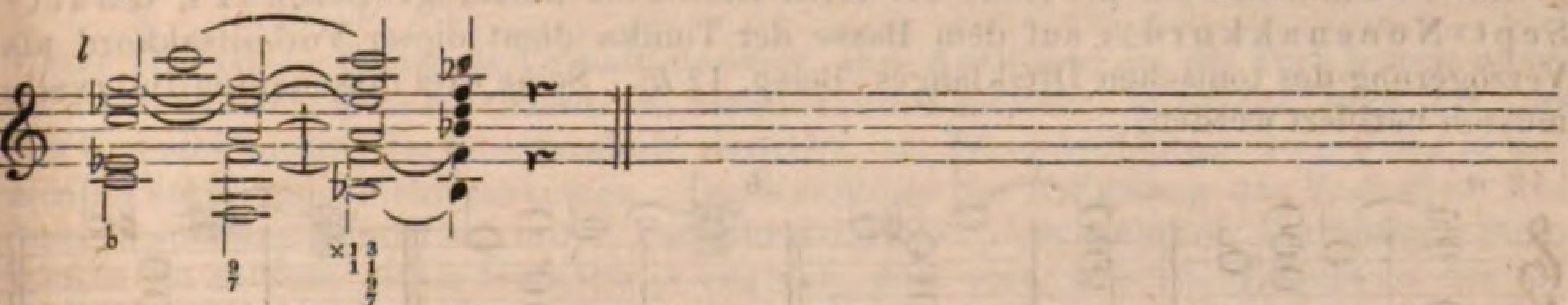
Beisp. 9 *d* ist aus 9 *e* entstanden und eigentlich ein gewöhnlicher Nonenvorhalt vor der Octav *c*, der jedoch seine reguläre Auflösung überspringt, und statt dessen sogleich in die nachschlagende Decime *e* eintritt.



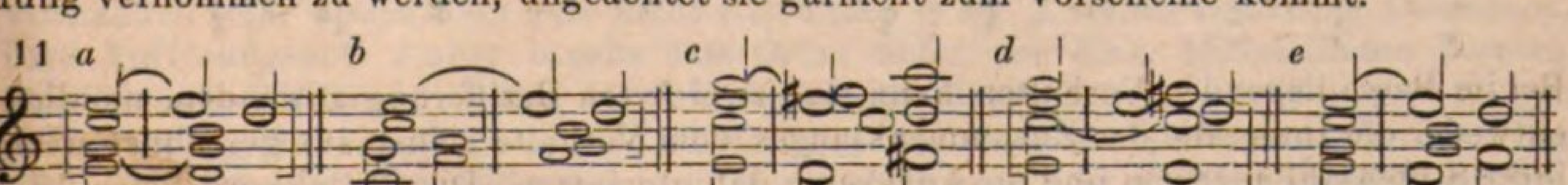
14) In mehreren Stimmen gleichzeitig auftretende Vorhalte sind etwas Gewöhnliches, und ganz denselben Regeln unterworfen wie die einfachen. Entweder lösen sie sich in derselben oder in verschiedenen Richtungen auf, je nach ihrer Natur. In Beisp. 10 *a* steigt der Leitton aufwärts in die Octav, die Dominantseptime abwärts in die Terz des tonischen Dreiklanges; die übrigen (Beisp. 10 *b*—*g*) resolviren in einer Richtung. Wird ein ganzer Akkord bis auf den Basston herübergebunden, so werden die daraus entspringenden Akkordbildungen Vorhaltsakkorde genannt (Beisp. 10 *h*—*l*. Unter *l* ist der Terzdecimenakkord entstanden; wie man sieht, ist er weiter nichts als ein zum Basse der Tonika angeschlagener Dominant-Nonen-Vorhaltsakkord. Ausserdem kommt in diesen Beispielen der Nonenvorhalt, meist mit der Septime verbunden, verschiedentlich vor.







15) Fehlerhafte Fortschreitungen werden durch Vorhalte nicht vermieden, sondern haben, obgleich sie verzögert werden und erst im Nachschlage oder in der Auflösung des Vorhaltes zum Vorscheine kommen, gleich offenen zu gelten. In Beisp. 11 *a* entstehen zwischen Sopran und Bass Octaven, in 11 *b* zwischen Sopran und Tenor Quinten. Gegen Fortschreitungen wie unter 11 *c* ist nichts einzuwenden; der Alt würde hier mit dem Basse Octaven bilden, wenn der letztere, wie in 11 *d*, auf dem Tone *d* liegen bliebe; da er aber während der Auflösung der None *e* nach *f♯* springt, kommt keine Octav zu Stande. Doch ist dieses Mittel, fehlerhaften Fortschreitungen aus dem Wege zu gehen, nicht immer von gleich günstigem Erfolge begleitet; die Octaven in Beisp. 11 *a* würden unter 11 *e* nur sehr nothdürftig vermieden sein, denn in der in der Melodie sehr hervorstechenden None wird die Octav zu deutlich vorausempfunden, um nicht in der Einbildung vernommen zu werden, ungeachtet sie garnicht zum Vorscheine kommt.



16) Da wir alle durch Vorhalte veranlassten Abänderungen der gewöhnlichen Akkorde nicht als selbständige Akkordbildungen ansehen, wird bei Generalbassbezifferung derselben vorzugsweise der Vorhalt berücksichtigt, und durch die seine Stufenweite vom Basstone anzeigende Zahl ausgedrückt. Die Bezifferung der anderen Intervalle erfolgt in

der vom Art. **Generalbass** her bekannten Weise. An einigen Beispielen wird sich alles deutlich machen lassen. Der am häufigsten verwendete Vorhalt ist die Verzögerung der Terz durch die Quart; er entsteht hauptsächlich in der Folge des Dominantdreiklanges auf den tonischen, durch Aufhaltung der Terz des ersteren durch den Grundton oder die Octav des letztgenannten (Beisp. 12 *a*). In diesem von der älteren Theorie Quintquartakkord genannten Zusammenklange braucht nur der Quartvorhalt mit seiner Auflösung in die Terz dahinter angemerkt zu werden. Die Quint wird für gewöhnlich nicht beziffert, da sie sich von selbst versteht; denn sie darf nicht gut fehlen, da der Vorhalt zwar vor dem Grundtone als Quart, wesentlich aber gegen die Quint als Secund oder Septime dissonirt. Gewöhnlich erscheint der Grundton doppelt, zuweilen muss, wie in 12 *b*, die Quint verdoppelt werden, indem sonst Quinten entstehen. Treten andere Intervalle zum Quartvorhalt, so müssen sie beziffert werden, wie unter 12 *c* die None, unter 12 *d* die verminderte Quint; im letzten Beispiele ist die Quart Vorhalt vor der Terz des Quintsextakkordes. Verbindet sich, wie sehr häufig geschieht, die Septime mit dem Quartvorhalte — Quartseptimenakkord, — so muss sie nebst der Quart beziffert werden (Beisp. 12 *e*). In diesem Beispiele ist die Quart Hauptdissonanz, die Septime Nebendissonanz und kann daher während der Auflösung jener noch liegen bleiben; im folgenden Beisp. 12 *f* hingegen zeigt sich ein umgekehrtes Verhältniss, die Quart ist Nebendissonanz und bleibt liegen, während die Septime *a*, als Hauptdissonanz, sich auflöst, wodurch unter Hinzutritt der Dominantseptime *d* im Aufschlage des Taktes ein Terzquartakkord entsteht. Beide Akkorde mit Quart und Septime (12 *e* und *f*) sind, wie man sieht, ganz verschieden; in jenem unter *e* wird die Terz des Dominantseptimenakkordes durch die Quart aufgehalten, in diesem unter *f* hat die Quart im Niederschlage eine ähnliche Bedeutung wie im Quartsextakkorde, giebt jedoch im Aufschlage ihren dissonanten Character auf und wird Consonanz. Hat sie die Quint bei sich, so ist sie jederzeit Hauptdissonanz, die Septime kann, wenn sie klein ist, frei eintreten (Beisp. 12 *g*); die Quart bleibt auch Hauptdissonanz, wenn man den Akkord als Terzquartakkord umkehrt, in welchem Falle sie als Septimenvorhalt vor der Sext erscheint (Beisp. 12 *h*). Imgleichen wenn man noch die None als dritte Dissonanz hinzufügt (Beisp. 12 i, Quart-Sept-Nonenakkord); auf dem Basse der Tonika dient dieser Vorhaltsakkord als Verzögerung des tonischen Dreiklanges (Beisp. 12 *k*). Seine drei dissonanten Intervalle müssen beziffert werden.



Bei im Basse liegenden Vorhalten kann man zwei Arten Bezifferung anwenden, nämlich entweder die Intervalle des Zusammenklanges vom Vorhalte selbst aus gerechnet nach ihrer Stufenzahl anzeigen und die Auflösung dahintersetzen. Der Sextakkord Beisp. 13 *a* erscheint durch den Bassvorhalt in dieser Bezifferungsart als Secundquintakkord, der Quintsextakkord (13 *b*) als Secundquartquintakkord, und der Terzquartakkord (13 *c*) als Secundterzquintakkord. Oder man bezeichnet in einfacherer Weise den Bassvorhalt mit einem kleinen von links nach rechts aufwärtsgehenden Striche, und setzt unter die Auflösungsnote die gewöhnliche Bezifferung des betreffenden Akkordes (Beisp. 13 *d e f*).

Diese letztere Art der Bezifferung hat bei hinlänglicher Verständlichkeit vor der ersteren den Vorzug, leichter übersichtlich zu sein, und wird jetzt auch viel angewendet.



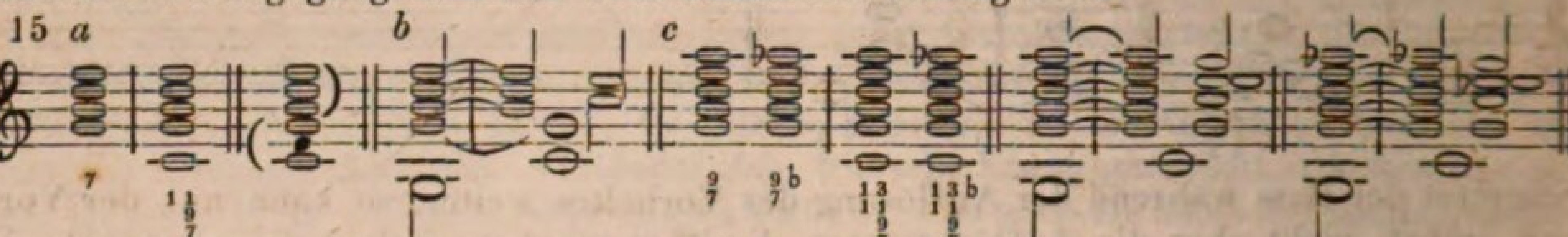
Schreitet der Bass während der Auflösung des Vorhaltes weiter, so kann nur der Vorhalt selbst, nicht aber die Auflösungsnote beziffert werden, indem diese nunmehr in einem anderen Intervallenverhältnisse erscheint, als sie erscheinen würde, wenn der Vorhalt über liegendem Basse sich auflöste:



Unter 14 *a* ist die Quart als Vorhalt beziffert, ihre Auflösung in die Terz jedoch nicht, da durch Fortschreiten des Basses ein Secundakkord entsteht, in dessen Quart (als Terz des Grundakkordes) der Quartvorhalt resolvirt, ein Terzenverhältniss zum Basse in diesem Akkorde aber nicht vorkommt. Die Kenntniss der Auflösung des Vorhaltes, und dass diese keine Aenderung durch Fortschreiten einer oder mehrerer der übrigen Stimmen in ein anderes Akkordverhältniss erleidet, wird vorausgesetzt. Ebenso in den folgenden Beispielen; in 14 *b* mit der zwar regulär aber nicht in die Octav des neuenstandenen Akkordes resolvirenden, in 14 *c* mit der von der Auflösung ganz abspringenden None etc.

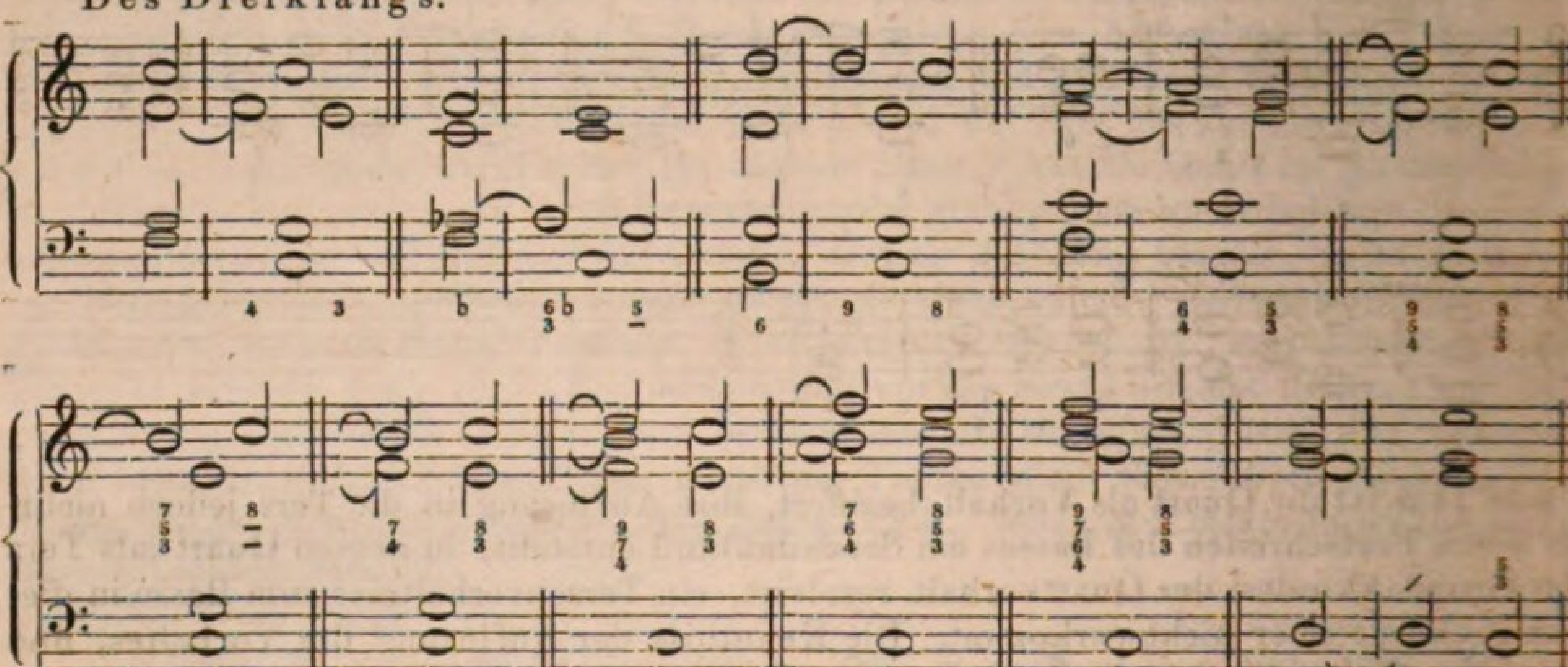
17) Anknüpfend an § 14 dieses Artikels, in welchem von Vorhaltsakkorden gesprochen worden ist, kann hier endlich noch des Undecimen- und Terzdecimen-Vorhaltsakkordes gedacht werden (ein Beispiel des Terzdecimenakkordes als Vorhalt ist daselbst schon gegeben). Der Undecimenakkord ist gleich dem Nonenakkorde nur reell fünfstimmig, und in Dur und Moll nichts als ein Dominantseptimenakkord auf dem Grundtone der Tonika (Beisp. 15 *a*); eine Terz hat er nicht, denn mit einer solchen wäre er nur ein Uebereinanderbauen zweier Dreiklänge, denen jeder Zusammenhang fehlt, $C\ e\ g\ h\ d_1\ f_1$; ausserdem würde die Dissonanz mit ihrer Auflösung gleichzeitig vorhanden sein, dieses aber darf nicht stattfinden (§ 5), *f* ist als Undecime Dissonanz, ihre Auflösungsnote *e* aber bereits eine Octav tiefer von einer Mittelstimme besetzt. Gegen das *d*, als Nonenvorhalt vor dem Basse, ist nichts einzuwenden, denn vor dem Basse ist der Nonenvorhalt erlaubt, nicht aber vor einer Mittelstimme; also darf der Akkord die Terz nicht bei sich haben. Da er nichts weiter ist als Verzögerung des Dominantseptimenakkordes auf dem Basse der Tonika, erfolgt seine reguläre Auflösung auch in den tonischen Dreiklang (15 *b*). Der Terzdecimenakkord ist schon vorhin als ein zum Basse der Tonika angeschlagener Dominantseptnonenvorhalt vor dem tonischen Dreiklange bezeichnet worden (15 *c*); in Dur hat er die grosse, in Moll die kleine Terzdecime, er kommt nicht mehr als sechsstimmig vor, ihm fehlt also ebenwie dem

Undecimenakkorde und aus gleichem Grunde die Terz. Dennoch scheint aber in diesem Akkorde der Regel widersprochen, nach welcher ein Nonenvorhalt nur gegen den Bass, nicht aber gegen eine Mittelstimme dissoniren darf, indem *a* oder *a*♭ als None gegen *g*, die Quint des Akkordes, dissoniren; doch ist eine Erklärung dafür in dem Umstande zu finden, dass die fünf oberen Stimmen einen vollständigen Nonenvorhaltsakkord, dessen Grundton *g* ist, für sich ausmachen. Sonach dissonirt die None gegen ihren Grundton, der auch, des Hinzutretens des Grundtones der Tonika ungeachtet, eine gewisse Geltung als Grundton des Nonenvorhaltsakkordes behält. Dass der Terzdecimen- und Undecimenakkord ebensowenig wie der Nonenakkord als Stammokkorde anzusehen sind, bedarf nach Vorangegangenem nun wohl keiner Bemerkung mehr.

15


Uebersicht der Vorhalte des Dreiklanges und Septimenakkordes und ihrer Umkehrungen.

Des Dreiklangs.



Des Sextakkordes.



Des Quartsextakkordes.





Des Septimenakkordes.



Des Quintsextakkordes.



Des Terzquartakkordes.

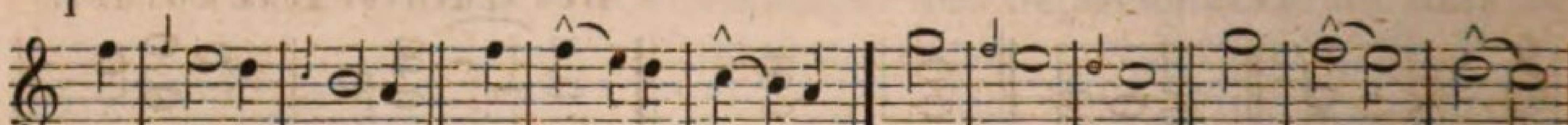


Des Secundakkordes.



Vorschlag, Accent, *Port de voix*, *Appoggiatura*, eine Spielmanier, Ausschmückung der Melodie. Er besteht aus einem Tone, welcher einer melodischen Hauptnote auf der nächsthöheren oder tieferen Stufe voraufgeht, also zur Hauptnote in dissonantem Verhältniss steht, und ihren Eintritt verzögert. In der Notirung wird der Vorschlag nicht wie die übrigen Noten in den Takt eingetheilt, sondern mit einer kleinen Note bezeichnet, deren Betrag von dem der Hauptnote abgezogen wird. Man unterscheidet zwei Arten von Vorschlägen, den langen und den kurzen. *a*) Der lange Vorschlag ist von der Wechselnote oder der frei eintretenden Dissonanz durch nichts als die Notirungsart verschieden, man schreibt ihn mit kleinen Noten, um ihn als Nebennote oder Manier und freie Dissonanz, insbesondere aber als Accent kenntlich zu machen: der lange Vorschlag wird im Vortrage jederzeit merklich hervorgehoben, die Hauptnote sanft an ihn angeschleift (der Abzug, s. Abziehen). Die Dauer des Vorschlages richtet sich nach dem Werthe seiner Hauptnote; ist diese geradgliedrig (ohne Punkt), so erhält er die Hälfte ihres Werthes, vor einer Ganzen Note eine Halbe, vor einer Halben ein Viertel etc. Mit der diesem Werthe entsprechenden Notengattung wird er denn auch notirt; vor der Halben Note als Viertel, vor dem Viertel als Achtel etc.

1



Ist die Hauptnote dreitheilig (hat sie einen Punkt), so erhält der Vorschlag zwei Drittheile; er nimmt die ganze Dauer der Hauptnote selbst ein, während diese auf dem Punkte nachgeschlagen oder angeschleift wird, und wird mit derselben Notengattung geschrieben wie die Hauptnote; wenn diese also ein Viertel ist, mit einer kleinen Viertelnote etc.

2 oder:



Eine Ausnahme leidet diese Regel in sechsgliedrigen Taktarten ($^6/_4$, $^6/_8$), wenn der Vorschlag vor einer Note steht, welche mehr als die erste Hälfte des Taktes beträgt, also z. B. im $^6/_8$-Takt vor dem ersten punktirten Viertel, an welches noch ein Theil der zweiten Hälfte des Taktes angebunden ist; in diesem Falle beträgt der Vorschlag die ganze erste Hälfte des Taktes, der Eintritt seiner Hauptnote erfolgt erst auf dem ersten Moment der zweiten Hälfte:



Zuweilen kommen auch sprungweise Vorschläge vor, die Nebennote beträgt zur Hauptnote also nicht eine Secund, sondern ein anderes Intervall, eine Terz, Quart etc.

Schreibart. Ausführung.



Von diesem langen Vorschlage, welcher bestimmte Dauer hat und den Vorhalten ähnlich ist, unterscheidet sich — *b*) der kurze dadurch, dass er weder einer verschiedenen Zeitmessung unterworfen ist, noch einen Accent hat; er schliesst sich der Hauptnote jederzeit ganz dicht an, gleichviel ob diese grösseren oder geringeren Werth hat, und wird vor dem Viertel nicht länger gehalten oder langsamer gemacht als vor dem Achtel

oder Sechszehntheil; man schreibt ihn zwar mit verschiedenen Notengattungen, — wenn er vor dem Viertel steht, als Achtel; wenn vor dem Achtel, als Sechszehntheil etc., — doch ohne dadurch einen bestimmten Werth im Verhältniss zur Hauptnote ausdrücken zu wollen; und mit grösseren als Achtelnoten notirt man ihn überhaupt nicht, auch wenn er vor einer Halben Note steht. Accentuirt wird er nicht, wie der lange Vorschlag oder Vorhalt, sondern der Accent bleibt auf der Hauptnote selbst. Um ihn vom langen Vorhalte zu unterscheiden, pflegt man durch seine Achtel- oder Sechszehntheil- etc. fahnen einen kleinen schrägen Strich zu ziehen: ♪ ♪.



Häufig besteht der kurze Vorschlag aus zwei und mehreren Noten, welche rasch, und zwar alle mit gleicher Geschwindigkeit, an die Hauptnote angeschleift werden; auch in diesem Falle hat die Hauptnote den Accent:



Einige ältere Arten, den Vorschlag oder Accentus zu bezeichnen, s. unter Manieren, Figur 19 — 24. Dass lange wie kurze Vorschläge in mehreren Stimmen zugleich vorkommen können, bedarf keiner weiteren Erklärung. Ausführlichen Unterricht in der Ausführung der Vorschläge findet man in Ph. Em. Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1. Th., 2. Hauptst.; Türk, Clavierschule, 3. Cap.; in den Anweisungen die Flöte zu spielen von Quanz und Tromlitz, etc.

Vorsetzbrett, bei der Orgel und dem Clavier, das über der Claviatur in das Gehäuse auf hoher Kante eingefügte Brett, welches den innern Mechanismus (die Abstracten, das Hammerwerk) verschliesst.

Vorspiel, *Praeludium*, s. Präludium; **Choralvorspiel**, s. Figurirter Choral.

Vortrag, das Zugehörbringen eines Tonwerkes auf eine durch sein Wesen und seinen Character bedingte Art. Der Vortrag zerfällt in zwei Theile, in einen mechanischen und einen geistigen oder ästhetischen, welche aber miteinander verschmolzen sein müssen, wenn der Begriff des guten Vortrages verwirklicht erscheinen soll. Der mechanische Theil ist die technische Ausführung, dasjenige, wodurch das Tonstück mittels eines natürlichen oder künstlichen Klangorganes hörbar gemacht wird. Hierzu ist erforderlich Verständniss und correcte Wiedergabe alles dessen, was zur mechanischen Notirung gehört: der Noten, Pausen, Stricharten, Einhalten des Tempo und grammatikalischen Accentes und Taktes etc. Es wird hinreichende Vertrautheit mit allen diesen Dingen sowie mit der Technik des Klangwerkzeuges gefordert, um die Ausführung durchweg fehlerlos erscheinen zu lassen; Mängel der Technik, als: Unreinheit und Unsicherheit der Intonation, Unsolidität (Eilen, unrichtiges Zögern, Stocken) im Passagenwerke, harter unbiegsamer Anschlag und Klang, Verwaschenheit der Accentuation, Schwanken des Taktes oder irgend ein anderer Mangel der Schule, können auch durch die beste Auffassung nicht gerechtfertigt werden, weil sie das, was beim Genusse eines Tonwerkes doch in erster Reihe thätig ist, den gebildeten Tonsinn, verletzen. — Der geistige oder ästhetische Theil des Vortrages ist die Auffassung und der Ausdruck, das Ein-

dringen in den Geist des Tonwerkes und die Verwendung der technischen Mittel zu einer seinem Geiste und Character durchaus entsprechenden Wiedergabe. Dazu gehört strenge Beobachtung der allgemeinen Gesetze desjenigen Stiles, dem das Tonwerk angehört: des kirchlichen, oratorischen, weltlichen; des dramatischen, lyrischen, epischen; des erhabenen, tragischen, anmuthigen, naiven etc.; der Zeitperiode, innerhalb welcher das Werk entstanden ist. Ferner Beobachtung und Einhaltung dessen, was innerhalb der einen oder anderen Stilart wiederum der Individualität des einzelnen Tonmeisters, sowie dem einen und anderen seiner Tonwerke insbesondere eigenthümlich ist, und aus den Ideen und Gefühlen, welche den Componisten in dem betreffenden Falle leiteten, sich ergeben hat. Ebenwie jene Ideen und Gefühle die besondere Gestaltungsweise des Tonsatzes und die gewisse Art des Tonausdruckes bedingten, so muss auch der Vortragende in sie einzudringen streben, um sie dem Kunstgefühle des Hörers richtig zu vermitteln. Er ist gleichsam Darsteller einer Rolle, Declamator einer Dichtung, seine Thätigkeit ist nicht selbsteigene Production sondern Reproduction; er hat der Stilart und individuellen Eigenthümlichkeit des betreffenden Meisters und Werkes sich zu identificiren: mit einem Worte, er hat seiner Aufgabe gegenüber objectiv sich zu verhalten, sich auf das Werk, nicht das Werk auf sich zu beziehen, nicht Alles, und auch das Allerverschiedenartigste, in den vielleicht nur engen Kreis seiner subjectiven Empfindungsweise hineinzuzwängen, wenn er nicht Manierist werden will. Ist seine Thätigkeit im Vergleiche zu der des Componisten nun immerhin auch eine nur secundäre, so ist sie darum an sich doch noch nichts weniger als eine untergeordnete; denn abgesehen von den Studien, welche schon zu einer umfänglicheren technischen Leistungsfähigkeit gehören, setzt doch die Forderung, dass der Vortragende den Ideen des Componisten sich identificiren soll, grosse Begabung und künstlerische Durchbildung voraus. Wenngleich nur reproducirend, ist er doch Mitschöpfer am Tonwerke; ohne einen ähnlichen Reichthum an Phantasie und Unmittelbarkeit des Gefühls wird er nicht verstehen, was der Componist gewollt hat, und dann selbstverständlich unvermögend sein, es in zutreffender Weise wiederzugeben. Ist ja doch schon das blosse Empfangen des Tonwerkes von Seiten des Hörers keineswegs ein nur passives, sondern ein actives, indem Phantasie, Gefühl und Urtheilskraft in lebhafter Thätigkeit sind, und im Empfangen gleichsam am Kunstwerke mitschaffen, insofern sie das Verständniss der ästhetischen Absichten und der ganzen Kunstgestaltung des Componisten bewirken, — um wie viel mehr noch muss der Vortragende jene künstlerischen Eigenschaften besitzen und wirken lassen, wenn er das Kunstwerk dem ganzen Umfange seines Wesens nach dem Hörer vermitteln will. Aus alle diesem geht hervor, dass es nicht genügt, wenn der Ausführende seine dynamischen Schattirungen und Stärkegrade, Stricharten, und was sonst zu den Mitteln eines ausdrucksvolles Vortrages gehört, nur genau nach den Angaben des Componisten ausführt; er kann dieses alles ganz correct nach der Vorschrift machen, und doch nüchtern, trocken und kalt erscheinen. Uebrigens sind die meisten Zeichen für den musikalischen Vortrag viel zu unbestimmt, als dass sie zur Verdeutlichung der Absichten des Tonsetzers sehr erheblich beitragen könnten; ein *p.*, *f.*, $<$ oder $>$ kann an verschiedenen Stellen ganz andere Grade des Schwachen, Starken, Anwachsenden und Abnehmenden bezeichnen, nicht minder dehnbar sind die Tempoworte, und in älteren Werken fehlen die Vortragszeichen in der Regel gänzlich, wenn man die wichtigsten derselben auch bereits um 1600 kannte. Der Ausführende bleibt im einen und andern Falle schliesslich doch auf sein Verständniss hingewiesen, und fehlt ihm dieses, so würden auch die allergenauesten Bezeichnungen nichts weiter als ein höchstens mechanisch richtiges Spiel zuwege bringen helfen. Der gute Vortrag erfordert daher ebensowohl wie die Composition angeborenes Musiktalent, welches durch Lehre und Critik der einzelnen Fälle sich ausbilden lässt, während die ihm zu gebenden allgemeinen ästhetischen Regeln im Ganzen so ziemlich auf die obigen Andeutungen beschränkt bleiben. Dass Fehler der Technik nicht gerechtfertigt werden können, auch selbst durch die beste Auffassung, weil sie den Tonsinn verletzen, ist vorhin schon erwähnt; dennoch ist es dem kunstgebildeten Hörer weit eher möglich, kleine mechanische Mängel über geistige Bedeutsamkeit der Auffassung und Wiedergabe zu vergessen, als selbst durch die glanzvollste Technik über geistige Armuth sich hinweghelfen zu lassen. Auch die umfänglichste Kunstfertigkeit hat nur dann wirklichen Werth, wenn sie im Dienste der Kunst steht und ihren Zwecken sich

unterordnet, nicht aber, wenn sie sich selbst Zweck ist und als rein äusserliche Virtuosität mehr ein Gegner als Förderer der Kunst ist. — S. auch S. 75, 78.

Vortragsbezeichnungen, die Zeichen, Worte und Abbreviaturen, durch welche der Componist die Art und Weise des Vortrags dem Ausführenden zu vermitteln sucht. Es gehören dazu die Zeichen für die dynamischen Schattirungen: *p.*, *piano; mp.*, *mezzo piano; pp.*, *pianissimo; f.*, *forte; mf.*, *mezzo forte; ff.*, *fortissimo; sfz.*, ʌ v, *sforzando; rf.* oder *rfz.*, >— —<, *rinforzando;* —<, *crescendo;* >—, *diminuendo;* —< >—, *crescendo e diminuendo;* die Staccatopunkte, s. Abstossen; Schleifbogen; die Tempowörter; auch die Zeichen der Manieren rechnet man zu den Vortragszeichen. Dass diese Zeichen beiweitem nicht hinlänglich bestimmt sind, um die Absichten des Componisten dem Ausführenden bis ins Kleinste hinein zu vermitteln, ist schon unter Vortrag erinnert worden; der künstlerischen Einsicht des letzteren bleibt dabei das meiste überlassen. Schon um 1600 hat man einen durch verschiedene Stärkegrade ausdrucksvollen Vortrag geschätzt und mancher der gegenwärtig gebräuchlichen, darauf sich beziehenden Bezeichnungen sich bedient. Bei Ottavio Doni 1608, Franc. Severi 1625 und Dom. Mazzochi 1638 finden sich folgende Zeichen mit nachstehender Erklärung: V (*messa di voce*) *mit schwacher Stimme;* —<, *Wachsen der Stimme;* —< >—, *Schwellen und Abnehmen; p.*, *leise; f.*, *stark; e.*, *echoartig*[1]). Auch die Tempobezeichnungen: *Presto*, *Adagio*, *Lento*, wurden schon zu Anfang des 17. Jahrh. von den Italienern gebraucht, wie Prätorius, der auch von den Ausdrücken *piano* und *forte* Erklärungen giebt, in *Syntagma mus.* III. 112 bemerkt.

Vorzeichnung, die Versetzungszeichen ♯, ♭, ♮, ×, ♭♭ und ♮♮, s. Notenschrift C (S. 616). Das einfache Kreuz und Bee finden zweifache Anwendung; *a*) als reguläre Vorzeichnung, zur Herstellung der dem Dur- und Mollgeschlecht entsprechenden Folge der Ganzen und Halben Töne, bei der Versetzung der C dur und A moll Tonart auf andere Stufen der diatonisch-chromatischen Scala. Wird die Durscala auf dem Tone *G* errichtet, so muss die siebente Tonstufe um einen Halbton erhöht, wird sie auf *F* transponirt, so muss die vierte Tonstufe um ebensoviel erniedrigt werden. Bei jeder ferneren Transposition um eine Quint aufwärts kommt als Erhöhung des Leittones ein ♯, und bei jeder folgenden Versetzung um eine Quint abwärts (oder Quart aufwärts) kommt als Erniedrigung der Quart der neuen Tonart ein ♭ hinzu. Den Quintencirkel findet man unter Tonart V S. 865 erklärt, daher hier nur eine Uebersicht der Dur- und Molltonarten mit ihrer Vorzeichnung erfolgt:

C dur und A moll haben vorgezeichnet weder Kreuz noch Bee.

G -	- E -	-	-	1 Kreuz vor *F*
D -	- H -	-	-	2 Kreuze - *F C*
A -	- F♯ -	-	-	3 - - *F C G*
E -	- C♯ -	-	-	4 - - *F C G D*
H -	- G♯ -	-	-	5 - - *F C G D A*
F♯ -	- D♯ -	-	-	6 - - *F C G D A E*
C♯ -		hat	-	7 - - *F C G D A E H*
G♭ -	- E♭ -	haben	-	6 Bee - *H E A D G C*
D♭ -		hat	-	5 - - *H E A D G*
A♭ -	- F -	haben	-	4 - - *H E A D*
E♭ -	- C -	-	-	3 - - *H E A*
B -	- G -	-	-	2 - - *H E*
F -	- D -	-	-	1 - - *H.*

Das ♭♭, × und ♮ kommen als reguläre Vorzeichnung nicht vor; denn das Quadrat dient nur zur Wiederherstellung der natürlichen Beschaffenheit der Töne, das ♭♭ und × würden aber (als reguläre Vorzeichnung) nur in Tonarten erscheinen, deren man ihrer vielen Vorzeichnungen wegen sich nicht bedient, weil ihre enharmonischen Tonarten einfacher

1) Ausserdem macht schon Alessandro Guidotti von Bologna in seiner Ausgabe derMusik des Emilio del Cavaliere zur *Representazione di anima e di corpo* (Rom 1600) die Bemerkung, dass man in den Singstimmen öfter die Buchstaben *G. M. T. Z.* finden werde, und dass sie *Groppoli*, *Monachine*, *Trillo* und *Zimbali* bedeuten. Er erläutert sie mit Notenbeispielen. Baini und Kandler, Palestrina, herausgegeben von Kiesewetter, S. 15, Anm.

und bequemer sind; sie erscheinen daher, gleich dem ♮, nur als — *b*) zufällige Vorzeichnung, im Verlaufe des Stückes auftretend. Die zufällige Vorzeichnung dient *α*) zur Bezeichnung des Leittones der Molltonart, welcher unter die reguläre Vorzeichnung nicht aufgenommen wird, z. B. des G♯ in A moll, D♯ in E moll, B♮ in C moll etc.; *β*) zur Einführung leiterfremder Töne, welche entweder nur als ein melodischer Schmuck auftreten, wie die unter Melodie S. 510 Beisp. 4 mit + bezeichneten chromatischen Töne; oder eine wirkliche Ausweichung vollziehen, in welchem Falle dann die zufälligen Versetzungen zur Herstellung des Verhältnisses der Ganz- und Halbtöne der neu eingeführten Tonart zu dienen haben, s. Ausweichung. Die reguläre Vorzeichnung am Schlüssel pflegt man nur dann zu ändern, wenn eine neue Tonart, mit dem Character einer neuen Haupttonart auftretend, während eines ganzen Theiles andauert; bleibt sie nur Nebentonart (wie z. B. die Dominant- oder Paralleltonart des zweiten Thema in der Sonate), so ändert man die reguläre Vorzeichnung nicht, sondern bedient sich der zufälligen Versetzungszeichen.

Vox, *voce*, die Stimme.

Vox angelica, in der Orgel, s. Angelica.

Vox antecedens, die Proposta in der Nachahmung und im Canon, der Führer in der Fuge.

Vox consequens, *conseguenza*, die Risposta in der Nachahmung und im Canon, der Gefährte in der Fuge.

Vox humana, in der Orgel, ein sehr feines Rohrwerk, wenn aus geschickter Hand hervorgegangen; der Oboe an Klang ähnlich. Es wird aus Metall gearbeitet und steht im 8-Fusston, doch ist das Corpus kleiner; Construction des Mundstückes und theilweise Deckung bewirken die Tiefe. Um den Klang dieses Registers dem der Menschenstimme, deren Nachahmung es sein soll, möglichst nahe zu bringen, hat man dem Ansatzrohre verschiedenartige Construction gegeben. Man findet es als zwei mit den Grundflächen auf einander gelöthete Kegel oder Trichter, von denen der obere eine kleine Oeffnung hat, die nach der Höhe hin immer grösser wird, so dass die höchsten Pfeifen fast ganz offen sind; ferner als eine enge Röhre mit weitem Knopf, der oben einen engen Schallausgang hat; einfach cylindrisch, bis auf etwa ein Drittheil gedeckt; mit doppeltem Körper: eine enge offene Röhre steckt in einer weiteren gedeckten, aber mit Seitenlöchern versehenen (*Vox humana* mit Hosen genannt). Es kommen auch noch verschiedene andere Formen vor.

Vox quinta, *Quinta vox*, s. Vagans.

Vox virginea, in der Orgel, ein Geigen- oder Jungfernregal, sehr feines Rohrwerk im 4-Fusston und nur in den oberen Octaven.

Vulgaris, *sc. tibia*, die Blockflöte in der Orgel.

W.

Wagebalken, im Tastenmechanismus des Clavieres, die Querleiste worauf die Claves in den Einhängestiften liegen.

Waldflöte, Waldpfeife, *Tibia sylvestris*, ein offenes Flötenwerk der Orgel, weit mensurirt, von 8, 4, 2 und 1 Fuss, ohne Bedeutung. Kommt auch unter dem Namen Dolcanflöte vor.

Waldquint, eine Quintstimme der Orgel, von $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$, auch $1\frac{1}{3}$ Fuss; hölzern, grob und hohl an Klang.

Waldhorn. *a*) Das Naturhorn ohne Ventile, s. Horn. — *b*) In der Orgel soll es ein das gleichnamige Orchesterinstrument nachahmendes Rohrwerk von 8- und 4-Fusston sein.

Walnika oder Walynka, die einfachste Art des Dudelsackes bei den Russen, aus einer Ochsenblase, in welche zwei Schilfröhrchen eingefügt sind, bestehend.

Walze, Rolle, auch *Groppo* oder *Gruppo*, s. Rolle.

Walzer, ein gesellschaftlicher Tanz im Tripeltakt, aus zwei oder mehreren Theilen

bestehend, deren jeder acht oder mehr Takte enthält. Die Bewegung ist verschieden; der im $^3/_8$-Takt stehende, gewöhnlich dreitheilige Wiener- oder Geschwindwalzer wird rascher, als der im $^3/_4$-Takt gesetzte langsame Walzer getanzt. Eine Art, der russische oder Galoppwalzer steht auch im $^2/_4$-Takt.

Wandel, der Wirbelkasten an Saiteninstrumenten.

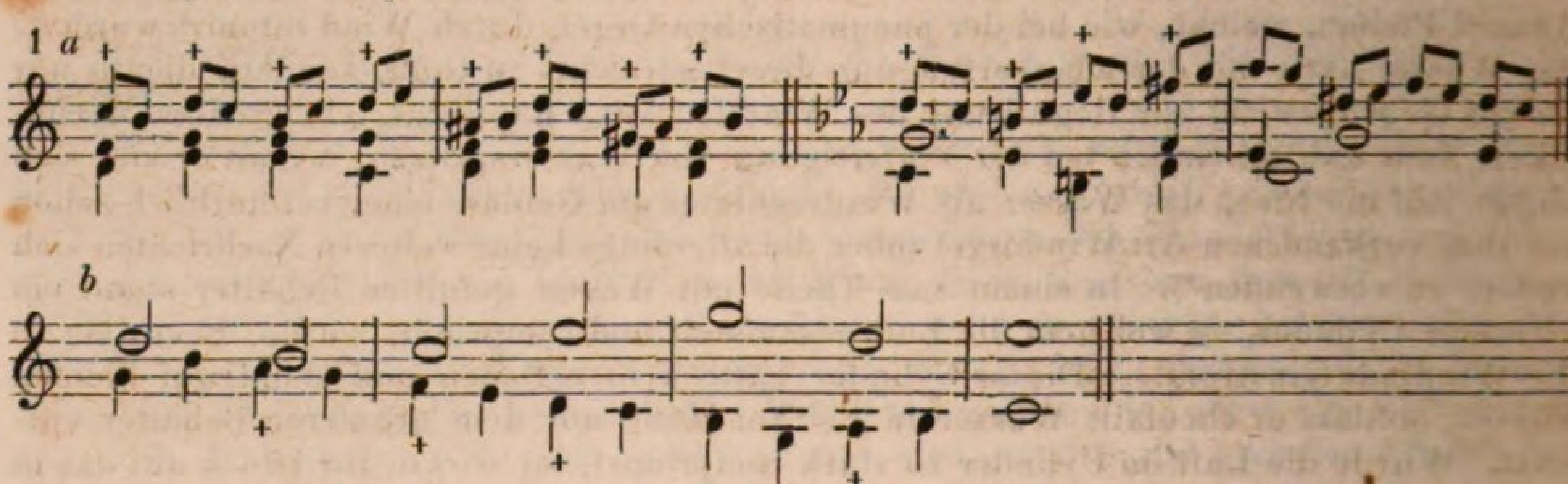
Wasserorgel, *Hydraulos, Organum hydraulicum.* Ein bei den alten Griechen und Römern sehr gebräuchlich gewesenes Pfeifenwerk, in manchen Stücken Vorläufer unserer Windorgel. Ueber die eigentliche Construction dieses Instrumentes, namentlich über die Art der Mitthätigkeit des Wassers, hat man lange nicht ins Klare kommen können, weil man sich verwirren liess, theils durch die undeutliche Beschreibung des Vitruv und anderer Erklärer des Hero, mehr aber noch durch die unmässigen Lobeserhebungen, welche Schriftsteller wie Tertullian und Claudian, die augenscheinlich von der Sache nichts verstanden, der Wasserorgel spenden; wie denn auch Forkel's Abbildung (Gesch. I.) keine deutliche Vorstellung davon giebt. Aus der Beschreibung aber, welche Hero aus Alexandrien von der Wasserorgel seines Meisters Ktesibius (180 v. Chr.) hinterlassen hat, ist die Beschaffenheit derselben ziemlich deutlich zu erkennen. Das Instrument bestand aus einer kleinen auf eine Art Windlade gesetzten Anzahl Pfeifen, welche, wie bei der pneumatischen Orgel, durch Wind intonirt wurden; das Wasser hatte mit der Klangerzeugung direct garnichts zu thun, sondern diente nur als ein Gegengewicht zur Regulirung des Winddruckes. Ktesibius, ein grosser Mechaniker, kam wahrscheinlich bei der Verfertigung von Wasserspritzen, womit er viel sich abgab, auf die Idee, das Wasser als Windregulator am Gebläse einer vermuthlich schon vor ihm vorhandenen Art Windorgel (über die allerdings keine weiteren Nachrichten sich finden) zu verwenden[1]). In einem zum Theile mit Wasser gefüllten Behälter stand ein kleinerer Cylinder, in welchem die Luft gesammelt und comprimirt wurde, bevor sie in die Windlade einströmte. Dieser Cylinder hatte keinen Boden und stand auf kleinen Füssen, so dass er ebenfalls Wasser in gleicher Höhe mit dem grösseren Behälter enthielt. Wurde die Luft im Cylinder zu stark comprimirt, so wirkte ihr Druck auf das in ihm stehende Wasser und drückte einen Theil desselben durch den offenen Boden in den grösseren Behälter, während das Wasser wieder in den Cylinder zurückströmte, sobald der Luftdruck wiederum auf den gehörigen Grad zurückkehrte. Auf solche Art erhielt das Wasser die Windstärke stets auf einerlei Gradhöhe, und eines solchen Regulators muss es um so mehr bedurft haben, als das Gebläse noch sehr unvollkommen war, ohne Zweifel aus gewöhnlichen Schmiedebälgen, die niemals einen gleichmässigen Wind geben, bestand, und die Pfeifen vor Windstössigkeit unmöglich einen auch nur einigermassen egalen Ton haben geben können. Insofern war Ktesibius' Anwendung des Wassers jedenfalls eine sinnreiche Verbesserung. Uebrigens war seine Wasserorgel bereits mit einer Claviatur versehen, die aber noch im höchsten Grade ungelenk und etwa wie die Tastaturen der Thurmglockenspiele beschaffen gewesen sein mag. Jeder Clavis bewegte, wenn er niedergeschlagen wurde, eine Art Schleife, ähnlich unseren Registerschleifen, zwischen dem Fusse der Pfeife und der Windlade, dem Winde den Zutritt zum Pfeifenfusse eröffnend. Möglicherweise aber waren die Claves garnicht niederzudrücken, sondern, wie die Registerzüge unserer Orgel, herauszuziehen und hineinzuschieben. Jedenfalls war nur eine einzige kleine Pfeifenreihe vorhanden, an mehrere verschiedene Register nicht zu denken, wie denn übrigens das ganze Instrument sehr unschuldig und unbedeutend gewesen sein muss, und schwerlich einen Vergleich auch nur mit den allerärmlichsten Positiven der späteren Zeit, geschweige denn mit unserer Kirchenorgel ausgehalten haben würde. Damit wollen freilich die »unzähligen Pfeifen«, wovon Claudian spricht, und der bewunderungsvolle Lobgesang[2]), den Tertullian (im 3. Jahrh. nach Chr.) diesem Kunstwerke spendet, nicht recht übereinstimmen. Die unten angeführten Worte des letzteren aber erweisen sich leicht als Erguss Eines, der seine

1) Nach manchen Angaben soll Archimedes um 280 v. Chr. der erste Erfinder der Wasserorgel gewesen sein und Ktesibius sie nur verbessert haben.

2) „*Specta portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erant omnia: spiritus qui de tormento aquae anhelat, per partes administratur, substantia solidus, opera divisus*". Musikal. Realzeitung, Speier 1789, St. 42.

Unkenntniss von der Sache in poetisirende Uebertreibung hüllt. Unter den Griechen und Römern war die Wasserorgel viel im Gebrauche bei Tafelmusiken und anderen Lustbarkeiten. Ueber ihre Anwendung auch später in der christlichen Kirche (man sagt, dass man im 9. und 10. Jahrh. in französischen und englischen Kirchen ihrer sich bedient habe, s. Orgel III) ist, wenn man sie nicht vollständig in sehr berechtigte Zweifel ziehen will, wenigstens nichts Gewisses zu sagen. Gegen ihren Gebrauch in nördlicheren Himmelsstrichen erregt schon das Gefrieren des Wassers im Winter nicht unerhebliche Bedenken. — Die beste Erklärung nebst zwei Abbildungen der Wasserorgel hat der Hofrath Meister in den neuen Comment. der Göttinger Societ. der Wissensch. 1772 II. 158 gegeben; leider habe ich sie nicht in Händen bekommen können; doch scheint die ebenfalls gute Abhandlung in der Musikal. Realzeitg., Speier 1789, St. 42, ganz darauf zu fussen.

Wechselnote, *Nota cambiata.* *a*) In der modernen Musik, eine melodische Nebennote, welche ihrer Hauptnote als halbe oder ganze Stufe ober- oder unterhalb auf der Thesis vorangeht und sie auf die Arsis drängt. Zur Harmonie, in deren Anschlage sie steht, erscheint die Wechselnote als Dissonanz, während die consonante Hauptnote nachschlägt. In Beisp. 1 sind die mit + bezeichneten Noten Wechselnoten.



Unter 1 *b* entstehen die Wechselnoten daraus, dass Consonanz und Dissonanz ihre Stellen im Rhythmus tauschen, um die melodische Fortschreitung fliessender zu machen (irregulärer Durchgang, *Transitus irregularis;* s. Contrapunkt S. 205); unter 1 *a* sind sie nichts als melodischer Schmuck, und kommen dann auch häufig zweifach vor, auf der nächsthöheren und -tieferen Stufe dem Haupttone voraufgehend (Beisp. 2 a); sie stehen an Stelle der mehrmaligen Wiederholung des Haupttones (2 *b*). Die um den Hauptton sich herumbewegenden Figuren (2 *c*) sind nichts anderes als eine melodische Vermannigfaltigung der einfachen Tonfolge (2 *d*) durch Wechselnoten.

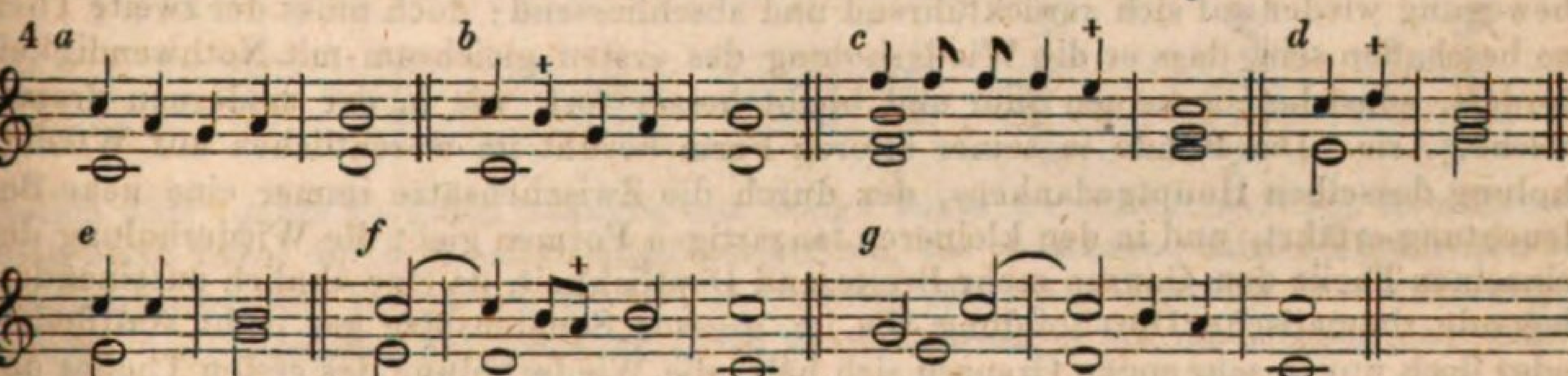


Ob die Wechselnote eine halbe oder ganze Stufe gegen die Hauptnote ausmacht, hängt von der Beschaffenheit der Tonleiter ab; die Wechselnoten vor *d* und *g* heissen in C dur *e* und *a*, in C moll *e*♭ und *a*♭; vor *c* heisst sie in F dur *d*, in F moll *d*♭; vor *e* in C dur *f*, in G dur *f*♯ etc. Doch gilt dieses im wesentlichen für die oberhalb des Haupttones auftretende Wechselnote; die unterhalb desselben erscheinende beträgt, wenn sie melodische Verzierung ist (wie Beisp. 1 *a*), lieber eine halbe als eine ganze Stufe (*c*♯ vor *d*, *d*♯ vor *e*, *f*♯ vor *g* auch in C dur, *h* vor *c* in F dur), doch kommt sie sowohl in diesem Falle, wie auch namentlich wenn sie im Flusse des Stimmenganges entsteht (1 *b*), häufig als ganzer Ton vor. — Etwas sehr Gewöhnliches sind Wechselnoten in mehreren Stimmen

zugleich (Beisp. 3); die Querstände unter 3 *b* sind unschädlich, da sie nur durch Wechselnoten entstehen:



Als melodische Verzierung kommt die Wechselnote nur im freien Stil vor, als Abtauschung der Consonanz durch die Dissonanz auf gutem Taktttheil (1 *b*) ist sie auch im Contrapunkt gestattet. — *b*) In der älteren Musik erscheint die *Nota cambiata* als die, nicht auf gutem sondern auf schlechtem Takttheil der Hauptnote nachschlagende nächsttiefere Stufe, von der gewöhnlichen durchgehenden Note nur dadurch sich unterscheidend, dass sie nicht regulär stufenweis fortschreitet, sondern von ihrer eigentlichen Auflösung abspringt. Besonders häufig findet sie sich als Ausfüllung eines Quartensprunges abwärts, indem dieser dann nicht regulär in eine Terz und Secund (4 *a*), sondern lieber irregulär in eine Secund und Terz zerlegt wird (4 *b*); das *h* in 4 *b* ist also die Wechselnote. Gemeinhin geht dann die Quart eine Stufe aufwärts, wie in Beisp. 4 das *g* nach *a*. In Recitativen ist sie sehr gewöhnlich (4 *c*). Auch die nachschlagende harmoniefremde Note d^{+} in 4 *d* ist eine ähnliche Wechselnote, welche an die Stelle der wiederholten Hauptnote *c* (4 *e*) tritt; ferner wird die in der bekannten Cadenzfigur (4 *f*) den Leitton ablösende Sext der Tonart bei den Alten als Wechselnote angesehen, und von Anfang des 15. Jahrh. bis ins 16. Jahrh. hinein kommt diese Sext als Wechselnote mit dem Leitton, in der melodieführenden Stimme der Cadenz auch wie unter 4 *g* vor:



Weich, *mollis*, Benennung des Tongeschlechtes mit kleiner Terz und Sext, Weiches Tongeschlecht oder Mollgeschlecht; — des Dreiklanges mit kleiner Terz und reiner Quint, weicher oder Molldreiklang; — des ♭ *rotundum* oder *molle*, zum Unterschiede vom ♮ *quadratum* oder *durum*.

Weisse (*sc.* Note), *Bianca*, *Blanche*, die Minima, halbschlägige oder Zweiviertelnote 𝅗𝅥.

Weite Harmonie oder Lage, s. Enge und weite Lage *b*.

Weites Klanggeschlecht (auch *genus rarum*), das diatonische Klanggeschlecht der Griechen, s. Tetrachord etc.

Wellatur (Wellen, Wellenbrett), Theile der Orgeltractur. S. Orgel I D *b β*.

Werbunko, ungarischer Nationaltanz im $^2/_4$-Takt, von langsamer Bewegung, gemeinhin aus zwei Reprisen bestehend.

Wesentliche Dissonanzen, die harmonischen Dissonanzen, s. daselbst; insbesondere die kleine Septime des Dominantseptimenakkordes nebst ihren Umkehrungen.

Wesentliche Septime, die kleine Septime des Dominantseptimenakkordes.

Widerbläser, am Positiv, s. daselbst.

Wiederhall, Echo, s. Klang II B, S. 488.

Wiederherstellungszeichen, das Quadrat oder Beequadrat ♮, weil es chromatische Erhöhung der Töne durch ♯ oder ♭ aufhebt und ihre ursprüngliche Beschaffenheit wiederherstellt. S. Notenschrift C *c*.

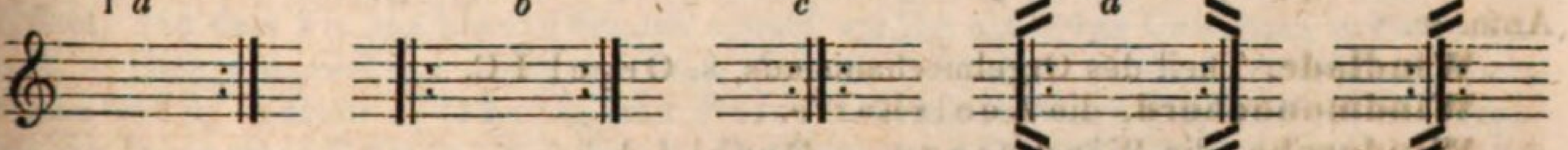
Wiederholung. *a*) Im allgemeinen Wortsinne, jede unmittelbare oder mittelbare Wiederkehr eines vorher schon dagewesenen Satzes. — *b*) Die Wiederkehr einer Periode, Periodengruppe oder eines ganzen Hauptheiles eines Tonsatzes, wie die Repetition in der Arie, die Wiederholung des ersten Theiles des Sonatensatzes, die Reprisen im Rondo,

Scherzo etc. (s. die gleichn. Art.). Ein solcher Wiederholungstheil pflegt dann nicht zweimal ausgeschrieben, sondern nur mit einem Wiederholungszeichen notirt zu werden. — *c*) Eine musikalische Darstellungsfigur, nämlich die unmittelbare Wiederkehr eines kurzen melodischen Satzes in derselben Stimme, auf derselben Stufe der Tonleiter, und in derselben Tonart, mit ganz unveränderter Intervallenfolge. Man unterscheidet die Wiederholung von der 1) Versetzung, in welcher der Tongedanke zwar ebenfalls unmittelbar nach seinem Vortrage sowie in derselben Stimme und Tonart, nicht aber auf derselben, sondern auf einer anderen Tonleiterstufe wiederkehrt; von der 2) Transposition, in welcher der melodische Satz von derselben oder von irgend einer beliebigen anderen Stimme, in einer andern Tonart wiedergebracht wird; und endlich von der 3) Nachahmung, in welcher der soeben beschlossene (oder noch nicht ganz beendigte) Satz entweder auf der nämlichen oder einer anderen Stufe, jederzeit aber von einer anderen Stimme und nach Befinden mit nur ähnlicher (nicht nothwendigerweise genau eingehaltener) Intervallenfolge imitirt wird (s. die gleichn. Art.). — Je nach ihrer Beschaffenheit, hat die Wiederholung verschiedene Bestimmung für die Form und die Gestaltung des Tonsatzes; jederzeit hat sie aber den Zweck, einen Hauptgedanken nachdrücklich zu betonen, die Einheit der Entwickelung zu befördern, unter Umständen auch die Form abzurunden. Die Wiederholung des ersten Theiles des Sonatensatzes soll dem Hörer nicht nur die Hauptmotive, woraus der ganze Satz entwickelt wird, fest ins Gedächtniss einprägen, sondern auch eine feste und breite Grundlage für den weiteren Aufbau abgeben; Näheres hierüber wie auch über die Repetition (den dritten Theil) s. Sonate S. 783 ff. In der Grossen Arie rundet die Wiederholung des ersten Theiles nach dem zweiten die Form ab, die durch den zweiten Theil modificirte Gefühls- und Tonbewegung wieder auf sich zurückführend und abschliessend; doch muss der zweite Theil so beschaffen sein, dass er die Wiederholung des ersten gleichsam mit Nothwendigkeit fordert, sonst hat sie keinen Sinn und bleibt besser fort, wie in der modernen dramatischen Arie. Das Rondo in seiner älteren Form beruht im wesentlichen auf Wiederholung desselben Hauptgedankens, der durch die Zwischensätze immer eine neue Beleuchtung erfährt, und in den kleineren tanzartigen Formen giebt die Wiederholung der einzelnen Theile dem Ganzen mehr Breite und Deutlichkeit, da eine ähnlich auseinanderlegende thematische Durchbildung wie im grossen Sonatensatze gar nicht stattfindet, oder doch nur in sehr engen Grenzen sich hält; die Wiederholung des ersten Theiles des Scherzo oder der Menuett nach dem Trio, hat ebenfalls den Zweck, die Form abzurunden. — Die Wiederholung ganz im Allgemeinen, nur als ähnliche Wiederkehr eines Tongedankens überhaupt gefasst und die Imitation, thematische Ausgestaltung, Transposition, Versetzung etc. miteinbegriffen, ist durchaus unentbehrlich für die Einheit der Entwickelung und die Anschaulichkeit des Tonstückes. Man hat zwar in der neuesten Zeit gemeint, ein Tonsatz müsse beständig neue Gedanken bringen, Wiederholungen seien armselig und dem frei dahinfliessenden Wesen der Musik nicht entsprechend etc.; aber gerade das hinfliessende Wesen der Musik bedarf um so festerer Zusammenfassung in eine anschauliche Form, wenn es nicht zu einem blossen Dahinschwimmen im Gestaltenlosen ausarten, und durchaus unverständlich und ohne dauernden Eindruck auf unser Gefühl bleiben soll. Denn eine feste Stimmung wird nur durch die Wiederkehr gleichartiger Eindrücke in uns erregt und unterhalten, nicht durch beständigen Wechsel der Tonbewegung und des Ausdruckes, ebenwie die Musik im dramatischen Tonwerke die Vorstellung von einem Character nur dadurch in uns zu erwecken vermag, dass sie die Wesenseigenthümlichkeit der Person durch eine gewisse und besondere Art der tonlichen und rhythmischen Bewegtheit zeichnet und diese durch alle Situationen und Modificationen hindurch beibehält. Aehnlich ist es in den freien Instrumentalformen, in denen die Beziehung auf die Hauptgedanken und Hauptstimmung durch die ganze Entwickelung hindurch eine um so festere sein muss, als es sonst ja an jedem Anhalte für das Verständniss fehlt. Die Wiederkehr der Hauptgedanken und ihrer Motive in thematischer Ausgestaltung, die Aehnlichkeit im Verschiedenen, bewirkt, dass wir eine deutliche Anschauung von der Grundstimmung empfangen, welche wir nun auch in ihren verschiedenartigsten Modificationen verstehen, indem in der Aehnlichkeit der Grundmotive (auch wenn die neue Gestaltung noch so sehr abweicht) doch immer Anknüpfungspunkte und Beziehungen auf das Grundlegliche uns geboten werden. Und so ist auch die mehr oder

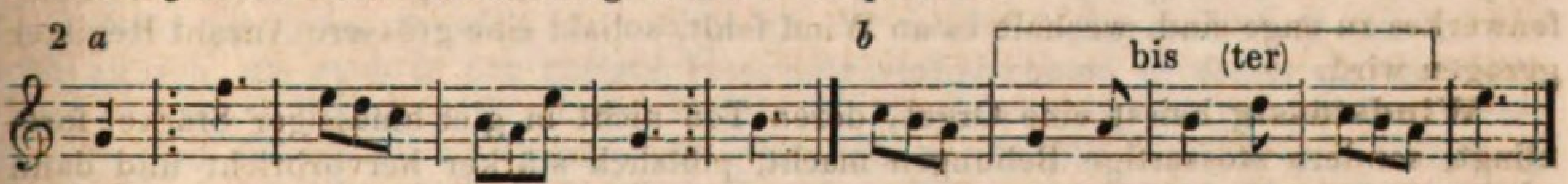
weniger modificirte Wiederholung eines längeren oder kürzeren Tongedankens resp. ganzen Theiles (wenn sie sogleich erfolgt) ein wichtiges Mittel, einen Eindruck zu befestigen und zu verstärken, oder (wenn sie erst nach einiger Zeit eintritt) einen früheren Eindruck wieder hervorzurufen, oder (wenn sie den Satz beschliesst) den Strom der Empfindung nach zurückgelegtem Kreislaufe wieder in sein Bett zurückzuführen. Dass alles dieses nicht auf Wiederholungen sich bezieht, welche nur mechanisches Hülfsmittel sind um dem Tonstücke den üblichen Umfang zu geben, braucht kaum erinnert zu werden.

Wiederholungszeichen, Repetitionszeichen. Wenn gewisse Theile mancher Tonstücke ganz unverändert wiederholt werden sollen, so pflegt man sie nicht ebenso oft ganz auszuschreiben, sondern man notirt sie nur einmal mit einem Repetitionszeichen. Entweder erfolgt die Wiederholung unmittelbar nach dem ersten Vortrage des betreffenden Theiles, oder es treten ein oder mehrere Sätze dazwischen. Soll *a*) ein Theil (eine Periode, Doppelperiode oder Periodengruppe) unmittelbar nachdem er beendet ist, wiederholt werden, so wird er mit dem Zeichen 1 *a* am Schlusse notirt. Nur die Punkte sind das Wiederholungszeichen, der Doppelstrich zeigt nur das Ende des Theiles an; stehen also die Punkte auf der linken Seite des Doppelstriches, wie unter 1 *a*, so zeigen sie an, dass der voranstehende Theil wiederholt wird; stehen sie auf der rechten (1 *b*), so gelten sie dem nachfolgenden Theile, der dann auch noch das Zeichen 1 *a* am Ende hat; und stehen sie zu beiden Seiten des Doppelstriches (1 *c*), so gelten sie für beide Theile, d. h. nachdem der erste Theil zweimal gespielt ist, geschieht dasselbe mit dem zweiten. Man fügt dem Doppelstrich auch wohl oben und unten zwei kurze schrägstehende Striche hinzu (1 *d*), doch sind diese weiter nicht nothwendig. Man nennt solche Wiederholungstheile Reprisen.

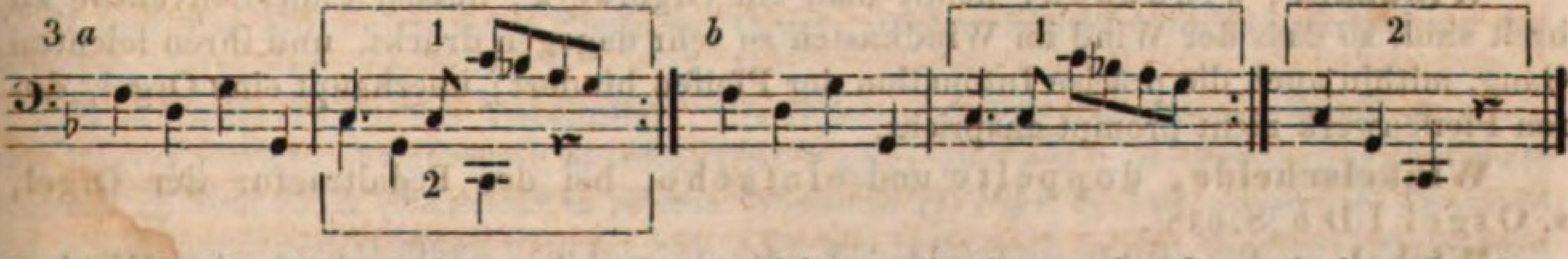
1 *a* *b* *c* *d*

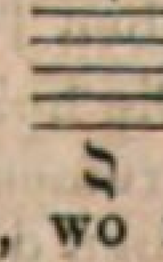


Sollen nicht ganze Perioden sondern nur einige Takte wiederholt werden, so schliesst man diese Takte durch Wiederholungspunkte ein, die man (ohne einen Doppelstrich zu machen) neben die Taktstriche setzt (2 *a*). Häufig lässt man auch die Wiederholungspunkte weg, klammert die Takte ein, und bezeichnet durch ein darübergesetztes Zahlwort (*bis*, *ter*), wievielmal die Stelle wiederholt werden soll (2 *b*). Man nennt diese Wiederholungen mit ihrer Bezeichnung kleine Reprisen.



Häufig wird das Ende eines Wiederholungstheiles verschieden gewendet, jenachdem es in die Wiederholung (oder in den nächsten Theil) besser hinüberführen, oder die Periode fest abschliessen soll. Man schreibt dann entweder beide Wendungen (Clauseln) auf dasselbe System über einander, wie unter Beisp. 3 *a*, was aber sehr oft Unbequemlichkeiten mit sich führt; oder man schreibt sie besser nach einander (3 *b*). Die Zahlen 1 und 2 (oder 1mo und 2do) bedeuten *prima* und *seconda volta* (*primo*, *secondo*); die *prima volta* gehört für den ersten Vortrag, die *seconda* für die Repetition:



Erfolgt *b*) die Wiederholung eines Satzes nicht unmittelbar, tritt also zwischen den Satz und seine Repetition eine andere Periode, so bedient man sich des Zeichens  oder  (Eintrittszeichen), welches in der Notirung sowohl an den Ort, wo in der

Folge die Repetition beginnt, als auch zu Ende desjenigen Satzes, nach dessen Vortrage die Repetition vorgenommen werden soll, gesetzt werden muss. Neben dieses letztere der beiden Eintrittszeichen (das zurückweisende genannt) pflegt man *al Segno* oder *dal Segno*, auch *dal Segno* (*Da capo*) *sin al fine* oder — *sin al* 𝄐 oder 𝄋 zu schreiben, d. h. die Repetition soll bis zum Zeichen 𝄐 oder 𝄋 oder dem Worte *fine*, welche eines wie das andere den Schluss des Satzes anzeigen, erfolgen. Besonders gebräuchlich ist diese Bezeichnung bei der Grossen Arie mit *Da capo*, in welcher der Mittelsatz zwischen dem Ersten Theile und der Wiederholung desselben steht; s. Arie B 1; Da capo.

Wiederkehr, Epistrophe, Reminiscenz, die Wiederholung des Hauptthema oder eines anderen besonders hervorragenden Gedankens kurz vor dem Schlusse des Satzes, oder auch in einem anderen Satze, wie zuweilen in der Symphonie und Sonate.

Wiederschlag, *Repercussio*, in der Fuge, die Ton- und Stimmenordnung, in welcher das wiederholte Auftreten des Führers und Gefährten im Verlaufe der Fuge erfolgt, s. Fuge A *e*, S. 336.

Windfang, Winflügel, *a*) an der Aeolsharfe, s. S. 27; *b*) an Spieluhren eine in das Räderwerk eingreifende Welle mit Flügeln, durch deren Stellung das Tempo regulirt werden kann. Werden die Flügel so gerichtet, dass sie bei Umdrehung der Welle mit ihrer vollen Breite gegen die Luft drücken, so hemmt der Widerstand der letzteren ihren Umschwung, die Bewegung wird langsamer.

Windführung, Windgänge, Windcanäle, in der Orgel, s. Orgel I B.

Windkasten, in der Orgel, s. Orgel I C *h*.

Windkoppel, in einer Orgel zu Waltershausen, s. Adlung, Gelahrtheit S. 577, Anm. *w*.

Windlade, Theil des Orgelmechanismus, s. Orgel I C.

Windmonochord, die Aeolsharfe.

Windprobe, die Windwaage, s. Orgel I A *a*.

Windsäckchen, Pulpeten, in der Orgel, s. Orgel I C *k*.

Windschweller, eine vom Abt Vogler erfundene Vorrichtung an der Orgel, mittels deren der Spieler dem Pfeifenwerke den Wind willkürlich zuzumessen vermag.

Windsiech, eine Orgel, deren Pfeifenwerk an Windmangel leidet, daher matt und zu tief intonirt. Dieser Uebelstand tritt ein, wenn die Cancellen oder Windcanäle, überhaupt die Windführungen und Behälter, im Verhältniss zur Menge und Grösse des Pfeifenwerkes zu enge sind, weshalb es an Wind fehlt, sobald eine grössere Anzahl Register gezogen wird.

Windstössig heisst eine Orgel, deren Ton nicht in gleichmässiger Stärke fortklingt, sondern stossartige Bebungen macht, plötzlich stärker hervorbricht und dann wieder nachlässt, — ein Fehler, der durch unstäte Bewegung der Bälge entsteht, wenn diese nicht ganz gleichmässig sondern ruckweise sich zusammenfalten, ihren Wind also auch ruckweise in den Canal abgeben, oder durch ungeschicktes Niedertreten der Claves nicht ruhig sondern stossweise aufgezogen werden.

Windwaage, Windprobe, das von Christian Förner 1677 erfundene Instrument, mittels dessen die Stärke des Orgelwindes nach Graden gemessen und bestimmt werden kann. S. Orgel I A *a*.

Windzähe, windzach, nennt man ein Orgelwerk, dessen Cancellenventile zu breit sind, so dass der Wind im Windkasten zu sehr dagegen drückt, und ihren leichten Gang, mithin auch die präcise Intonation der Pfeifen hindert; überhaupt eine Orgel, deren Pfeifenwerk nicht prompt anspricht.

Winkelscheide, doppelte und einfache, bei der Pedaltractur der Orgel, s. Orgel I D *b* (S. 648).

Wirbel. *a*) Eine Schlagmanier bei der Pauke und Trommel, sehr rasches Wiederholen des Anschlages durch schnelles Abwechseln beider Schlägel (bei der Pauke auf demselben Tone), s. Pauke. — *b*) Benennung der Pauken- und Trommelschlägel selbst. — *c*) Die hölzernen oder metallenen Pflöcke, um welche das eine Ende der Saiten an Saiteninstrumenten gewunden ist, und durch deren Fortbewegung die Saiten gestimmt, die Tonhöhen derselben regulirt werden können.

Wirbelkasten, Wandel, Lauf, das ausgestochene Kästchen oder Brett am oberen Ende des Halses der Saiteninstrumente mit Griffbrett, in welchem die Wirbel der Saiten laufen, s. Geige A *e*, S. 361.

Wirkung, Effect, die Aeusserung einer Ursache. Die Wirkung in der Kunst ist dann die richtige, wenn der Ausdruck den Inhalt deckt, dieser in eine seiner Beschaffenheit durchaus entsprechende Erscheinung tritt. Hieraus geht schon hervor, dass die Wirkung nichts für sich allein Bestehendes sein kann, kein äusserer Effect sein darf, sondern jederzeit etwas in dem Gedanken und Inhalt Begründetes sein muss. Sagen wir, ein Kunstwerk sei wirksam oder wirkungsvoll, so heisst dies, die Gedanken, Anlage, Gruppirung und gesammte Eurhythmie seien so beschaffen, dass das Ganze, mit Hülfe der geeigneten Ausdrucksmittel in die Erscheinung gesetzt, ein lebensvolles, anschauliches und eindringliches Bild des Darzustellenden in unserer Seele hervorruft. Wichtig ist hierbei die richtige Gruppirung von Hebung und Senkung, Licht und Schatten, Einheit und Contrast, sobald diese nicht die Bestimmung haben einander zu beeinträchtigen oder aufzuheben, sondern zu erhellen und zu verstärken. Nothwendig aber muss dieses Wechselspiel durch Inhalt und Anlage bedingt, nur deren Ausdruck sein, sonst ist es ein Spiel mit äusserlichen Effecten, welche zwar für den Augenblick überraschen und imponiren können, doch alsbald aufhören einen Eindruck zu machen, indem unser Kunstgefühl den Mangel an innerer Nothwendigkeit, und den Zwiespalt zwischen der Geringfügigkeit des Anlasses und dem Aufwande an Mitteln durchschaut. Was die Wahl der Mittel anbelangt, so greift der echte Künstler stets zu den natürlichsten und einfachsten; denn so kunstgemäss und dauernd es ist, grosse Absichten und Wirkungen mit einfachen Mitteln zu erreichen, so unkünstlerisch und vergänglich ist der äusserliche Effect, von dem wir uns hinwegwenden sobald wir ihn als etwas Unwahres erkannt haben. — Dem entsprechend macht man auch einen Unterschied zwischen den an sich gleichbedeutenden Worten Wirkung und Effect, bezeichnet mit jenem eben die organische Folge einer Ursache, mit diesem die bloss äusserliche Verwendung und Ausbeutung der Mittel, ohne innere Nothwendigkeit.

Wolf, Orgelwolf, die tremulirenden und heulenden Quinten der ungleichschwebenden Temperaturen. Es ist bekannt (s. Temperatur), dass, wenn man einen Theil der 12 Quinten des Tonsystems ganz rein stimmt, die übrigen um so unreiner werden müssen, da alsdann das ganze ditonische Comma (531441 : 524288 Log. 20) unter ihnen allein vertheilt wird, indem die Octav jederzeit völlige Reinheit fordert. Stimmt man 11 Quinten ganz rein, so wird die zwölfte bis zur totalen Unbrauchbarkeit unrein, sowohl an sich, als auch in den übrigen Intervallenverhältnissen, in denen sie erscheint. Diese unreine Quint ist der Wolf oder Orgelwolf. Als man anfing die Temperatur zu verbessern und das ditonische Comma auf eine grössere Anzahl Quinten zu vertheilen, wurde jener gänzlichen Unbrauchbarkeit der einen Quint zwar abgeholfen, doch waren nun mehrere Quinten, wenngleich in geringerem Maasse, so doch überhaupt unrein, und wie man jene völlig unreine Quint nun den alten Wolf nannte, so hatte man noch immer Veranlassung genug, diese neueren schwebenden Quinten die jungen Wölfe zu nennen. Auch in der heutigen gleichschwebenden Temperatur gebraucht man den Ausdruck, wenn bei der Clavier- oder Orgelstimmung nach dem Quintenzirkel, die Temperatur der Quinten nicht so genau getroffen ist, dass die zwölfte Quint als reine Octav des Ausgangstones erscheint (einen Wolf stimmen). Hin und wieder versteht man unter Wolf auch das Mitheulen einer Pfeife der Orgel, infolge fehlerhaften Durchstechens des Windes, s. Durchstechen.

Wortmalerei, in der Vocalmusik, die Betonung eines Textwortes durch eine seinen Begriff veranschaulichende musikalische Figur; also wie z. B. Beethoven das Wort *ascendit* in dem Satze *et ascendit in coelum* (Messe in *D*, Part. S. 148) zu einem Tonbilde des Aufsteigens gen Himmel benutzt hat, oder wie etwa Bach in den Worten: »Mein Jesu ziehe mich, so will ich laufen«, das Laufen durch eine laufende Figur malt. Im weiteren gehört dazu auch die Schilderung eines ganzen Textes durch ein von seinem Hauptworte hergenommenes musikalische Bild, wie z. B. in den bekannten Chören des Israel von Händel. Mit dieser Tonschilderung im Grossen aber haben wir es hier nicht zu thun (s. Tonmalerei), sondern nur mit dem Ausmalen einzelner sogenannter musikalischer Wörter. Man versteht darunter solche Wörter, die irgend eine Art von Bewegung anzei-

gen oder mit denen die Vorstellung von einer solchen sich verbinden lässt; im ferneren auch solche, die ein bestimmtes Gefühl oder eine Vorstellung erwecken (Gefühls- und Bildwörter), daher wohl zu einer Analogisirung dessen was sie ausdrücken durch ein musikalisches Bild, Veranlassung geben können. Entweder gehört das, was solche musikalische Wörter bezeichnen, der hörbaren oder sichtbaren Aussenwelt an, erscheint als etwas Klingendes, Schallendes, Rauschendes, Schwebendes etc., oder es ist eine Bewegung oder Thätigkeit der Seele (Hoffen, Lieben, Schmerzempfinden), welche durch eine entsprechende ausdrucksvolle Tonwendung sich versinnlichen lässt. Es gilt hiervon im allgemeinen ebendasselbe, wie von der Tonschilderung überhaupt. Gehören die Bildwörter der äusseren Natur an, so kann ihre Schilderung sehr wohl zulässig sein, wenn sie zur Belebung und Veranschaulichung der ganzen Situation beiträgt, und das Characterisiren des Schwebens, Aufsteigens, Sichniedersenkens etc. durch eine auf dem betreffenden Begriffsworte angebrachte Malerei, ist bei älteren Tonsetzern (Bach, Händel, auch Haydn in der Schöpfung) etwas zu Gewöhnliches, als dass es näherer Anführung von Beispielen bedürfte. Ist es auch nicht die eigentliche Aufgabe der Musik, Aeusserliches darzustellen, so mag man sie in solchen Fällen doch immerhin gewähren lassen, wenn eben das Bild wirklich plastisch und anschaulich, dabei aber auch an sich musikalisch, und nicht durch unkunstgemässe, die Grenzen der Musik überschreitende Mittel hervorgebracht ist. Falsch aber ist es, ein solches, eine äussere Bewegung bezeichnendes Bildwort auch durch eine äusserliche Malerei darzustellen, wenn es nur eine innere Bedeutung und mit der äusseren Situation garnichts zu schaffen hat; wie z. B. das Wort laufen in dem obigen Bach'schen Satze äusserlich geschildert ist, während doch nur von einer inneren Seelenbewegung, keineswegs aber von einem wirklichen Laufen die Rede sein kann. Dass ein Meister, der so tief auch in das einzelne Wort eindrang um den Geist um so lebendiger zu machen, hierin wohl einmal einen Missgriff begehen konnte, wäre an sich nicht der Erwähnung werth; es handelt sich hier nur um ein Beispiel. Unter allen Umständen aber muss man sehr vorsichtig sein, um nicht die Nebensache zur Hauptsache zu machen, was sehr lächerlich werden kann; in neuester Zeit pflegt man übrigens solcher Malerei gänzlich sich zu enthalten. Drücken die Bildwörter eine innere Bewegung, Leidenschaft, Stimmung aus, und kommen mehrere verschiedene oder gegensätzliche Gefühlswörter dieser Art in einem Satze vor, so darf natürlich nur das Hauptwort, in welchem der eigentliche Sinn des Satzes ausgedrückt ist, betont oder characterisirt werden, nicht etwa das Nebenwort. So wäre es kindisch etwa in dem Satze: »Mein Hassen hat in Lieben sich verwandelt« das Wort Hassen durch eine malende Figur oder einen scharfen Accent zu characterisiren, indem ja die Stimmung in der es ausgesprochen wird, eine liebevolle und der Hass überwunden und verbannt ist; oder in dem Satze: »Fluch deinem Liebesschmachten« auf dem letzten Worte eine zärtliche Liebessehnsüchtelei anzustellen; das würde nur als Hohn und Spott erscheinen, und wäre höchstens im Komischen zu dulden. Selbstverständlich darf auch eine Silbendehnung immer nur mit dem Hauptworte des Satzes (in jenem ersten also mit dem Worte Lieben, hier nur mit Fluch) vorgenommen werden. Wenngleich man gegenwärtig nicht mehr so viel colorirt und figurirt wie in der älteren Vocalmusik, so lassen darum manche Componisten unserer Zeit doch noch keineswegs von falschem affectirtem Wortausdrucke sich abhalten, auf Freude zu lächeln, auf Weinen zu jammern, auf Liebe zärtlich sich zu gebehrden, auch wenn diese Worte mit der Gemüthsstimmung, in der sie ausgesprochen werden, garnichts zu schaffen haben. Der Componist aber hat nicht das einzelne Wort, sondern den ganzen Wortgedanken in sich aufzunehmen, und auf ausdrucksvolle Art in Musik umgesetzt herauszustellen, — wobei dann das Hauptbegriffswort unter Umständen allerdings seine hervorstechende Betonung von selbst erhalten, in sehr vielen anderen Fällen aber in dem treffenden Gesammtausdruck aufgehen, und durch nichts als seinen natürlichen declamatorischen Accent sich geltend machen wird.

Wurzelzahlen der in höheren Zahlen ausgedrückten Tonverhältnisse. Bekanntlich (s. Verhältniss) werden die Verhältnisse der Intervalle in der Canonik durch Bruchzahlen dargestellt, wie 3 : 2 die Quint, 4 : 3 die Quart etc. Weil man aber, wenn man z. B. die Saite *C* in 6 Theile theilt und durch einen Steg 4 Theile davon abschneidet, einen ebenso grossen Theil von der ganzen Saite hat als wenn man sie in 3 Theile theilt und 2 davon abtrennt, so lässt sich hieraus schon ersehen, dass ein Verhältniss

durch sehr verschiedene Zahlen ausgedrückt werden kann. So lässt z. B. die Quint 3 : 2 ebensogut als 6 : 4, 9 : 6, 12 : 8, 15 : 10, 45 : 30 etc. sich ausdrücken; jedermann sieht aber, dass die Darstellung der Verhältnisse durch die kleinsten Zahlen nicht nur die kürzeste sondern auch die am leichtesten übersichtliche ist, daher man ein Verhältniss, wenn es in höheren Zahlen erscheint, jederzeit auf seine möglichst einfachen Zahlen zu reduciren versuchen wird. Diese einfachsten Zahlen eines Intervalles, welche weitere Reduction nicht mehr zulassen (wie die Zahlen 3 : 2 für die Quint, 4 : 3 für die Quart, 531441 : 524288 für das ditonische Comma), sind die Wurzelzahlen. Will man erproben, ob das in höheren Zahlen ausgedrückte Verhältniss eines Intervalles dem in kleineren Zahlen vorgestellten gleich ist, so darf man nur die kleinere Zahl des ersten Verhältnisses mit der grösseren des zweiten, und die kleinere Zahl des zweiten Verhältnisses mit der grösseren des ersten vervielfältigen, oder die Zahlen übers Kreuz multipliciren. Ist das Resultat dasselbe, so sind beide Verhältnisse an Werth einander gleich, z. B.

$$\frac{3}{2} \times \frac{6}{4} \qquad \frac{45}{30} \times \frac{3}{2}$$
$$12 : 12 \qquad 90 : 90.$$

X.

Xaenorphica, eine Art Bogenclavier, erfunden 1801 von Carl Leopold Röllig zu Wien. Das Instrument besteht aus einem 2 Fuss 5 Zoll langen und ebenso breiten Tische, an dessen vorderem Ende eine Claviatur sich befindet, der gegenüber eine frei aufrechtstehende Harfe angebracht ist. Die Geigenbogen, deren ebensoviel als Saiten sind, hängen an einem gemeinsamen Rahmen, werden durch einen Fusstritt in Bewegung gesetzt, und legen sich beim Niederdrucke der Tasten an die Saiten, welche ihre Lage nicht verändern. Der Umfang geht vom Grossen *C* bis zum dreigestrichenen *f*, der Klang soll in der Höhe dem der Viola d'amore, in der Tiefe dem der Gambe ähnlich gewesen sein. M. Müller, Clavierbauer in Wien, hat das Instrument nach Röllig's Angabe verfertigt.

Xyloharmonica, *Xylosistrum*, ein von dem geschickten Orgelbauer J. A. Uthe erfundenes Tasteninstrument, welches er 1810 in Dessau zum ersten male nicht ohne Beifall hören liess (Gerber).

Xylorganum, die Strohfiedel, s. daselbst.

Z.

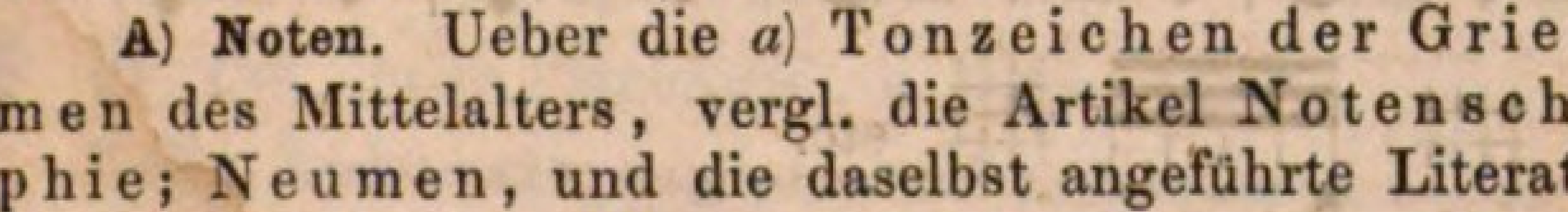
Zahlen, Ziffern im Generalbass, s. Generalbass.

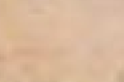
Zapateado, ein spanischer Nationaltanz.

Zarge, die aus einem dünnen Spane harten Holzes bestehende, Decke und Boden verbindende Seitenwand der Saiteninstrumente mit Griffbrett. S. Geige B *c*.

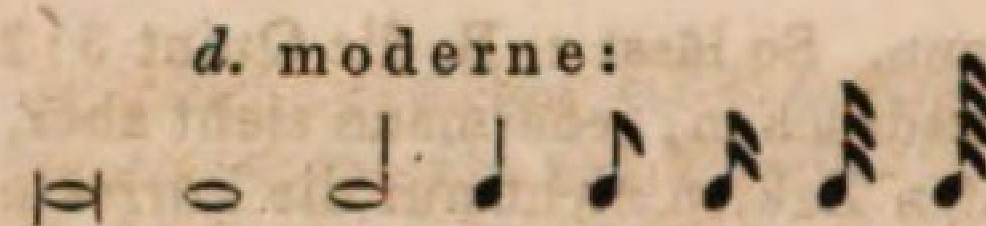
Zeichen, *Signum*; Zeichenlehre, Semeiographie, s. daselbst. — Es werden hier die gebräuchlichen musikalischen Zeichen nur angeführt, und auf den Ort, wo sie erklärt zu finden, verwiesen.

A) **Noten.** Ueber die *a*) Tonzeichen der Griechen sowie über die *b*) Neumen des Mittelalters, vergl. die Artikel Notenschrift F, S. 620; Semeiographie; Neumen, und die daselbst angeführte Literatur. *c*) Der Mensuralnotenschrift:

 s. Mensuralnotenschrift. S. 548.

 s. Mensuralnotenschrift II. S. 557;  ebendaselbst S. 559.

d. moderne:


s. Notenschrift S. 618.

B) Pausen.

a. Der Mensuralnotenschrift:


s. Mensuralnotenschrift S. 548.

b. moderne:

10 12 14 etc.

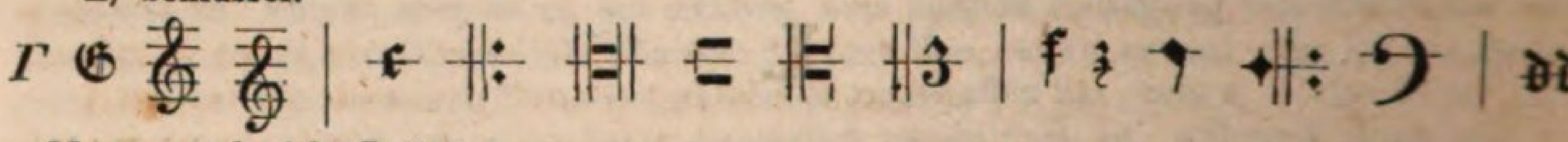

s. Notenschrift S. 619 *f.*

C) Choralnoten und Pausen.


s. Choralnote.

D) Liniensystem, s. Notenschrift B S. 613; Neumen S. 601; Accolade.

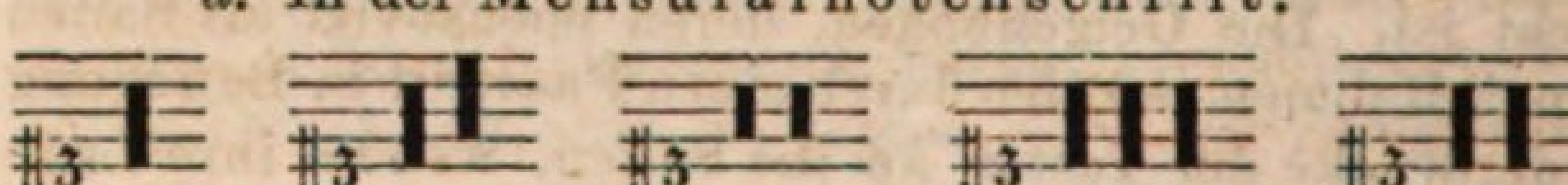
E) Schlüssel.

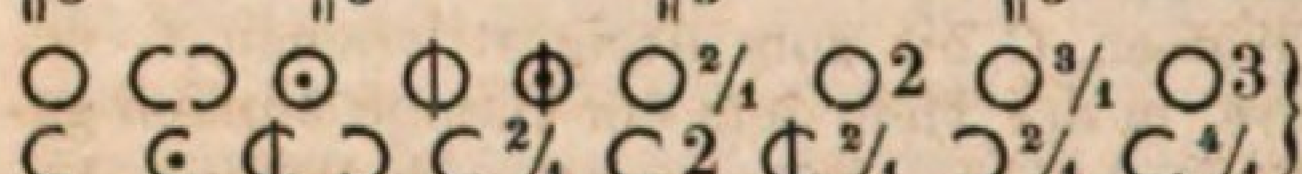


s. Notenschrift S. 614.

F) Taktzeichen.

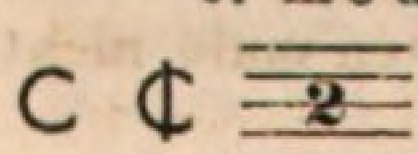
a. In der Mensuralnotenschrift.


s. Mensuralnotenschrift-S. 551.


s. Mensuralnotenschrift S. 550, 552.

√ (*Punctum divisionis, alterationis* etc.) s. Mensuralnotenschrift S. 553.

b. moderne:


, s. Buchstabe **C**; Alla breve.

2/1 2/2 2/4 3/2 3/4 3/8 4/2 4/4 4/8 4/16 6/4 6/8 9/4 9/8 12/8 12/16 24/16, s. Takt.

G) Versetzungszeichen.

♭ ♮ ♯ ♭♭ ×, s. Notenschrift C, S. 616; Buchstabe **B**; **H**.

H) Generalbassziffern.

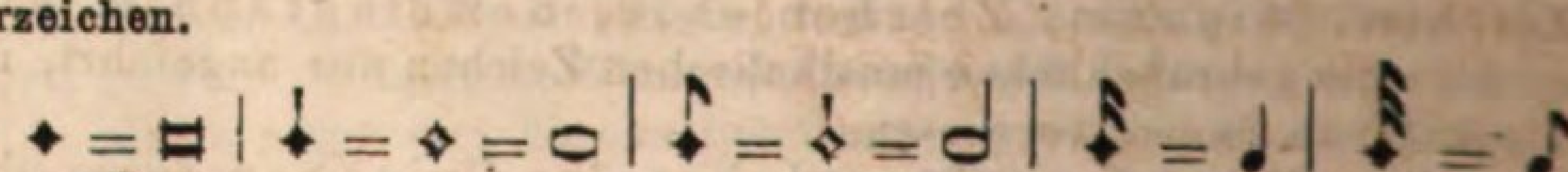
♯ ♭ ♮ 3♯ 3♭ 3♮ 3 4 4♭ 5 5♭ 6 6♭ 7 7♭ $\substack{5\\3}$ 6 $\substack{6\\4}$ $\substack{6\\5}$ $\substack{4\\3}$ 2 2 ⁄ — etc., s. Generalbass B.

I) Harmonische Bezifferung.

I II III etc. II⁻ VII⁻ III⁺ ₋IV IV̠ ⁻II IĪ IV̟ II̊⁻, s. Dreiklang II; Ziffern 1.

K) Tabulaturzeichen.

a. Noten:


etc.

und

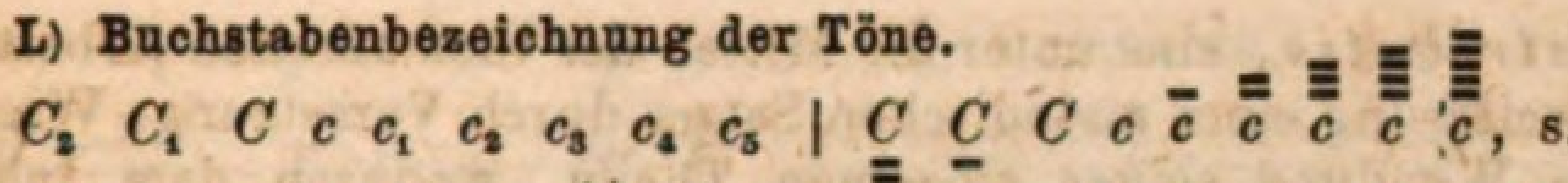

etc.

b. Pausen:


, s. Tabulatur S. 814.

c. Chromatische Versetzungen; Erhöhung: 𝔄(𝔇(𝔉(𝔣(; Erniedrigung: 𝔇(𝔉(𝔊(, s. Tabulatur S. 815.

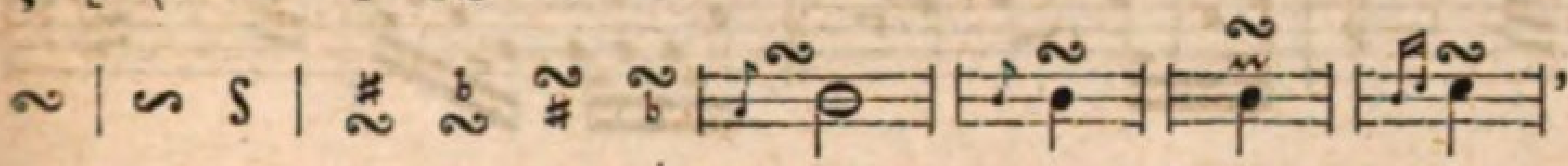
L) Buchstabenbezeichnung der Töne.

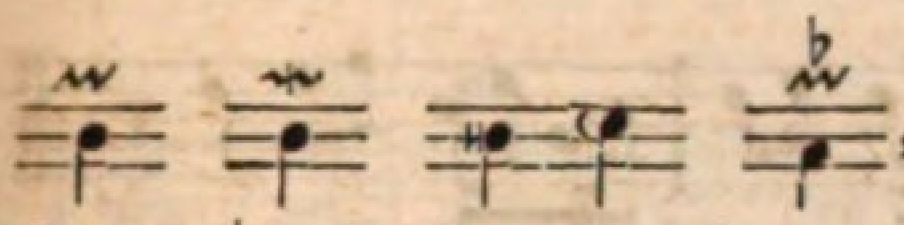
, s. **Notenschrift** S. 611; **Tabulatur** S. 813. *aa*  *cc dd ee*, s. **Solmisation** 2, Beisp. 4.

Buchstabennotirung in der **Lautentabulatur**, s. **Tabulatur** S. 816.

M) Spielmanieren.

, s. **Arpeggio**; **Acciaccatura**.

, s. **Doppelschlag**; **Manieren**.

, s. **Pralltriller**; **Manieren**; **Mordent**.

, s. **Triller**; **Manieren**.

, s. **Manieren**.

, s. **Vorschlag**.

N) Dynamische Zeichen.

, s. **Abstossen**.

, s. **Bindebogen**; **Schleifen**; **Ligato**.

, s. **Crescendo**.

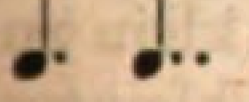
, s. **Decrescendo**, **Diminuendo**.

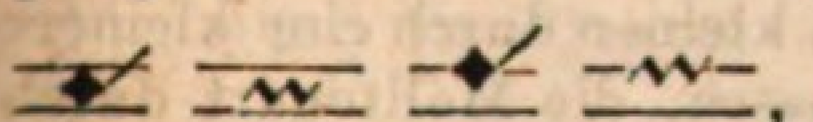
, **Crescendo e Diminuendo**.

, *rfz*, s. **Rinforzando**.

, *sfz*, s. **Sforzato**.

O) Diverse andere Zeichen.

 (*Punctum additionis*), s. **Punkt**.

, s. **Custos**.

3 5 7 10, s. **Triole**, **Quintole**, **Septimole**, **Decimole** etc.

8va (*alta*, *bassa*), s. **Abbreviatur**; **All' ottava**.

—:—, s. **Abbreviatur** Beisp. 6 *c*.



s. **Wiederholungszeichen**.

✻ ⊕ *Ped.* (beim Pianoforte), s. **Dämpfer**.

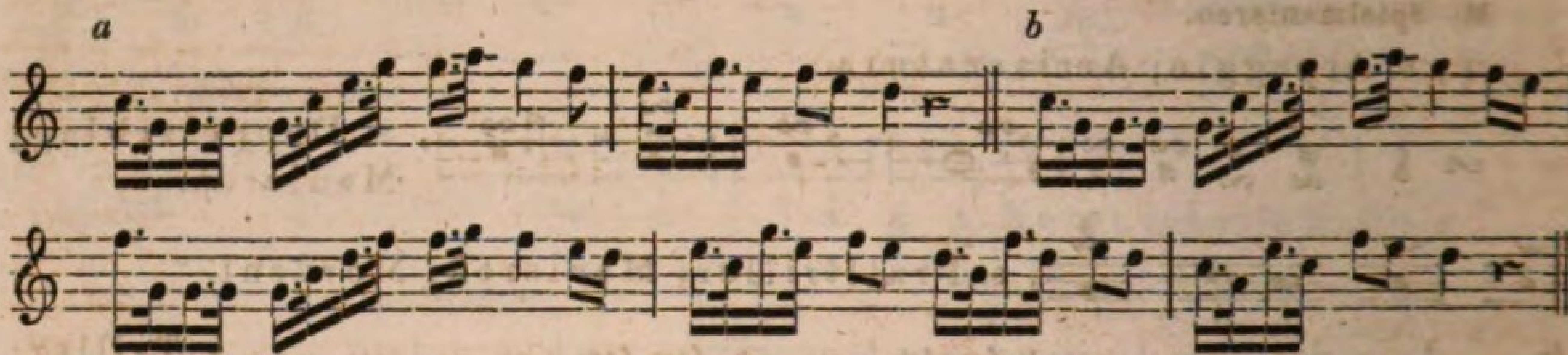
Zeit, Taktzeit — gute und schlechte —, s. **Auftakt**, **Niederschlag**, **Takt**, **Accent** etc. **Zeittheile**, die Taktheile.

Zeitmaass, s. **Tempo**, **Takt**, **Bewegung** III.

Zeitmesser, s. **Metronom**.

Zeloso, *con zelo*, Vortragsbez., eifrig, mit Eifer; zeigt schnelle Bewegung und feurigen Ausdruck an.

Zergliederung, *Distributio*, eine unter die Mittel der thematischen Arbeit gehörende Setzfigur, die Erweiterung eines melodischen Satzes durch Versetzung, Wiederholung und verschiedene Wendung seiner einzelnen Theile, wodurch dem Inhalte mehr Bestimmtheit verliehen wird. So erscheint der Satz *a* in diesem Sinne unter *b* zergliedert:



Zergliederung im grösseren Maassstabe findet bei der thematischen Arbeit statt, wenn man das Thema in seine einzelnen Bestandtheile an Motiven zerlegt, und aus diesen Motiven wiederum ganze Perioden bildet. — In der Critik gebraucht man den Ausdruck für die Zerlegung eines Ganzen in seine einzelnen Theile, und die Betrachtung eines jeden der letzteren für sich und in seinem Verhalte zum Ganzen.

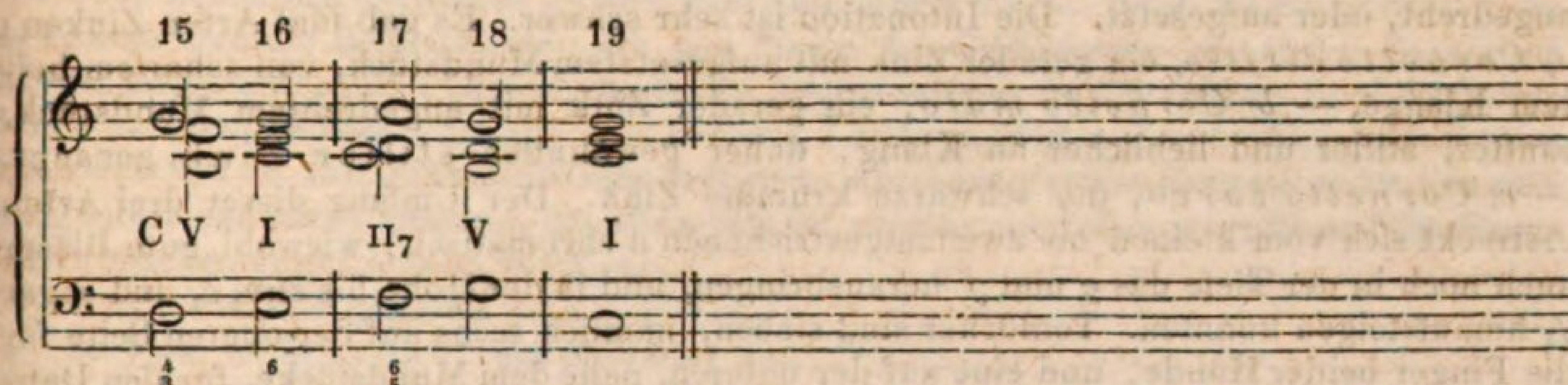
Zerstreute Harmonie, weite Lage, s. Enge und weite Lage.

Ziehen der Töne, Schleppen im Vortrage, das Ausdehnen der Töne um ein wenig über ihr eigentliches Zeitmaass hinaus, gewöhnlich mit Erschlaffung der Accentuation und Kraftlosigkeit der Betonung verbunden, so dass der ganze Ausdruck matt und energielos erscheint.

Ziehharmonika, *Accordion*, ein Instrument, dessen Töne (ähnlich wie bei der Physharmonika) an durchlagenden, durch einen Luftstrom in Oscillation gesetzten Zungen entstehen. Ein unter den Zungen angebrachter Faltenbalg wird durch die Hände des Spielers selbst aufgezogen und zusammengepresst, wobei die comprimirte Luft gegen die Zungen gedrückt wird und sie in Schwingungen setzt, während die rechte Hand eine Art Claviatur mit Ventilen regiert. Die verschiedenen Tonhöhen entstehen nur durch die verschiedene Grösse der Zungen, Schalltrichter sind nicht vorhanden. Der Klangcharacter des Instrumentes ist durchaus gemein, es wird auch bloss auf den Strassen herumgetragen und zum Tanzspielen gebraucht, wiewohl auch Virtuosen darauf sich haben hören lassen. Man hat es auch als Pedal, zum Spiel mit den Füssen.

Ziffern finden verschiedenartige Anwendung in der Musik. 1) Römische, zur Bezeichnung des Sitzes der Akkorde oder Akkordstufen. Jede der sieben Stufen der Dur- und Mollscala wird mit der betreffenden Ziffer bezeichnet, und zwar pflegt man diese, je nach Beschaffenheit des auf der Stufe liegenden Akkordes, gross oder klein zu schreiben, den grossen Dreiklang also durch eine grosse, den kleinen durch eine kleinere Zahl anzuzeigen, wobei man die Durtonart durch einen grossen, die Molltonart durch einen kleinen Buchstaben ausdrückt. Die Bezifferung *C* V bedeutet demnach den grossen Dreiklang auf der 5. Tonstufe in C dur, also *G H D*; *a* IV, den kleinen Dreiklang auf der 4. Stufe in A moll etc. Der übermässige Dreiklang wird mit grosser Zahl und einem Pluszeichen rechts (a III^{+}, der Akkord *C E G♯* auf der 3. Stufe in A moll), der verminderte Dreiklang mit kleiner Zahl und einem Minuszeichen rechts (a vii^{-}, der Dreiklang *G♯ H D* auf der 7. Stufe in A moll) bezeichnet. Ueber die Bezifferung des hart- und doppeltverminderten Dreiklanges, s. Dreiklang II. Hat der Dreiklang eine Septime bei sich, so wird der römischen Ziffer rechts unten eine arabische 7 angehängt, z. B. C V_7 bedeutet den Dominantseptimenakkord, C vii^{-}_{7}, den verminderten Dreiklang mit kleiner Septime in C dur. Jederzeit bezieht sich diese Bezifferung auf den Grundbass und die Grundharmonie, nicht etwa auf die Umkehrungen; die Akkorde *E G C* (Sextakkord) oder *G C E* (Quartsextakkord) sind also *C* I (nicht etwa *C* III oder V). Tritt Modulation ein, so wird die Bezifferung von der neuen Tonart aus gerechnet und so lange in derselben festgehalten, bis eine andere eintritt oder die Modulation wieder in die Haupttonart zurückkehrt, z. B.





Der Akkord 4 modulirt aus C dur nach G dur, muss daher als zu G dur gehörig beziffert werden. Der Sextakkord 6 aber kann seines *F* wegen nicht mehr zu G dur gezählt werden, er weist auf das mit dem folgenden V_7 eintretende A moll hin; zwar könnte er auch als *C* II beziffert werden, doch bezeichnet man ihn lieber sogleich von A moll aus, wo hinein die Modulation sich wendet. Das A moll wird festgehalten, bis der Secundakkord 12, *G* V_7, die Modulation nach G dur, und der Terzquartakkord unter 15 wieder nach *C* zurückleitet. Akkorde, die in der Tonart gross und klein sein können ohne eigentlich zu moduliren, bezeichnet man ihrer Beschaffenheit gemäss ohne die Tonart zu ändern; z. B. den F moll Akkord in C dur als vierte kleine Stufe (IV); den C moll Akkord ebenda als erste kleine Stufe; den E moll Akkord in A moll als fünfte kleine Stufe etc. Der Akkord *F♯ A♭ C E♭* muss als zu C moll gehörig (doppeltverminderter Dreiklang auf erhöhter 4. Tonstufe mit vermind. Septime) bezeichnet werden, also *c* $_{-}IV_{7\flat}$ oder *c* $\overset{+}{IV}_{7\flat}$ [1]); ebenso der Akkord *D F♯ A♭ C* (hartverminderter Dreiklang der 2. Tonstufe mit kleiner Septime) als *c* $\underset{-}{II}_7$ oder *c* $\overset{+}{II}_7$.



Vorhalte, durchgehende und andere melodische Noten werden bei dieser Bezifferung nicht berücksichtigt, sie zeigt nur die Harmonie und den Sitz der Akkorde an. —— 2) Arabische, *a*) im Generalbasse, s. daselbst; *b*) in der Fingersetzung, beim Pianoforte die Zahlen 1—5 für den Daumen und die übrigen Finger der Reihe nach, der Daumen erhält 1; bei der Violine von 1—4 für die fünf Finger vom Zeigefinger bis zum kleinen; *c*) im Gesangunterricht statt Noten, zur Bezeichnung der Stufen; 1 zeigt die erste, 2 die zweite etc. Stufe der gewählten Tonart an.

Zimbal, das Hackbrett.

Zimbel, s. Cymbel.

1) S. Dreiklang II. Die Signatur $\underset{+}{II}$ daselbst S. 266, Zeile 15 vom Ende des Artikels muss $\underset{+}{IV}$ heissen, als doppeltverminderter Dreiklang auf der erhöhten 4. Tonstufe in A moll. Als $\underset{+}{II}$ wäre sie als derselbe Dreiklang auf der 2. Stufe in Dur zu verstehen.

Zimbeloctav, -pauke, -regal, s. Cymbeloctav etc.

Zingarese, *alla zingarese,* nach Art der Zigeuner.

Zink, in der Orgel, ein gemischtes Flötenwerk, eine Art Cornet oder Sesquialtera.

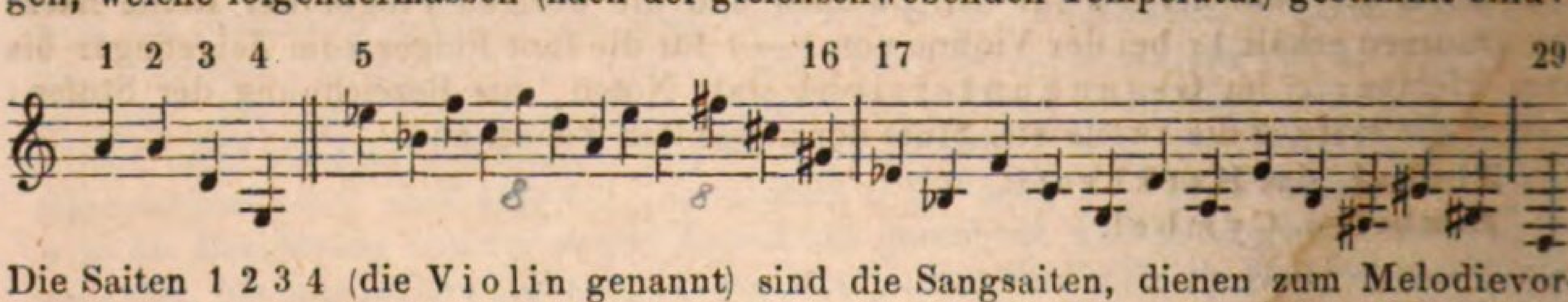
Zinken, *Cornetto, Lituus, Litice.* Ein uraltes schon bei den Juden und Griechen gebräuchliches Blasinstrument, in neuerer Zeit von Holz mit Leder bezogen. Es ist eine einfache Röhre, ihrer vom Mundstücke nach der Mündung hin sich erweiternden Bohrung entsprechend, am unteren Ende stärker als am oberen, jedoch ohne Schallbecher. Entweder ist die Röhre gerade (*Cornetti recti*) oder ein wenig sichelförmig gebogen (*Cornetti curvi*). Das Mundstück, von Holz und abgedreht, ist dem einer Trompete ähnlich, hat aber nur ein sehr kleines Loch; entweder ist es fest, sogleich an das Corpus mit angedreht, oder aufgesetzt. Die Intonation ist sehr schwer. Es gab fünf Arten Zinken: *a*) *Cornetto diritto,* ein gerader Zink mit aufgesetztem Mundstück, von scharfem hellem Klange. — *b*) *Cornetto muto,* ein gerader Zink mit angedrehtem Mundstück, sanfter, stiller und lieblicher an Klang, daher gewöhnlich stiller Zink genannt. — *c*) *Cornetto curvo,* der schwarze krumme Zink. Der Umfang dieser drei Arten erstreckt sich vom kleinen bis zweimalgestrichenen *a* chromatisch, wiewohl gute Bläser auch noch in der Tiefe das *g* und *f* herausbringen, und in der Höhe bis zum c_3 und sogar g_3 hinaufsteigen konnten. Tonlöcher sind sieben, nämlich sechs auf der oberen Seite für die Finger beider Hände, und eins auf der unteren, nahe dem Mundstücke, für den Daumen der linken Hand. — *d*) *Cornettino,* der kleine Zink, Quartzink, eine Quart höher als die genannten Arten, mit einem Umfange von d_1 bis g_3 und (nach Koch) einer der Oboe sehr nahe kommenden Applicatur. Prätorius giebt den Umfang des kleinen Zink eine Quint höher, von e_1 bis e_3 an, und schildert seinen Klang als nicht unlieblich. — *e*) *Corno, Cornon, Cornetto torto,* grosser Zink, mit einer dem Fagott-S ähnlich gebogenen Röhre, eine Quint tiefer als der gemeine Zink, mit einem Umfange vom kleinen *d* oder *c* bis zum zweigestrichenen *d.* Sein Klang war hornartig, aber gar unlieblich, weshalb Prätorius meint, dass man an seiner Stelle besser eine Posaune verwende. Gegenwärtig ist der Zinken ganz verschwunden; früher sehr gebräuchlich, hat er noch am längsten (bis in's 18. Jahrh. hinein) bei den Stadtpfeifern, als melodieführendes Instrument beim Abblasen der Choräle von den Thürmen, sich gehalten.

Zinken, Zink, *Cornetto, Litice, Cornetto torto, Cornetto muto, Cornon, Corno,* in der Orgel, ein gewöhnlich 8- (selten 4-) füssiges offenes Rohrwerk, nach Prätorius, *Syntagma* II. 146, nur durchs halbe Clavier im Discant gebraucht. Das Corpus ist gleichweit, deshalb der Klang etwas hohl wie der eines Flötenwerkes, und, der starken Zungen und des kräftigen Windzuflusses wegen, wenig schnarrend. Unter dem Namen Cornett ist diese gegenwärtig wohl nur noch sehr seltene Stimme nicht zu verwechseln mit der gemischten Flötenstimme gleichen Namens, auch nicht mit dem Cornetbass und Spitz, s. die gleichn. Art.

Zirkel. *a*) Der Tonarten, Quinten- und Quartenzirkel, s. Tonart S. 865; Temperatur. — *b*) Als Taktzeichen, Ganzer und Halber Zirkel, s. Buchstabe **C**; Halber Kreis; Mensuralnotenschrift I B *a*, S. 550; I D, S. 552.

Zirkelcanon, s. Canon C 1, Beisp. 15.

Zither. 1) Cither, *Cithara,* s. Cithara. — 2) Schlagzither, ein insbesondere im südlichen Deutschland und der Schweiz sehr verbreitetes Saiteninstrument. Das Corpus ist flach, mit niedrigen Zargen, an der einen Seite geschweift; beim Spielen liegt das Instrument fest auf dem Tische. Es ist, wenn vollständig, mit 29 Saiten bezogen, welche folgendermassen (nach der gleichschwebenden Temperatur) gestimmt sind:



Die Saiten 1 2 3 4 (die Violin genannt) sind die Sangsaiten, dienen zum Melodievortrage, und liegen über dem Griffbrette, auf welchem die Halbtöne durch Bünde von Messing markirt sind; die beiden Saiten 1 und 2 (für a_1) sind von Stahl, die d_1-Saite von Messing, und die *g*-Saite von eben dem Metall und übersponnen. Alle übrigen Saiten

sind von Därmen, auch von Seide, die tiefen übersponnen; die von 5 — 16 dienen zum Vortrag der Mittelstimmen, die von 17 — 29 zum Bass (das *d*, 29, heisst Contra-*D*). Beim Spielen greifen die fünf Finger der linken Hand die Melodietöne auf den Sangsaiten, der Daumen muss stets über den beiden Stahlsaiten schweben, auch wenn er nicht gerade einen Ton zu greifen hat; angespielt werden die Sangsaiten durch den Daumen der rechten Hand, dessen Spitze mit einer Art Schlagring von Metall oder Horn bewaffnet ist. Die tiefen Basssaiten werden mit dem kleinen Finger, die mittleren Saiten mit den drei Mittelfingern gerissen. Beim Stimmen verfährt man folgendermassen: Zuerst werden die Sangsaiten 1 und 2 genau nach der Gabel in a_1 intonirt; darauf die *d*-Saite, welche auf ihrem 7. Bunde genau a_1 angeben, und dann die *g*-Saite, welche auf ihrem 7. Bunde genau mit der leeren *d*-Saite übereinkommen muss. Sind die Sangsaiten rein, so richtet man die Begleitsaiten nach den Tönen des Griffbrettes; die tiefen Basssaiten stimmt man wiederum in Octaven nach den gleichnamigen Begleitsaiten. Zum Begleiten der Volksgesänge und Vortrage von Tänzen, Ländlern und anderen characteristischen Volksstücken ist das Instrument sehr geeignet; der Klang seiner Sangsaiten ist fein und zart, mit angenehmer Bebung, das Flageolet ist zierlich, auch Doppelgriffe auf den Sangsaiten machen eine hübsche Wirkung.

Zögernd, s. Retardando.

Zoppa, *alla zoppa*, auf hinkende Art.

Zufällige Ausweichung, bei der harmonischen Begleitung einer Melodie eine solche Modulation, die nicht durch die Melodie selbst bedingt ist, wobei letztere also aus einer anderen Tonart, als in welcher sie eigentlich steht, behandelt erscheint, s. Harmonie III, die Beisp. 7, 8, 9, 11, 12.

Zufällige Dissonanzen, nach einigen Theoretikern die Vorhalte und Wechselnoten; nach anderen, die durchgehenden Noten.

Zufällige Versetzungszeichen, s. Vorzeichnung *b*.

Züge, *a*) an der Orgel, die Register; *b*) am Pianoforte, die Pedale; *c*) an der Posaune, s. daselbst.

Zugtrompete, *Tibia ductilis*, die Posaune.

Zugwerk (Regierwerk der Orgel), s. Orgel I D *b* 1, S. 647.

Zukunftsmusik, Spitzname für die Producte einer den beiden letztverwichenen Jahrzehnten angehörenden musikalischen Partei, weil diese die wahre Erkenntniss und Würdigung ihrer Bestrebungen einer kommenden Zeit anheimstellen zu müssen sich genöthigt erklärte, indem die noch im Alten und Hergebrachten befangene Gegenwart zu einem gerechten Urtheil über ihre »Wiedergeburt der Kunst aus neuen Ideen heraus« nicht als hinlänglich befähigt zu gelten hätte. Doch will es nunmehr scheinen, als sei die Zukunft dieser Partei, ohne alle Aussicht auf Gegenwart, bereits zur Vergangenheit geworden. Näher darüber erklärt habe ich mich in Unsere Tage (Braunschweig, Westermann), Jahrgang 1859—60, S. 230 ff.

Zunge, Zungenblatt, Zungenpfeifen (Rohr- oder Schnarrwerke), in der Orgel, s. Orgel I E *β*, S. 651; Klang I E, S. 485.

Zunge, Zungenblatt, am Clarinettenschnabel, das dünngeschabte, die Unterlippe desselben bildende Schilfrohrblatt, s. Clarinette A *a*, S. 166.

Zunge, Zungenstoss, 1) bei Blasinstrumenten. Diese erfordern beim Vortrage der meisten Arten geschwind aufeinanderfolgender Töne, wenn sie rund herausgebracht und deutlich von einander gesondert werden sollen, für jeden Ton eine gewisse stossende Bewegung der Zunge, wodurch die Luft schnell und energisch in das Instrument getrieben wird. Dies ist der Zungenstoss oder kurzweg die Zunge. An den meisten Blasinstrumenten besteht dieser Process nur darin, dass die Zunge des Bläsers bei jeder Note nach dem Munde hin sich bewegt und die Luft in das Mundstück stösst; bei der Flöte und der Trompete aber pflegt man mit dem Zungenstosse einige dieser Bewegung der Zunge entsprechende Silben zu verbinden, die gleichsam in das Instrument hineingesprochen werden, und den Zweck haben, die Art der Bewegung der Zunge in völliger Gleichmässigkeit zu erhalten. — *a*) Quanz war der erste, der den Gebrauch der Zunge für die Flöte ausführlich lehrte (Versuch einer Anw. die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752); er bediente sich dabei der Silben *tidll* und bei Triolen *tidlldi*, bei welchen Tromlitz (Ausführl. und gründl. Unterricht die Flöte zu spielen, Leipzig 1791) den Vocal *i*

in *a* verwandelte, weil die Zunge bei Aussprache des letzteren freier liegt und die Silbe *tadll* von den Sprachwerkzeugen mit mehr Leichtigkeit hervorgebracht werden kann. Bei geschwinden laufenden Noten, mehrmaliger schneller Wiederholung eines Tones, sowie bei verschiedenen anderen Passagen in geschwinder Bewegung, wird der Zungenstoss und seine Silbe verdoppelt, nämlich *tidllidll* oder *tadlladll.* Dies ist die Doppelzunge; sie hat ausnehmende Deutlichkeit des Staccato, ist aber schwierig und macht den Ton leicht dünn und spitzig, auch hört man wohl Flötenspieler, bei welchen in rollenden Passagen der Zungenstoss stärker als der Ton selbst hervorsticht. — *b*) Bei der Trompete wurde die Zunge, oder vielmehr die dabei auszusprechenden Silben, von den sogenannten gelernten Trompetern als Geheimniss betrachtet, welches sie nur ihren ordentlich aufgedungenen Lehrlingen entdeckten, bis Altenburg (Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalisch Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1795) sie bekannt machte. Die einfache Zunge hat die Silben *ritiriton* oder *kitikiton*, und bei der Doppelzunge wird noch die Silbe *ti* vorgesetzt, also *tiritiriton* oder *tikitikiton*; diese Silben werden so ausgesprochen, dass die Silbe *ton* jederzeit auf den accentuirten Ton fällt. Doch kann die Zunge nur bei Feldstücken und dem sogenanten Principalblasen Anwendung finden, im Clarinblasen ist sie nicht brauchbar. — 2) Bei den Pauken: Einfache, Doppel- oder gerissene, getragene, und ganze Doppelzunge, s. Pauke.

Zurna, ein türkisches Kriegsinstrument, hinsichts der Form und des Klanges unserer Oboe ähnlich.

Zurückhaltung, s. Verzögerung, Vorhalt. Auch die Wechselnote ist eine Zurückhaltung der harmonischen Note.

Zusammengesetzte Intervalle. Alle Intervalle, welche im Umfange einer Octav liegen, also unmittelbar mit ihrem Grundtone verglichen werden, und diejenige Anzahl von Stufen, welche ihr Zahlname anzeigt, auch reell enthalten, sind einfache Intervalle. Die Quinten *C G* oder c_1 g_1, oder die Terzen *C E*, c_1 e_1, c_2 e_2 etc. sind demnach einfache Intervalle, weil jene reell fünf Stufen, diese reell drei Stufen über ihrem Grundtone liegen. Alle Intervalle hingegen, welche die Octav überschreiten, mithin nicht unmittelbar mit dem Grundtone sondern mit irgend einer Octav desselben verglichen werden oder von jenem um eine Octav getrennt liegen, sind zusammengesetzte Intervalle. Insgemein benennt man auch die zusammengesetzten Intervalle mit den Namen der einfachen, indem ja alle Töne einer höheren Octav nichts anderes als Wiederholungen derselben Töne einer tieferen Octav sind, und es ganz gleichgültig ist, ob ein Ton mit seinem Grundtone unmittelbar, oder mit einer höheren oder tieferen Octav desselben verglichen wird. Man nennt also das Intervall *C g* oder $c\ g_2$, $c\ g_3$ etc. schlechthin ebensogut eine Quint wie *C G*, ungeachtet *g* von *C* eine Quint und Octav (Duodecime), g_2 von *c* eine Quint und zwei Octaven, und g_3 von *c* eine Quint und drei Octaven entfernt liegt. Will man die zusammengesetzten Intervalle jedoch näher bezeichnen, d. h. um wieviel Octaven sie von ihrem Grundtone abstehen, so nennt man sie zweifache (doppelte) Intervalle, wenn ihr Abstand vom Grundtone eine Octav; dreifache, wenn er zwei Octaven; vierfache, wenn er drei Octaven etc. beträgt. Die Quint *C g* ist daher eine zweifache, *C* g_1 eine dreifache, *C* g_2 eine vierfache etc. Nur einige zusammengesetzte Intervalle kommen mit reeller Geltung als solche vor: *a*) die None als Vorhalt im Nonenakkord, von der Secund verschieden (bei jener dissonirt das obere, bei dieser das untere Glied), s. None, Secund; *b*) die Decime in der Umkehrung des Decimencontrapunktes, s. Doppelter Contrapunkt I B, S. 251; *c*) die Undecime als Vorhalt im sogenannten Undecimenakkorde, s. Undecime; *d*) die Duodecime in der Umkehrung des Duodecimencontrapunktes, s. Doppelter Contrapunkt I C, S. 253; *e*) die Terzdecime als Vorhalt im sogenannten Terzdecimenakkorde, s. Terzdecime. Im übrigen sind auch die None, Decime, Un-, Duo- und Terzdecime nichts als Secund, Terz, Quart, Quint und Sext; die Secund im Secundakkord, auch wenn sie eine Octav über dem Basse liegt, erhält keine harmonische Geltung als None, sondern bleibt Secund (umgekehrte Septime), und ebendasselbe gilt von der Terz und Quint des Dreiklanges und Quart und Sext des Quartsextakkordes, auch wenn sie als doppelte und dreifache Intervalle erscheinen. — Die Zahlenverhältnisse der mehrfachen Intervalle findet man folgendermassen: *a*) Zweifache. Man verdoppelt die höhere Zahl des einfachen Verhältnisses: wie 4 : 3 die einfache Quart, so ist 8 : 3 die zweifache. Denn

wenn die einfache Quart 4 Schwingungen macht während der Grundton deren 3 zurücklegt, so muss ihre Octav doppelt so viel male oscilliren; oder wenn die Saitenlänge der einfachen Quart $^3/_4$ beträgt, so kann die der doppelten nur die Hälfte, nur $^3/_8$ betragen. Ist aber die kleinere Zahl des einfachen Verhältnisses eine gerade, so braucht man bei Berechnung des zweifachen Intervalles nicht die grössere Zahl zu verdoppeln, sondern nur die kleinere zu halbiren; man hat das gesuchte Verhältniss alsdann auch sogleich in seinen Wurzelzahlen. Die einfache Quint z. B. ist 3 : 2, mithin die doppelte 3 : 1; die einfache grosse Terz beträgt 5 : 4, die doppelte also 5 : 2. — *b*) Dreifache Intervalle erhält man durch dasselbe Verfahren mit der Zahl 4. Entweder multiplicirt man damit die höhere Zahl des einfachen Intervalles; z. B. 8 : 5 ist die einfache kleine Sext, mithin 32 : 5 die dreifache. Oder man dividirt damit die kleinere Zahl des einfachen Verhältnisses, wenn diese durch 4 ohne Rest theilbar ist; die einfache grosse Septime z. B. ist 15 : 8, mithin die dreifache 15 : 2; der einfache kleine Halbton erscheint als 25 : 24, folglich der dreifache als 25 : 6. Bei etwaiger — *c*) Vervierfachung der Intervalle, wird ganz dasselbe Experiment mit der Zahl 8 vorgenommen: 64 : 5 ist die vierfache kleine Sext, 25 : 3 der vierfache kleine Halbton. Es folge noch eine Vergleichung der einfachen Intervalle mit ihren zwei- und dreifachen:

Intervalle.	Verhältnisse.		
	einfache	zweifache	dreifache
Octav	2 : 1	4 : 1	8 : 1
Quint	3 : 2	3 : 1	6 : 1
Quart	4 : 3	8 : 3	16 : 3
Grosse Terz	5 : 4	5 : 2	5 : 1
Kleine Terz	6 : 5	12 : 5	24 : 5
Grosse Sext	5 : 3	10 : 3	20 : 3
Kleine Sext	8 : 5	16 : 5	32 : 5
Grosse Septime . .	15 : 8	15 : 4	15 : 2
Kleine Septime . .	9 : 5	18 : 5	36 : 5
Grosser Ganzton . .	9 : 8	9 : 4	9 : 2
Kleiner Ganzton . .	10 : 9	20 : 9	40 : 9
Grosser Halbton . .	16 : 15	32 : 15	64 : 15
Kleiner Halbton . .	25 : 24	25 : 12	25 : 6

Zusammengesetzte Taktarten, s. Takt II, S. 819.

Zusammenziehung, *a*) der Sätze im Periodenbau. Die Zusammenziehung zweier an sich vollständigen Sätze zu einem, durch Hineinschiebung des ersten Taktes des zweiten Satzes in den letzten Takt des ersten Satzes, wobei der letzte Takt des ersten Satzes unterdrückt wird und der erste Takt des zweiten Satzes an seine Stelle tritt (Taktunterdrückung), s. Periode 7 *c*, S. 679 Beisp. 8; — *b*) der Auflösung, s. Vorausnahme 2, Beisp. 8.

Zweifache Intervalle, s. Zusammengesetzte Intervalle.

Zweifacher Contrapunkt, der doppelte Contrapunkt.

Zweifüssig, Zweifusston, s. Fuss, füssig, Fusston.

Zweigestrichen heisst die sechste Octav unseres Tonsystems (vom C_2 aus gerechnet). Das *c* derselben wird durch eine Pfeife von 1 Fuss Länge (528 Schwingungen) erzeugt, daher die Octav auch einfüssig genannt wird. Notirt werden ihre Töne in der Buchstabenschrift entweder mit zwei kurzen Strichen über den kleinen Buchstaben ($\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{a}}$ $\overline{\overline{h}}$), oder mit einer denselben rechts unten angehängten Zahl (c_2 d_2 e_2 f_2 g_2 a_2 h_2). S. Notenschrift S. 611.

Zweihalbetakt, der einfache gerade Takt, mit zwei Halben Noten als Taktglieder, der Allabreve, s. daselbst.

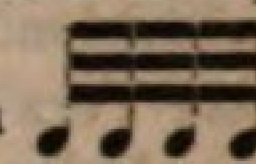
Zweistimmig. Die Schreibart für zwei gleichzeitige, bei melodischer Verschiedenheit eine Harmonie ausmachende Stimmen. Näheres unter Contrapunkt A, S. 201; Duett; Duo. Bezüglich der Behandlung der Stimmen als Hauptstimmen s. daselbst; Dreistimmig etc.

Zweistimmiger Gesang, zum Unterschiede vom eigentlichen Kunstduett, ein

Gesang (oder Instrumentalstück), in welchem nur eine Hauptmelodie vorhanden ist, welche von einer zweiten Stimme in den gewöhnlichen natürlichen Intervallen (Terz, Sext, Quint) harmonisch verstärkt wird, ohne dass diese zweite Stimme (secundirende Stimme) weitere selbständig melodische Bedeutung annimmt.

Zweitelnote, die Halbe Note, Weisse, *Minima*, s. Notenschrift D.

Zweiunddreissigfüssig, die Octav C_2 — C_1 auf der Orgel; s. Fuss, Fusston.

Zweiunddreissigtheilnote, die Note 𝅘𝅥𝅰, zusammengezogen , der zweiunddreissigste Theil der Ganzen Note oder Semibrevis, achte Theil der Viertelnote etc.

Zweiunddreissigtheilpause, die Pause 𝄿, der Zweiunddreissigtheilnote gleichgeltend.

Zweiviertelakt, die einfache gerade Taktart, zwei Viertheile als Taktglieder enthaltend, s. Takt I *a*.

Zweizweiteltakt, Zweihalbetakt, der Allabreve, s. daselbst.

Zwischenact, Entreact, in den dramatischen Vorstellungen die Pausen, welche, bei heruntergelassenem Vorhange, die Handlung unterbrechen und die verschiedenen Acte von einander trennen. Im Drama pflegen diese Pausen durch Instrumentalmusik ausgefüllt zu werden, welche man ebenfalls Entreacte oder Zwischenactmusik nennt. Entweder sind die vorzutragenden Tonstücke nur eingelegt, ohne in Beziehung zum Drama zu stehen, eine Auswahl von Symphoniesätzen, Tänzen u. dergl. — wobei man allerdings Zeichen und Wunder sehen kann an der Geschmacklosigkeit, mit welcher in dieser Hinsicht auch selbst bei besseren Theatern verfahren wird. Oder die Musik ist eigends für das Drama componirt, und enthält dann in der Regel neben den Zwischenacten und der Ouvertüre noch einzelne Gesangstücke, melodramatische Scenen, auch wohl rein instrumentale Partien (Egmont: Klärchens Tod bedeutend), welche in die Handlung selbst eingeflochten sind. In den Zwischenacten schliesst die Musik entweder nur dem vorangegangenen Acte sich an, führt die durch die Handlung erweckte Stimmung fort und zu einem Abschlusse oder zeitweiligen Ruhemomente, und hört dann auf, so dass bis zum Eintritte des folgenden Actes noch eine Pause bleibt. Oder sie füllt den ganzen Zwischenact aus, und führt dann die Stimmungen des vorangehenden Actes in die des folgenden hinüber, die Theile der Handlung auf solche Art für das Gefühl vermittelnd, und den nächsten Act ouvertürenartig einleitend. Die Form der Entreacte ist keine bestimmte, sondern durch das was der Tonsetzer ausdrücken will, bedingt; bleibt die Stimmung einheitlich, so wird ein Hauptmotiv, vielleicht mit einem Nebenmotiv verbunden durchgeführt; treten schärfere Contraste auf, so verfährt die Musik dem entsprechend. Werthvolle Bemerkungen über die schildernde Musik beziehentlich der Zwischenacte enthält Lessing's Dramaturgie, Hamburg 1767, S. 202 ff.

Zwischenharmonie, Zwischensatz in der Fuge, s. Fuge A *d*, S. 335.

Zwischenklang, eine von einer Hauptnote zur andern durchgehende Dissonanz. S. Durchgehende Noten.

Zwischenraum, *Spatium*, der Raum zwischen zwei Linien des Liniensystems, s. Notenschrift S. 613; Neumen 601.

Zwischensatz, Zwischenharmonie, *Divertimento*, in der Fuge ein längerer oder kürzerer Verbindungssatz zwischen den verschiedenen, durch Führer und Gefährten gebildeten Durchführungsgruppen des Fugensatzes, s. Fuge A *d*, S. 335.

Zwischenspiel. *a*) Ein längeres Tonstück, welches zwischen zwei Theile einer Handlung, kirchlichen Function etc. oder zwischen zwei Gesänge oder andere Musiken eingeschoben wird, um dieselben mit einander in Verbindung zu bringen. — *b*) Eine kurze Ueberleitung aus der vorangehenden Strophe eines Liedes in die folgende; Verbindung zwischen einzelnen Theilen eines Musiksatzes, wie die Zwischenspiele des Orchesters in den Concerten, Arien etc. — *c*) Bei der Begleitung des Chorals mit der Orgel die Ueberleitungen aus einem Verse in den andern und aus einer Strophe in die andere, s. Choral, S. 159. — *d*) In der Fuge die Zwischensätze oder *Divertimenti.*

Zwitscherharfe, die Spitzharfe, *Arpanetta*, mit Drathsaiten und doppeltem Resonanzboden, s. Harfe, S. 405.

Zwölfachteltakt, eine zusammengesetzte vermischte Taktart, geradtheilig mit

ungerader Gliederung, zwölf Achtel in vier punktirten Vierteln enthaltend. S. Vermischte Taktarten, Takt, S. 820, Beisp. 8.

Zwölfsaiter, s. Bissex.

Zymbelstern, s. Cymbel 2.

Anhang I.

Nachträge. Hinweisungen. Sachliche Berichtigungen.

Absetzen, intavoliren, s. Intavolare und Tabulatur, S. 813.

A cappella. Die Zeit des Claudio Monteverde erscheint durch einen Druckfehler zu früh. Sein erstes Buch 5stimmiger Madrigale erschien erst 1587, wie denn sein eigentliches Wirken mehr der 1. Hälfte des 17. Jahrh. angehört. Man lese daher: geboren in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. (siehe Anhang II.).

Accordion, s. Ziehharmonika.

Aeolius Modus, über seine Benennung *Tonus peregrinus*, s. Calvisius *Exercit. mus. duae, Lips.* 1600, *Exercit. prior*, 33: *Aeolius Modus secundam speciem διὰ πέντε cum tertia τοῦ διὰ τεσσάρων conjungit, ejus prima forma, qua διὰ τεσσάρων superiore loco ponitur, incidit in sextam speciem διὰ πασῶν, quae in regulari Systemate est ex clave A, in Transposito verò ex clave D. vocaturque vel Aeolius absolutè, vel Aeolius Concentus, sive Authentus. Vulgo Peregrinus Tonus, quae appellatio ipse contigisse videtur ex versu nono Psalmi sexagesimi primi: Extraneus factus sum fratribus meis, et filiis matris meae peregrinus. In vulgaribus enim Musicis libellis hic versus intonationi hujus Modi olim subscribi et exempli loco proponi solitus fuit.*

Akkordstufe, s. Klangstufe; Harmonie III; Dreiklang II; Ziffern 1.

Arie, zu S. 36: inbetreff des *Da Capo* s. auch den gleichn. Art.

Auffassung eines Tonwerkes im Vortrage, s. Vortrag; Ausdruck.

Aufschlagende Zungen bei Orgelrohrwerken, s. Orgel I E β 2, S. 651; Klang I E 4 *b*, S. 485.

Authentische Cadenz, der Ganzschluss, s. daselbst.

Bassclarinette, ihr Erfinder ist der Instrumentenmacher G. Streitwolf zu Göttingen, Leipz. Mus. Ztg. Bd. 36, S. 193.

Cantus jubilus, s. Jubilus, S. 467; Halleluja, S. 402.

Cembalo angelico, eine nicht lange vor Ende des vorigen Jahrh. zu Rom erfundene Art Flügel, dessen Ton durch Streichen der Saiten mittels kleiner mit Sammt überzogener Lederstückchen hervorgebracht wird. Der Klang soll eine Mischung von Flöten- und Glockenklang und von ausserordentlichem Wohllaute gewesen sein.

Chiphonie, Cyfoine, dasselbe wie Symphonie, soll auch ein Name der Bauern- oder Bettlerleyer sein.

Chordae elegantiorum, S. 160, 491, ist jedenfalls seltener als *elegantiores*; wiewohl ich es auch gefunden habe.

Chordirector, s. Musikdirector, S. 588.

Chromatisches Horn, *Corno cromatico*, das Ventilhorn, s. Horn, S. 433.

Clavichord, die erste Herstellung bundfreier Clavichorde durch Daniel Faber fand um 1725 statt. — In der Mus. instrum. von Martin Agricola (u. zwar in der Ausg. v. 1529, nicht von 1545, worin gar keine Abbild. von Claviaturinstrumenten vorkommen) steht Bl. 26 b auch eine Claviatur mit einem Umfange von $F-g_2$ chromat.; ein Clavicymbalum auf der nächsten Seite zeigt den Umfang $D-f_2$; eine Harfe (in beiden Ausgaben) von $F-c_3$ etc.

Commatisiren, s. Intervall D, S. 462; Temperatur S. 829; Violine S. 932.

Concentus. *a.* Die auf den *Beda venerabilis* bezügliche Stelle, dass man zu seiner Zeit (672—735) die Musik *concentu, discantu atque organis* ausgeübt habe, ist aus Marpurg, Krit. Einl. 226. Sie ist aber falsch; in dem ersten der beiden unter Beda's

Schriften befindlichen musikalischen Tractate (*Musica theorica*, Opp. Cöln 1688, I 344), welcher seinem Inhalte nach möglicherweise aus dem 7. oder 8. Jahrh. stammen kann, kommt nichts davon vor. Im zweiten Tractate (*Musica quadrata seu mensurata*, Opp. I 351) ist S. 354 zwar vom *Discantus*, *Hocetus* und *Organum* die Rede; doch hat diese zufällig unter Beda's Werke gerathene Schrift eines unbekannten Verfassers, mit Beda venerabilis und seiner Zeit nichts zu schaffen, sondern gehört etwa dem 13. Jahrh. an. Man nennt sie den Pseudo-Beda. — Die oben im Texte gegebene Erklärung des Wortes *Concentus*, auch als eines Gesanges verschiedener Stimmen im Einklange und in Octaven, ist aber demungeachtet richtig. Hinzuzufügen wäre noch, dass das Wort auch jede zusammenhängende Tonfolge, deren Intervalle in Beziehung zu einander stehen, bedeutet und in diesem Sinne auch für Tonart oder Modus gebraucht wird.

Concert (zu S. 183). Ueber die *Cento Concerti* von Viadana (Venedig und Frankfurt a./M. 1603, 1609, verm. 1613 und 1620), vgl. Generalbass, S. 369, Anm. 3. — Die Ausgaben von Concerten Frankfurt a./M. 1612 (*Opus. mus. sacr. Concent.*) u. 1615 (*Concentuum ecclesiasticorum ab* 1, 2, 3 *et* 4 *vocib. Opus complet.*) führen Walther und Gerber (Lexica) an. Bei C. F. Becker (Tonwerke 89) ist die 1. Ausg. der *Cent. Conc.* 1602 statt 1603 angegeben; ausserdem nennt er noch *Conc. sacri a due voci* etc., Venet. 1608, und *Conc. eccles. a* 2, 3 *et* 4 *voci libro terzo* 1619.

Congregazione del Oratorio des Neri, s. Oratorium, S. 637.

Conservatorium (zu S. 187). Zur Zeit des Durante bestand zu Neapel noch ein Conservatorium *gli Poveri di Giesu Christo*. Durante war um 1715 oder 1718 Capellmeister desselben [1]; später ist es eingegangen.

Contra Tenore, s. Contr' Alto, S. 195.

Coperto, *Tympani coperti*, s. Pauke, S. 673.

Director der Instrumentalmusik, s. Concertmeister; Capellmeister, S. 142.

Divertimenti heissen auch die Zwischensätze in der Fuge.

Double mouvement bei der Pedalharfe, s. Harfe, S. 403.

Dramma per Musica, die Oper; kommt bei Bach auch einmal als Benennung einer Cantate vor, s. Kammermusik (hier im Anhange).

Durchschlagende Zungen an Orgelrohrwerken, s. Orgel I E β 2, S. 651; Klang I E 4 *b*, S. 485.

Falsetisten (*Alti naturali*, *Tenori acuti*). An einigen Stellen ist gesagt, dass man der Falsetisten zur Besetzung der Sopran- und Altstimme bis ins 16. Jahrh. hinein sich bedient hätte — bis Ende des 16. Jahrh. wäre richtiger gewesen, denn erst um diese Zeit fing man an nach und nach auch Castraten in die Kirche aufzunehmen.

Fibel, Fibelbrett, zuweilen vorkommende Benennung des Monochord.

Flöte. Ueber Th. Böhm's Verbesserung s. Leipz. Mus. Ztg. Bd. 36, S. 71 u. 456.

Fuge. *Fuga reale*, s. Tonale Fuge, S. 856; Fuge, S. 331; — *Fuga tonale*, s. Tonale Fuge, S. 856; Fuge, S. 330. — Zu S. 312, Vocalfuge: Ueber das Solfeggiren der Stimme des Führers gegen den eintretenden Gefährten, s. Text, S. 845; ein Beispiel aus Händel ebenda.

Gabelton, s. Kammerton, Chorton.

Ganzinstrumente, s. Messinginstrumente, S. 561; Mensur 2, S. 546.

Garinding (Instrumente III, 2 B *a* 1), 1¼ Fuss lange indische Bambusflöte mit Zungenmundstück

Geigerkönig, *Roi des Violons*, s. König der Geiger.

Halbgestopfte Töne, s. Horn, S. 431.

Halbinstrumente, s. Messinginstrumente, S. 561; Mensur 2, S. 546.

Harmonie. Einige Lehrbücher sind unter Musik IV B nachgetragen.

Harmonik. Des geistvoll begründeten und entwickelten Systems der Harmonik von M. Hauptmann »Die Natur der Harmonik u. Metrik« Leipzig 1853, möge in Ermangelung eines ausführlicheren Referates wenigstens hier noch in Kürze Erwähnung geschehen.

1) Nicht am Conserv. Onofrio, wie S. 791 angegeben; an letzteres kam er erst nach dem 1734 erfolgten Tode des Leonardo Leo.

Kammermusik. Im 11. Jahrg. der Ausg. von Seb. Bach's Werken durch die Leipziger Bachgesellsch., unter dem Titel »Kammermusik für Gesang« steht eine Cantate »Der zufriedengestellte Aeolus«, welche die Bezeichnung *Dramma per Musica* trägt. Der Form nach gehört sie aber zur Gattung der Grossen Cantate mit Chor.

Klanggeschlecht (zu S. 493). Die Jahre 30 vor Chr. und 70 nach Chr. für Didymus und Ptolemaeus sind als ungefähre Bezeichnung der Geburtsjahre zu verstehen, dennoch aber wohl etwas zu früh, s. Didymus und Ptolemäus im Anhang II.

Kleine Reprisen, s. S. 963 Bsp. 2.

Magrepha, Forkel's Angabe inbetreff der Pfeifen s. Gesch. I, 137. Seine Abbild. I Taf. IV ist eine schlechte Copie der ebenso beschaffenen Zeichnung bei Printz.

Maitrises, s. Psallettes.

Menuett. Im gleichn. Art. ist mehremale die auch der Menuett gesagt; im Deutschen ist beides richtig und gebräuchlich.

Metabole, s. Mutation *a*, S. 589.

Notendruck. Die ersten Versuche, der von Sennefelder erfundenen Lithographie auch für den Notendruck sich zu bedienen, sollen von dem bayrischen Hofmusikus Franz Gleissner in Verbindung mit dem Erfinder selbst um 1796 gemacht worden sein. Im Jahre 1799 ging Gleissner zu André nach Offenbach, woselbst diese Erfindung erst zu höherer Vollkommenheit gedieh und etwa seit 1803 in weiterem Umfange ins Leben zu treten begann (Gerber).

Notenschrift (zu S. 622 oben): »Des Punktes hinter der Note zur Verlängerung ihres Werthes hat schon Franco sich bedient« — nämlich als *Punctum divisionis*, zum Zeichen der Perfection der voranstehenden Note und zur Verhinderung einer Imperfection derselben durch eine darauf folgende kürzere. In diesen Fällen demnach zwar allerdings als Zeichen der Verlängerung der dadurch als perfect bezeichneten Note, wiewohl nicht eigentlich im Sinne unseres bei jeder beliebigen Note anzuwendenden *P. additionis*.

Numerus, soviel wie Metrum, Rhythmus, Takt, Zeitmaass: *Numerus binarius*, ein zweitheiliges, — *ternarius*, ein dreitheiliges Zeitmaass.

Oper, einige Meister der neapolitanischen Schule, s. Musik S. 586.

Organistrum, ein Name der Bauernleyer.

Päpstliche Capelle, s. Sixtinische Capelle.

Palestrinastil, *Stile alla Palestrina*, der *Stile alla Capella* oder strenge Kirchenstil der römischen Schule; nach Palestrina, als dem grössten Meister desselben, so benannt. S. A Capella S. 9.

Pastorale. Das erste für's Theater bestimmte und mit Gesang verbundene Werk dieser Gattung soll von Agostino Beccari 1555 gedichtet worden sein. Es hiess *Il Sacrificio*, die Musik war von Alfonso della Viola und seinem Bruder Andrea, (Gerber nach Burney Gesch. IV, 16).

Phonisches und Phonokamptisches Centrum, s. Klang II B, S. 489.

Pianoforte (zu S. 687). Die Beschreibung der Erfindung des Christofali im *Giornale dei letterati d'Italia* 1711, Tom. V ist vom Marchese Scipione Maffei (*Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte* etc.). Ueber Schröter's Erfindung s. Mizler, Musikal. Bibliothek III, 474; Krit. Briefe über die Tonkunst, Br. 139 u. 140. — Der auf S. 678 genannte Silbermann ist der berühmte sächsisch-polnische Hof- und Landorgelbauer Gottfried Silbermann, † 1756. Ueber seine drei Strassburger Neffen s. Anhang II.

Reale Beantwortung in der Fuge s. Tonale Fuge S. 856; Fuge 330 ff.

Reminiscenz *a*) im allgemeinen, eine Stelle in einem Tonstücke, welche an eine ähnliche in einem älteren erinnert. Man sagt dass ein Werk an Reminiscenzen leide, wenn schon in einem früheren Werke Enthaltenes mehr oder wenig ähnlich darin sich wiederfindet. — *b*) im besondern eine gewisse Periode oder Periodengruppe in der Sonatenform, s. Sonate I *c*, S. 784; Wiederkehr S. 964.

Ribattuta di gola, s. Triller S. 885, Bsp. 11 *c*.

Rota, nach Forkel Gesch. II. 744, auch eine Art Glockenspiel: bogenförmig an ein Holz gehängte Schellen, Cymbeln oder Glöckchen wurden mit der Hand geschüttelt; — auch ein Name der Bauernleyer, von dem Rade (*rota*) derselben herstammend.

Royal-Crescendo, s. *Crescendo b*, S. 224.

Sängerschulen, s. Cantorat und Singeschulen.

Schwebungen, Stösse (Scheibler). Wenn zwei Saiten (Pfeifen, Stimmgabeln oder andere Klangkörper) genau auf denselben Ton gestimmt, ihre Schwingungszahlen also dieselben sind, so erscheint ihr Zusammenklang vollständig ruhig und eben. Stimmt man einen der beiden Klangkörper um ein geringes höher oder tiefer während der andere auf seiner Tonhöhe verbleibt, so entsteht ein Pulsiren oder Stossen des Klanges, indem dieser abwechselnd stärker und schwächer wird. Diese Pulse oder Stösse sind die Schwebungen. Je weiter die Stimmung der Klangkörper vom reinen Einklange sich entfernt, desto mehr Schwebungen in einer Zeiteinheit stellen sich ein, bis sie endlich unzählar werden und die Secundendissonanz erscheint; jemehr man dem reinen Einklange wieder sich nähert, desto geringer wird die Zahl der Stösse, bis mit dem wiederum erreichten Einklange alles Tremuliren gänzlich verschwindet. An Claviersaiten hört man die Schwebungen übrigens nur schwach, da ihr Ton bald verklingt; stärker an Stimmgabeln die auf einen Resonanzkörper gesetzt sind, am stärksten an grösseren Orgelpfeifen, an welchen sie als kräftige Luftstösse erscheinen. Die Ursache der Schwebungen liegt in der Verschiedenheit der von beiden Klangkörpern ausgehenden Wellenzüge, und dem abwechselnden Zusammentreffen und Auseinandersein derselben. Macht der eine Körper angenommen 30, der andere 31 Schwingungen in der Secunde, so nähern sich ihre anfangs getrennten Wellenzüge einander immer mehr, bis sie um die Mitte des Zeitraumes miteinander zusammentreffen und einander verstärken, worauf sie wiederum auseinander treten und mehr und mehr von einander sich entfernen. Das allmälige Zusammenkommen der Wellenzüge wird als Anwachsen, ihr Auseinandergehen als Abnehmen der Klangstärke vom Gehöre empfunden; der ganze Hergang bildet eine Schwebung. Die Anzahl der in einem Zusammenklange vernommenen Schwebungen ist der Unterschied der Schwingungszahlen seiner beiden Intervalle; schwingt der eine von beiden Klangkörpern 31, 32, 33 etc. mal, während der andere nur 30 Schwingungen macht, so entstehen 1, 2, 3 etc. Schwebungen. Indem also die Schwebungen ein untrügliches Mittel zur Erkenntniss der Schwingungsunterschiede zweier Klänge sind, hat man ihrer mit bestem Erfolge zur Tonmessung sich bedient, zuerst Sauveur um 1700 an Orgelpfeifen, dann Scheibler an bequemer dazu brauchbaren Stimmgabeln. Ueber das Scheibler'sche Tonmessungs- und Stimmverfahren mittels der Schwebungen unterrichtet man sich am leichtesten durch Joh. Jos. Löhr: Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und dessen Stimmung insbesondere etc. Crefeld, C. M. Schüller, 1836. Scheibler's eigene Schriften, reich an interessanten Untersuchungen und glücklichen Resultaten, sind unklar und schwer verständlich. Eine recht gute kurze Darstellung von den Schwebungen etc. giebt auch Zamminer, die Musik, 1855, 342 ff. — In der practischen Musik gebraucht man den Ausdruck Schweben des Tones für ein, auf Grund einer geringen Abweichung seiner Schwingungszahl stattfindendes Abweichen eines Tones von der eigentlich geforderten Tonhöhe nach der Höhe oder Tiefe hin. Der Ton schwebt unter- oder oberwärts, heisst, er ist um ein wenig zu tief oder zu hoch. So schwebt die temperirte Quint im Verhältniss zur reinen um $1^2/_3$ Tausendtheile der Octav unterwärts, die Quart um ebensoviel oberwärts etc., s. Temperatur S. 828.

Sirenion, ein von Johann Bromberger zu Wien erfundenes Tasteninstrument, Leipz. Mus. Ztg. XXX, 298; 759.

Stimme. *A*) *Vox*, *voce*, das menschliche Sprech- und Singorgan (Sprech- und Singstimme, Unterscheidung derselben s. Singstimme S. 770); — *a*) Die Gattungen desselben nach ihrer Tonlage und Klangbeschaffenheit: Discant, Sopran, Mezzosopran; Alt, Contr' Alt, Contratenor; Tenor, lyrischer und Heldentenor; Bass, tiefer Bass, Bariton, Tenor- und Bassbariton, s. die gleichn. Artikel. — *b*) Die physicalische Beschaffenheit des Kehlkopfes s. Stimmorgan S. 801 f. — *c*) Mutation der Knabenstimme s. Mutation S. 589. — *d*) Falset, Bruststimme, Kopfstimme s. die gleichn. Art. — *e*) Castration s. Castrat. —— *B*) Die Partie eines Tonstückes, welche von einem Sänger (einer Stimmengattung) oder einem Spieler (einer Instrumentengattung) ausgeführt wird. Entweder besteht das Stück *a*) nur aus einer Stimme, es ist einstimmig; oder *b*) aus mehreren Stimmen, es ist zwei- drei- vier- mehr- oder vielstimmig. *c*) In mehrstimmigen Tonstücken unterscheidet man Hauptstimmen (S. 422) und Nebenstimmen (S. 598). *d*) Chorstimmen werden von mehreren

Stimmen oder Instrumenten gleicher Gattung im Unisono (Chor S. 152), und *e*) Solostimmen von einer Stimme oder einem Instrument (S. 778; 779) ausgeführt. Ueber *f*) Ripienstimmen s. Ripieno, Ripienspieler S. 733; Mittelstimmen den gleichn. Art.; Füllstimmen S. 345; Aeussere Stimmen S. 29. —— *C*) Die Notirung der einzelnen Stimmen oder Partien eines Tonstückes auf gesonderten Blättern, wonach die einzelnen, den ganzen Vocal- oder Instrumentalconcentus bildenden Personen singen oder spielen — zum Unterschiede von der Partitur, in welcher alle Stimmen des Tonsatzes fortlaufend untereinander auf demselben Blatte notirt sind. —— *D*) In der Orgel, die Register, s. Orgel S. 643 ff. Labial- und Zungenstimmen (Flöten- u. Zungenpfeifen) ebd. 649 ff., Klang S. 484. Klingende Stimmen S. 498; Mechanische Züge S. 533. —— *E*) Stimme (Stimmstock) in den Geigen, s. Geige C, S. 362.

Symphonia, ein Name der Bauernleyer, wegen des Zusammenklingens ihrer Saiten. Chiphonie u. Cyfoine soll dasselbe sein. — Auch noch andere Instrumente führten den Namen Symphonie, wie der Dudelsack, dessen Stimmer beständig mit der Melodie mitklingt; angeblich auch die Lyra, sowie ein trommel- oder paukenartiges Instrument der Alten, wahrscheinlich mit Schellen oder einer Pfeife zusammenklingend. Späterhin auch das Clavicymbel, Spinet oder Virginal.

Systema *immutatum, perfectum, maximum* bei den Griechen, s. Tetrachord S. 836 u. 838 Tab. Bsp. 3.

Taktinversion, eine in der älteren Musik nicht ungewöhnliche rhythmische Figur, das Verkehren einer ungeraden Taktart in eine gerade. Angezeigt wurde sie durch Umkehrung der Signatur der ursprünglichen ungeraden Taktart, z. B. durch Verwandeln von $^3/_2$ in $^2/_3$ oder von $^3/_4$ in $^4/_3$ — das heisst, der neu eintretende gerade Takt soll aus zwei Drittheilen des $^3/_2$, oder aus vier Drittheilen des $^3/_4$ Taktes bestehen, mithin in jenem Falle zwei Halbe, in diesem vier Viertel enthalten, denn im $^3/_2$ sind die Drittheile des Taktes Halbe, im $^3/_4$ Viertelnoten. Von einem damit getriebenen Missbrauche abgesehen können solche rhythmische Figuren ungemein wirksam und der Declamation im Gesange förderlich sein, wie die Hemiolen, Accent I B *d*, S. 14; Mensuralnotenschrift I G 3, S. 555; Hemiolia S. 424.

Terpodion, von Buschmann, steht unter Trepodion, doch ist Terpodion richtiger. S. Leipz. mus. Ztg., Bd. XIX, 619; 774.

Terzett, *Terzetto*, ein Tonstück für drei Vocalstimmen, vom gewöhnlichen dreistimmigen Gesange dadurch verschieden, dass seine sämmtlichen Stimmen Hauptstimmen sind und an der Durchführung der Tongedanken gleichen Antheil haben, während der dreistimmige Gesang nur aus einer Hauptstimme und zwei derselben sich bei- und unterordnenden Nebenstimmen besteht. Entweder kommt das Terzett als ein selbständiges kleines, nur von einigen Instrumenten oder von einem Claviere nach dem Generalbass begleitetes Vocalwerk für die Kammer vor (Kammerterzett), von dessen Wesen u. Behandlungsweise ganz dasselbe gilt wie vom Kammerduett (Duett *a*). Oder es gehört der dramatischen Musik an als Theil eines grösseren Musikdrama oder einer Cantate, kommt auch als lyrisches Gesangstück in grösseren cyclischen Tonwerken lyrischen Inhaltes vor, und ist dann stets vom Orchester begleitet, ausser wenn es etwa einen Solosatz in einem Kirchenstücke *a capella* bildet. Alles über das dramatische Duett (Duett *b*) Bemerkte findet auch auf die nämliche Gattung Terzetten Anwendung. — Auch Instrumentalstücke für drei Soloinstrumente (namentlich für Streichinstrumente, auch mit Blasinstrumenten) nennt man Terzetten, gewöhnlicher aber Trios, zur Unterscheidung von den dreistimmigen Vocalsätzen.

Therapeuten, die jüdische Secte um 50 n. Chr., s. Antiphona Anm. 2.

Tibia vulgaris, die Bloch- oder Blockflöte in der Orgel, s. Blochflöte S. 113.

Toccata. Unter den Meistern dieser Form (am Schlusse des Artikels) hätte einer der bedeutendsten Orgelmeister überhaupt, Girolamo Frescobaldi, genannt werden müssen. Toccaten von ihm erschienen: *Toccate e Partite d'Intavolatura di Cembalo* etc. 1615, *Secondo libro* 1616; — *Fiori musicali di Toccate* etc. 1635, *Sec. libro* 1637; — *Toccate d'Intavolatura di Cemb. ed Org.* etc. 1637.

Ventilhorn, s. Horn B, S. 433.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Anhang II.

Verzeichniss von Namen und Jahreszahlen der bedeutendsten in diesem Werke vorkommenden Schriftsteller, Erfinder von Instumenten etc., sowie auch einiger der hervorragendsten Tonmeister bis 1800.

Adam de Fulda, gelehrter Mönch aus Franken, in der 2. Hälfte des 15. und zu Anfang des 16. Jahrh. — *De musica* (1490) bei Gerb. script. III, 329.

Adam de la Hale aus Arras (auch le Bossu d'Arras gen.), franz. Dichter u. Sänger am Hofe der Provence, in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. Verfasser einiger kleinen Liederspiele u. Chansons, s. Kiesewetter, Weltl. Ges., Bellermann, Mensuralnoten etc.

Adlung, Jacob, geb. zu Bindersleben 1699, † zu Erfurt 1762 als Prof. am evangel. Gymnasium und Organist an der Predigerkirche daselbst. — Anleit. zur musikal. Gelahrtheit etc. Erfurt 1758, 2. Aufl. von Joh. Ad. Hiller. Leipz. 1783; — Musikal. Siebengestirn, Berlin 1768; — *Musica mechanica Organoedi* etc. herausg. von M. Joh. Lorenz Albrecht, Berlin 1768, 2 Bde.

Aegidius (Zamorensis), Joannes, spanischer Franziskaner aus Zamora, in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. — *Ars musica*, Gerb. script. II, 369.

Aelredus Sanctus, englischer Edelmann u. Abt des Cistercienserordens zu Riedval um Mitte des 12. Jahrh., † 1166; Schüler des h. Bernhard, wirkt er im Geiste desselben für Reinerhaltung der Kirchenmusik. — Ein Manuscript: *De abusu musices.*

Afranio aus Pavia, Canonicus zu Ferrara in der 1. Hälfte des 16. Jahrh. — Erfinder oder Umbildner des Fagott, S. 292.

Agazzari, Antonio, mit dem Beinamen *Academico armonico intronato*, aus Siena, im Dienste des Kaisers Matthias, dann in Rom Capellm. an St. Apollinare, dann am Römischen Seminar, endlich am Dom zu Siena, † 1645. — Motetten, Madrigale, Psalmen u. andere geistliche Gesänge. — S. 369, Anm. 4.

Agricola, Alexander, Niederländer u. Schüler Ockenheims; Messen von ihm befinden sich unter Petrucci's ersten Drucken 1503 u. 1504.

Agricola, Joh. Friedr., geb. zu Dobitschen 1720, † zu Berlin 1774 als königl. preuss. Capellm. — Deutsche Uebers. der Gesangschule des Tosi (s. daselbst) unter dem Titel: Anleit. zur Singekunst. Aus dem Ital. des Herrn Peter Franz Tosi etc. Berlin 1757.

Agricola, Martin, geb. zu Sorau 1486, † als Cantor u. Musikdir. zu Magdeburg 1556. Bedeutender musikal. Schriftsteller des 16. Jahrh. In gegenwärtigem Werke sind benutzt: Eine kurz deutsche Musica etc., Wittemberg, Georg Rhaw, 1528; — Musica instrumentalis deudsch etc. ebd. 1529; zweite umgearb. Aufl. 1545. Andere Schr. s. Becker, Lit.

Alayrac, Nicolas d', geb. 1753 in Languedoc, † 1809. Zahlreiche Opern.

Alberti, Domenico, Sänger u. Clavierist zu Venedig gegen Mitte des 18. Jahrh. — Opern u. Claviersonaten; Erfinder des Albertischen Basses, S. 40.

Albrecht, Mag. Joh. Lorenz, geb. zu Görmar bei Mühlhausen 1712, † 1773, Cantor u. Musikdir. an der Hauptkirche zu Mühlhausen. — Herausgeber von Adlung's *Mus. mech. org.* und Siebengestirn; Versch. eigene Schriften in Marpurg's histor. krit. Beiträgen sowie in dessen krit. Briefen (s. S. 57, Anm. 4). Gründl. Einl. in die Anfangsgründe der Tonkunst etc. nebst einem kurzen Abriss einer musikal. Bibliothek, Langensalza 1761.

Albrechtsberger, Joh. Georg, geb. 1736 zu Klosterneuburg bei Wien, seit 1772 Organist an der k. k. Hofcapelle und *Regens chori* bei den Carmelitern zu Wien, 1792 Capellm. an St. Stephan daselbst, † 1809. — Anweisung zur Compos. 1790. Sämmtliche Schriften über Harmonie, Generalbass und Tonsetzkunst herausg. v. seinem Schüler Ignaz, Ritter v. Seyfried, 1826, 3 Bde. (I. Generalb. u. Harmoniel.; II. Compos.; III. Höherer Contrap.); 2. Aufl. Wien 1837.

Alembert, Jean le Rond d', geb. zu Paris 1717, † daselbst 1783. Bedeut. Mathematiker, verbreitet Rameau's Harmoniesystem durch eine kurze fassliche Darstellung der Grundsätze desselben in den *Elémens de Musique théor. et pract.*, *suivant les principes de* M. Rameau, Paris 1752; 2. verm. Aufl. 1762, fernere 1766, 1768, 1772; deutsch von Marpurg: Herrn d'Alembert's system. Einleit. in die musikal. Setzkunst etc. Leipzig 1757.

Allegri, Gregorio, ein Römer aus dem Geschlechte der Correggio, Schüler des älteren Nanini, 1629 Altist in der päpstl. Capelle, † 1652. — Motetten etc.; ein sehr berühmt gewordenes Miserere (9 stimm.) welches heutzutage noch in der päpstl. Capelle gesungen wird.

Altenburg, Joh. Ernst, geb. zu Weissenfels 1734, ausgezeichneter Feldtrompeter, später Organist zu Bitterfeld. Sein Werk: Versuch einer Anleit. zur heroisch-musikal. Trompeter- u. Paukerkunst etc. Halle 1795, ist von Wichtigkeit.

Alypius, geb. in Alexandrien, lebte im 4. Jahrh. nach Chr. (nach La Borde *Essai* III. 133 ungefähr um 360). Sein Werk *Εἰσαγωγὴ Μουσική* ist von der grössten Wichtigkeit, weil es die griechischen Tonzeichen enthält. Es steht unter dem Titel *Alypii Introductio Musica* etc. in Meibom's *Antiq. mus. auct. sept.* Amsterd. 1652 I.; ausserdem giebt es noch eine Ausg. von Meursius 1616.

Amati, die berühmten Geigenmacher zu Cremona von Ende des 16. bis wahrscheinlich Ende des 17. Jahrh. (S. 363); die Angaben über die Mitglieder dieser Familie sind ziemlich unklar.

Ambrosius, Bischof zu Mailand. Einrichtung seines Kirchengesanges daselbst, angeblich nach dem System der vier Kirchentöne, s. Ambros. Gesang u. Tonart II; Einführung des Antiphonenges. in die röm. Kirche, s. Antiphona; Hymnendichter, s. Hymnus; der sogenannte Ambros. Lobgesang *Te deum laudamus* ist nicht von ihm verfasst, s. Ambros. Lobges.

Ammerbach, Elias Nicolaus, Organ. a. d. Thomask. zu Leipzig 1571. — Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem nothwendige Erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, auch fröhliche deutsche Stücklein vnd Muteten, schöne deutsche Tentze etc. zu befinden. Leipzig 1571 (S. 58). Nach Gerber war er der erste Contrapunktist des 16. Jahrh., welcher Orgel- u. Claviersachen von galanter Art durch den Druck allgemein bekannt machte.

André, Johann Anton, Sohn des Johann André zu Offenbach, geb. 1775; Componist, bedeutender Theoretiker: Lehrbuch der Tonsetzkunst, 2 Bde. in 4 Abth., 1832, — 35, — 38 und — 43. Er fühte auch zuerst (1803) Sennefelder's und Gleissner's Idee, die Lithographie beim Musikdrucke zu gebrauchen, in grösserem Umfange aus.

Anerio, Felice, römischer Componist zu Ende des 16. u. anfangs des 17. Jahrh., Schüler des älteren Nanini. — Concerti spirituali, Motetten, Madrigale etc.

Animuccia, Giovanni, ein Schüler des Goudimel, Capellm. an St. Peter im Vatican, geb. zu Florenz zwischen 1490 und 1500, † zu Rom 1571, worauf Palestrina, der von 1551—1554 sein Vorgänger in jenem Amte gewesen war, wiederum sein Nachfolger in demselben wurde. Ueber seine Mitwirkung bei den Oratorien des Neri s. S. 637. Sein erstes Buch der zum Gebrauche bei diesen Oratorien bestimmten *Laudi* erschien 1565 im Druck, das zweite 1570.

Ankerts, Ghiselino d', ein Niederländer, 1555 Camerlengo des päpstl. Sängercollegiums. *Trattato di Musica* 1556 (ungedruckt); versch. Kirchencompos.

Antony, Joseph, Prof. u. Chordir. an der Cathedrale zu Münster. — Archäologisch-liturg. Lehrb. des gregor. Kirchenges. Münster 1829; — Geschichtl. Darstellung der Entstehung u. Vervollkommnung der Orgel, 1832.

Arcadelt, Giacomo, Niederländer, Magister puerorum zu St. Peter im Vatican 1539, seit 1540 Sänger der päpstl. Capelle. Insbesondere berühmt als Madrigalist.

Aristides Quintilianus, griech. Musikschriftsteller, geb. angebl. zu Adria in Mysien, lebte um 130 nach Chr. als Lehrer in Smyrna. Sein Werk *De musica lib. III.* gehört zu den wichtigsten über altgriech. Musik, weil es über die Grundsätze der griech. Composition manche Aufschlüsse giebt. Es ist herausgeg. von Meibom unter dem Titel *Arist. Quintil. de Musica libri III* etc. in *Ant. Mus. auct. sept.* Amsterd. 1652, II. 1—338.

Angehängt ist ihm daselbst noch ein Commentar *de Musica* des Martianus Capella (5. Jahrh. nach Chr.), der grösstentheils ein Auszug aus dem 3. Buche des Aristides ist.

Aristoxenus, wichtiger griech. Musiktheoretiker u. Schriftsteller, ungefähr um 350 vor Chr.; geb. zu Tarent (Calabrien), Schüler des Pythagoräers Xenophilus u. später des Aristoteles. Unter den 452 Büchern, welche er über verschiedene Gegenstände geschrieben haben soll, befanden sich auch zahlreiche u. im Alterthume geschätzte Schriften über Musik; doch ist uns von letzteren nur eine vollständig aufbehalten: *Harmonicorum Elementorum Libri III.* (Meibom, *Antiq. Mus. auct. sept.* Amsterd. 1652, I, 1—132), zugleich das älteste Werk welches wir überhaupt über griechische Musik haben. Ueber die musikal. Secte des Aristoxenus, die Harmoniker, und ihre Unterscheidung von den Pythagoräern oder Canonikern, s. die gleichn. Art., ferner Temperatur.

Aron, Pietro, Mönch vom Kreuzträgerorden, geb. zu Florenz gegen Ende des 15. Jahrh. — Lehrer; stellt Regeln für den Contrapunkt auf. Schriften s. Forkel unter Aaron.

Arteaga, Steffano, Jesuit u. Mitgl. der Akademie der Wissensch. u. Künste zu Padua, geb. zu Madrid, † 1799 zu Paris. — *Le Revoluzione del Theatro mus. Ital.* etc. 3 Bde. 1785; deutsch von Forkel: Gesch. der ital. Oper, 2 Bde. 1789.

Astorga, Emanuele d', geb. zu Palermo 1680 oder 1681, später am Hofe des Herzogs Franz v. Parma, 1705 u. nachher wieder 1720 in Wien. — Kammercantaten u. Duette, ein Stabat mater, eine Oper Dafne 1709 für Barcellona.

Aurelianus (Reomensis), gelehrter Mönch zu Reomé oder Moutier St. Jean im Bisthum Langres, um Mitte des 9. Jahrh. *Musica disciplina*, Gerb. script. I, 27.

Bach, Johann Sebastian, geb. zu Eisenach 1685; Hofmusikus zu Weimar 1703, Organist zu Arnstadt 1704, Organist zu Mühlhausen 1707, Hoforganist zu Weimar 1708, Concertmeister daselbst 1714, Capellm. des Fürsten von Anhalt-Köthen 1717, endlich Cantor an der Thomasschule zu Leipzig von 1723 bis zu seinem 1750 erfolgten Tode. — Carl Philipp Emanuel, s. weiter unten. — Johann Bernhard, Neffe des Joh. Sebastian, Organist zu Ordruff, † daselbst 1742. — Joh. Bernhard, geb. zu Erfurt 1676, Sohn des Aegidius Bach das., Organist an der Hauptkirche zu Eisenach 1703, † ebenda 1749. — Johann Christian, jüngster Sohn zweiter Ehe des Joh. Sebastian, geb. zu Leipzig 1735, zu Mailand 1754, zu London von 1759 bis zu seinem Tode 1782 (der mailändische oder englische Bach genannt). — Joh. Christoph, geb. zu Arnstadt 1643; Hof- u. Stadtorganist zu Eisenach von 1665 bis zu seinem Tode 1703. — Joh. Christoph Friedrich, neunter Sohn des Joh. Sebastian, geb. zu Weimar 1732, Concertmeister zu Bückeburg, † 1795. — Joh. Ernst, geb. zu Eisenach 1722, 1748 Organist ebenda, † 1781. — Joh. Michael, geb. zu Arnstadt 1660, Organist u. Stadtschreiber im Amte Gehren etc. — Wilhelm, ein Sohn des Bückeburger, 1790 Kammermusikus und Cembalist der Königin von Preussen zu Berlin. — Wilhelm Friedemann, ältester Sohn des Joh. Sebastian, geb. zu Weimar 1710; Organist an der Sophienkirche zu Dresden 1733, an der Marienkirche zu Halle 1747—67, † endlich zu Berlin 1784.

Bach, Carl Philipp Emanuel, zweiter Sohn des Joh. Sebastian, geb. zu Weimar 1714; 1740 königl. Kammermusikus u. Cembalist zu Berlin, Capellm. der Prinzessin Amalie von Preussen, 1767 Musikdir. an Telemann's Stelle in Hamburg, † das. 1788. — Entwickelung der Sonate in formaler u. geistiger Hinsicht S. 791. — Schriftsteller: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Th. I. (1. Aufl.) Berlin 1753, Th. II. ebd. 1762.

Baco, Franz, von Verulam, geb. 1560, Kanzler von England, der berühmte Philosoph, † 1626. Wichtige u. zutreffende akustische Untersuchungen, S. 39.

Bagatella, Antonio, bedeutender Instrumentenmacher zu Padua. — *Regole per la Construzione de' Violini, Viole, Violoncelli* etc. Padova 1786; Deutsch von J. O. H. Schaum, Ueber den Bau der Violinen, Bratschen etc., Leipzig 1806.

Baj, Tomaso, geb. in der Nähe von Bologna 1650, † zu Rom 1718. — Berühmtes Miserere.

Baini, Giuseppe, Sänger u. Director der päpstl. Capelle zu Rom. — *Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Perluigi da Palestrina* etc. Roma 1828,

2 Bde.; deutsch bearbeitet mit Zusätzen von Franz Sales Kandler (1831), herausg. von Kiesewetter, Leipzig 1834.

Bardella, angebl. Erfinder der Theorbe, S. 851.

Bassano, Erfinder der Bassanelli, s. daselbst.

Bates, Joah, Erneuerer der *Academy of ancient Music* (s. daselbst) zu London.

Baud, fertigt vorzügliche Saiten von Seide, S. 740.

Bauer, Hofrath und Castellan des Prinzen von Preussen zu Berlin 1786, Erfinder zweier Arten Pianofortes, Crescendo und Royal-Crescendo, s. Crescendo 2.

Becker, Carl Ferdinand, vormals Organist an der Nicolaikirche zu Leipzig. Verdienstliche Schriften: Literatur, Leipzig 1836, Nachtrag 1839; — Tonwerke des 16. u. 17. Jahrh. Leipzig 1855; — die Hausmusik in Deutschland, Leipzig 1840 etc.

Beda venerabilis, Benedictiner, geb. 672 zu Girwick, Diöcese Durham, † 735. Von zweien im 1. Bande seiner gesammelten Werke (*Venerabilis Bedae* etc. Opp., Basel 1503, Cöln 1512, 1588) befindlichen Tractaten kann der erste (*Musica theorica*) möglicherweise ihm oder doch seiner Zeit angehören; der andere aber (*Musica quadrata seu mensurata*) dem Inhalte nach nicht, weil er von Dingen handelt die dem Beda unmöglich bekannt sein konnten, und denen zufolge dieser Tractat aus der 2. Hälfte des 13. Jahrh. stammen mag. Man pflegt diesen zweiten Tractat, resp. dessen unbekannten Verfasser, den Pseudo-Beda zu nennen. S. auch die Berichtigung zum Art. Concentus, Anh. I.

Bedos de Celles, Don Jean Franç., Benedictiner u. gelehrter Orgelbaumeister um Mitte des 18. Jahrh.; geb. zu Chaux im Bisthum Bezier. Sehr werthvolles Werk: *L'Art du facteur d'Orgues*, 4 Th. in 3 Bdn. Paris 1766—78. Gerber giebt auch den Benedictiner Jean François Moniot aus Besançon († 1797) als den eigentlichen Verfasser desselben an, wiewohl ohne weitere Begründung.

Beethoven, Ludwig van, geb. zu Bonn 1770, Organist an der Capelle des Churfürsten Max Franz 1785, Reise nach Wien 1786, bleibender Aufenthalt daselbst seit 1792, † 1827.

Beldomandis, Prosdocimus de, Musiker, Philosoph u. Astronom aus Padua, in der 1. Hälfte des 15. Jahrh. Mehrere dem 1. Viertel dieses Jahrh. angehörende Handschriften s. Gerber (Tonkünstlerlex. 1790).

Bellermann, Friedr., Professor am grauen Kloster zu Berlin. Die Tonleitern u. Musiknoten der Griechen, Berlin 1847; — Die Hymnen des Dionysius u. Mesomedes, Text u. Melodien nach Handschr. u. den alten Ausgg. bearb. Berlin 1840.

Bellermann, Heinrich, gründlicher Musikgelehrter, lebt zu Berlin. Werthvolle Schriften: Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des 15. u. 16. Jahrh., Berlin 1858; — Der Contrapunkt, Berlin 1862; — Tinctoris' *Termin. Mus. Diffinit.* übersetzt u. erklärt in Chrys. Jahrb. I. (1863).

Benda, Georg, geb. zu Jungbunzlau 1721 oder 1722, 1742 Violinist in der königl. preuss. Capelle, 1748 Capellm. zu Gotha, reist 1764 nach Italien, legt 1778 seine gothaische Capellmeisterstelle nieder u. lebt an verschiedenen Orten, † 1795 zu Köstriz. — Seiner Zeit berühmter Componist: Opern, Melodramen, Kirchenstücke, Kammermusiken etc. — Franz, geb. 1709, † zu Potsdam 1786; ausgezeichneter Violinist, königl. preuss. Concertmeister. — Friedrich, ältester Sohn des Franz, geb. zu Berlin 1745, Violinist, Componist u. Clavierspieler. — Friedrich Ludwig, Sohn des Georg, geb. zu Gotha 1746, † 1792 zu Königsberg als Director der dortigen Concerte; vorher Hofcomponist u. Kammervirtuos auf der Violine in der herzogl. meklenb. Capelle, 1778 Musikdir. am Seyler'schen Theater, 1782 am Hamburger Theater.

Benevoli, Orazio, angebl. Schüler des B. Nanini, seit 1646 Capellm. an St. Peter in Rom, † 1672. — Insbesondere Meister in vielchörigen Sachen; nach Baini gibt es von ihm Messen, Psalmen, Motetten u. Offertorien von 12—24 u. 30 Stimmen.

Berardi, Angelo, geb. zu St. Agatha, 1681 Capellm. am Dom zu Spoleto, darauf Canonicus an der Stiftskirche zu Viterbo, auch Capellm. an der Kirche S. Maria Trastevere zu Rom. — *Raggionamenti musicali*, Bologna 1681; *Documenti armonichi*, Bologna 1687; *Miscellanea* 1689; *Arcani music.* 1690; *Il perche music.* 1693; — Motetten, Psalmen Offertorien.

Berlin, Joh. Dan., Stadtmusikus u. Organist zu Drontheim, geb. zu Memel 1710, † 1775. Anleit. zur Tonometrie etc., Kopenhagen u. Leipzig 1767.

Bernabei, Giuseppe Ercole, von Caprarola gebürtig, Capellm. im Lateran von 1662—1667; an der franz. Ludwigskirche —1672, dann (als Nachfolger des Benevoli) an St. Peter im Vatican, trat 1674 als Hofcapellm. in bairische Dienste, † 1690. — 4, 8, 12 und 16stimm. Messen, Psalmen u. Offertorien. — Giuseppe Antonio, Sohn u. Schüler des voranstehenden, folgt seinem Vater im Hofcapellmeisteramte zu München, † 1732.

Bernardus, Abt zu Clairvaux, geb. zu Chatillon 1091, † 1153. — *Tonale*, Gerb. script. II.; — *De cantu seu correct. Antiphon.*, Sämmtl. Werke v. Mabillon, 1719, T. II.

Bernhard, der Deutsche, Erfinder des Orgelpedales, S. 658.

Bernoulli, Daniel, geb. zu Gröningen 1700, † zu Basel 1783, Doctor u. Prof. der Medicin u. Anatomie daselbst. Bedeutender Akustiker, besonders angesehen wegen seiner richtigen Untersuchungen der Stabschwingungen u. systemat. Darstellung der Gesetze der Luftoscillationen in Pfeifen. Eine Anzahl Abhandl. über Akustik in den Schriften der Pariser, Berliner u. Petersburger Academ. der Wissensch.

Bertacchi, Franc., Mitbegründer der *Musici Filaschisi* zu Bologna, s. Accad. filarmon.

Beyer, Erfinder des Glas-Chord, S. 383.

Biedermann, Verbesserer der Bauernleyer, S. 99.

Boethius, Anit. Manl. Torq. Sever., römischer Patricier u. Consul, verdienstvoller Erhalter der griechischen Musikwissensch., geb. 455 oder 470 zu Rom, auf Befehl des Theodorich 524 zu Pavia enthauptet. — *De musica Libri V.*, beste Ausg. von Glarean, Basel 1570. Durch dieses Werk zuerst wurden die Kenntnisse von den Grundsätzen der griech. Musik auf das Mittelalter übertragen, und alle dem letzteren angehörigen Musiktheoretiker fussen darauf. Doch ist es schwer verständlich (auf den Univers. Oxford und Cambridge durfte es niemand lesen der nicht wenigstens Baccalaureus der Musik war). Ein guter Uebersetzer u. Erklärer steht bis jetzt noch zu erwarten.

Boieldieu, François Adrien, geb. 1775 zu Rouen, † 1834. 23 Opern.

Bona, Joannes, gelehrter Cardinal zu Rom, geb. zu Mondovi 1609, † zu Rom 1674. — *De Divina Psalmodia* 1653; 1677 (in den sämmtl. Werken 1677, 1678, 1723).

Bonanni, Filippo, Jesuit u. Physiker zu Rom, geb. daselbst 1638, † ebd. 1725. — *Gabinetto armonico* 1722 (ungeachtet mehrerer Auflagen von nur geringem Werthe).

Bononcini, Giovanni Maria, bedeutender Compon. u. Tonlehrer aus Modena, geb. daselbst 1640, † 1678 (Becker); Schüler des Paolo Colonna zu Bologna, Concertm. zu Modena und dann (1672) Capellm. an der Hauptkirche und an San Giovanni in Monte zu Bologna. Neben mancherlei Compos. (Cantate und Duetti da Camera, Sinfonien etc.) ein Lehrbuch des Contrapunkts: *Musico prattico* etc. Bologna 1673, 1688; deutsch im Verlage von Paul Treu, Stuttgard 1701.

Bontempi, Giov. Andr. Angel., Componist u. Sänger im 17. Jahrh., geb. zu Perugia, Schüler des Virgil. Mazzocchi zu Rom, 1660 Capellm. zu Dresden, kehrt nach dem Tode des Churf. Joh. Georg II. in seine Vaterstadt zurück. Auch Schriftsteller: *Storia della Musica* 1695; *Tractatus, in quo demonstrantur occultae convenientiae sonorum systematis participati*, Bononiae 1690.

Borde, de la, ein Jesuit, Erfinder des Clavecin electrique, s. daselbst.

Borde, Jean Benjamin de la, Gouverneur des Louvre zu Paris, geb. daselbst 1734, † 1794. Reichhaltiges Werk: *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, 4 Bde. Paris 1780.

Bossler, Heinr. Philipp Carl, s. Musikal. Realzeitung (unter Zeitschriften).

Breitkopf, Joh. Gottlob Immanuel, Schriftgiesser, Buchdrucker u. Buchhändler zu Leipzig, geb. 1719, † 1794. Verbesserer des Typen-Notendruckes, S. 609.

Breteuil, Baron von, zu Paris, S. 8; 188.

Brossard, Sebastian de, geb. 1660, Capellm. am Dom zu Strassburg, † 1730 als Grand-Chaplain und Capellm. zu Meaux. Ausgezeichneter Mathematiker; insbesondere berühmt durch sein *Dictionnaire de Musique*, 1. und 2. Ausgabe (in Folio) Paris 1703 und 1705, die 3. zu Amsterdam (ohne Jahr).

Brumel, Antonius, Niederländer, Schüler des Ockenheim, blüht zur Zeit des Josquin. — Messen etc.

Bull, John, geb. um 1563 in Somersetshire, † wahrscheinlich bald nach 1622 zu Lübeck. Gelehrter Musiker, Doctor der Musik, 1597 der erste am Gresham'schen Colleg zu London angestellte Professor. Sein Leben bei Marpurg, Beiträge IV.

Burnetti, Domenico, Mitbegründer der *Musici Filaschisi* zu Bologna, s. Accadem. filarmonica.

Burney, Charles, geb. 1726 zu Shrewsbury, † 1814 als Doctor der Musik u. Organist zu London. Bedeutender Musikhistoriker; Schriften: Tagebuch einer musikal. Reise etc., a. d. Engl. 3 Bde., Hamburg 1772—73; *A General History of Music*, 4 Bde., 1776—89; daraus ins Deutsche übers. die den ersten Band beginnende Dissertation: Abhandl. über die Musik der Alten, von J. J. Eschenburg, Leipzig 1781; — Nachrichten von Händel's Lebensumständen u. der ihm zu London 1784 angestellten Gedächtnissfeier, a. d. Engl. von Eschenburg, 1785.

Buttstett, Joh. Heinr., geb. zu Bindersleben in Thüringen 1666, † zu Erfurt 1727, Organist an der Predigerkirche daselbst. Ueber seine Schrift *Ut re mi fa* etc., s. S. 777, Anm. 9. Er war übrigens kein ungeschickter Contrapunktist.

Caccini, Giulio, ein Römer (daher auch Giulio Romano gen.) 1580 Sänger zu Florenz, einer der Erfinder des recitirenden Gesanges, S. 586, 631, 722. — Gesanglehre vom Jahre 1601 in den *Nuove musiche*, Kiesewetter, weltl. Ges. 61.

Caldara, Antonio, von 1713 bis zu seinem Tode 1763 Vicecapellm. am Wiener Hofe. Ausgezeichneter Componist: Opern, Kirchensachen, Madrigale, ein Oratorium (1722), Cantate da Camera, auch 2 Sonate à 2 V. e Vc. oblig.

Calvisius, Seth, geb. zu Gorschleben in Thüringen 1556, † als Cantor an der Thomaskirche zu Leipzig 1615. Berühmter Chronolog, gelehrter Kirchencompon. u. Musiktheoretiker. — *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600, mit einer dritten vermehrt, ebd. 1611; — *Melopöia sive Melodiae condendae ratio*, Erfurt 1582, 1592; Magdeburg 1630; — *Compend. musicae practicae* 1594, 1602; das Werk *Musicae artis praecepta nova* etc. 1612 ist nach Gerber die 3. Aufl. dieses Compendiums.

Cannabich, Christian, geb. in Mannheim, Schüler von Joh. Stamitz auf der Violine u. in der Composition, 1756 erster Violinist daselbst u. seit 1765 Concertm. u. Anführer der ital. Oper zu München. Ausgezeichneter Violinspieler, auch Instrumental- u. Operncomponist, † 1797.

Capella, Martianus, zu Carthago oder Madaura in Afrika geb., lebte um Mitte des 5. Jahrh. nach Chr. zu Rom. Seine Schrift *De Musica* s. Aristides Quintilianus.

Carissimi, Giacomo, der berühmte Componist, ungefähr um 1580 geb., 1670 noch am Leben, seit 1635 in hohem Ansehen stehend, Capellm. an der S. Apollinarekirche zu Rom. Uebt bedeutenden Einfluss auf die Entwickelung des dramatischen Stiles, vorzugsweise durch seine Kammercantate (S. 137). Eine Schrift: *Ars cantandi*, richtiger Weg etc. in der Singekunst zu unterrichten, deutsch, Augsburg 1696, 1700, auch noch in früheren u. späteren Auflagen.

Carpani, Giuseppe, Musikdilettant, geb. zu Villalbese (Como) 1752, † zu Wien 1825. Biographie Haydn's: *Le Haydine* etc. 1812, 1823.

Carpentras, il Carpentrasso, nach seiner Vaterstadt Carpentras so genannt, eigentlich Elziario Genet, französischer Contrapunktist zur Zeit des Josquin, 1518 Capellm. der päpstl. Capelle zu Rom.

Cassiodorus, Magnus Aurelius, römischer Consul, geb. 480 nach Chr., † 575 im Kloster Ravenna. *Institutiones Mus.*, Gerb. script. I, 14—19.

Castel, Louis Bernh., Erfinder des Farbenclavieres, s. daselbst.

Castil-Blaze, Componist zu Paris. Schriften: *De l'Opera en France*, 2 Bde., Paris 1820; — *Dictionnaire de Musique moderne*, Paris 1821.

Catel, Charles Simon, geb. 1773, Prof. der Harmonie am Pariser Conserv. u. Accompagnateur am Flügel im Orchester der grossen Oper um 1800. Instrumentalcompos., Opern.

Cavalieri, Emilio del, Miterfinder des Recitativs; erstes Oratorium S. 631; 637; 722.

Cavalli, Francesco, geb. zu Venedig 1610, Capellm. an S. Marcus daselbst. Componist zahlreicher Opern (angeblich 45), in welchen er zur Förderung der dramatischen Gesangformen erheblich beiträgt.

Cerveny, Erfinder des Baroxyton, s. daselbst.

Cesti, Marc' Antonio, ein Schüler des Carissimi und grosser Opern- u. Cantatencomponist; die Periode seiner Opernproduction umfasst die Jahre 1649—1669, meist schrieb er für Venedig. Auf die Verbesserung des Recitativs für die Bühne hat er (wie auch Cavalli) wesentlichen Einfluss geübt.

Cherubini, Luigi, geb. zu Florenz 1760, † zu Paris 1840, Director des Conserv. daselbst. — *Cours de Contrepoint*, aus dem Franz. von Franz Stöpel (Theorie des Contrap. u. der Fuge), Leipzig 1835.

Chladni, Ernst Florenz Friedrich, geb. zu Wittenberg 1756, † zu Breslau 1826, der berühmte Akustiker, hochverdient um diese Wissenschaft, nicht allein durch Untersuchungen und Entdeckungen, sondern auch durch geordnete systematische Darstellung. Die wichtigsten seiner Schr.: Entdeck. über die Theorie des Klanges 1787; — Akustik 1802; — Neue Beitr. zur Akustik 1817; — Schallverstärkungen der Alten in den Theatern, Cäcilia VI, 117 ff.; — Ueber das *i* (das Verhältniss 7), ebd. IX, 171; — Versch. Abhandl. über die durch brennende Gasarten in Pfeifen erzeugten Töne; — Die Längentöne einer Saite, Berl. mus. Monatsschr. 1792, S. 33 ff.; — Longitudinalschw. der Saiten u. Stäbe, Erfurt 1796; — Drehende Schwingg. eines Stabes, in den neuen Schr. der Berl. naturforsch. Freunde T. II.; — Beitr. zur prakt. Akustik u. Lehre vom Instrumentenbau 1821 (handelt auch vom Clavicylinder u. Euphon); — Fortsetz. der Beitr. zur prakt. Akustik, Leipz. mus. Ztg. XXIV, 789, 805, 821.

Christmann, Joh. Friedr., geb. zu Ludwigsburg 1752, Pfarrer zu Heutingsheim. — Versch. gute Abhandl. in der Speierschen Realzeitg., Leipz. mus. Ztg. etc.

Christofali, Bartolomeo, Claviermacher zu Padua', in Diensten des Grossherzogs von Florenz. Anscheinend der erste Erfinder des Hammerclavieres, S. 687.

Chrysander, Friedrich, lebt zu Lauenburg a. d. Elbe. Ausgezeichneter Musikhistoriker: Ueber das Oratorium u. die Molltonarten im Volksgesange, Schwerin 1853; — Händel's Leben, Leipzig, I. 1858; II. 1860 (der 3. Bd. ist noch nicht erschienen); — Jahrbücher für musikal. Wissensch., Leipzig, I. 1863, II. 1865. Herausgeber der Werke Händel's (deutsche Händelgesellsch.).

Cimarosa, Domenico, geb. 1755 zu Neapel, † 1801. Viele Opern; Messen, Requiem etc.

Clagget, Charles, sein chromat. Horn s. Horn, S. 433; Metallorgel s. daselbst.

Clari, Giovanni Maria, ein Bologneser, Schüler des Paolo Colonna, Capellm. an der Hauptkirche zu Pistoja, anfangs des 18. Jahrh. blühend. Grosse Anzahl Kirchenwerke, auch Kammerduette u. Terzette, sowie eine Oper (*Il savio delirante*, 1695 zu Bologna).

Clemens non Papa, niederländ. Contrapunktist im Dienste Carl's V., lebte um 1550, † noch vor 1567. Missae, Cantiones etc.

Cocleus (Cochlaeus), Joannes, geb. 1479 zu Wendestein bei Nürnberg, † 1552 als Canonicus zu Breslau. Bedeutender Gelehrter, Doctor der Theologie (eifriger Gegner Luther's). — *De musica activa* 1507 (auf dem Titel nennt er sich Wendestein); — *Tetrachordum Musices Joannis Coclei Norici. Artium Magistri etc. Nurnbergae, in Officina excusoria Friederici Peypus Anno salutis* 1514.

Coclicus, Adrian Petit, Schüler des Josquin. Sehr schätzbares Schriftchen: *Compend. Musices* (*de modo canendi*; *de regula Contrapuncti; de Compositione*), Nürnberg, bei Montanus u. Neuber, 1552.

Colonna, Fabio, Erfinder des Pentecontachordon, S. 675.

Colonna, Paolo, geb. wahrscheinlich zu Brescia um 1630, Capellm. an der Stiftskirche des h. Petronius zu Bologna, Begründer der bolognesischen Tonschule (Lehrer des Giov. Mar. Bononcini, des Clari etc.). Von 1681 an sind zahlreiche u. bedeutende Werke von ihm erschienen, als Psalmen, Motetten, Litaneien, Lamentationen, Messen, ein Oratorium S. Basilio (1680 zu Bologna aufgef.) etc.

Corelli, Arcangelo, geb. zu Fusignano 1653; 1672 zu Paris, 1680 in Deutschland, 1686 wieder zu Rom, † daselbst 1713. Der grosse Violinspieler u. Instrumentalcomponist (*Sonate da Camera*, *Concerti grossi*). Von grösstem Einflusse auf die Instrumentalkammermusik, insbesondere auf Seb. Bach.

Cottonius, Joannes, Scholasticus im Kloster St. Matthiä zu Trier im 11. oder 12. Jahrh. — *Musica*, Gerb. script. II, 230.

Couperin, Franz, geb. zu Paris 1668, königl. Kammermusikus u. Organist, auch Organist an der St. Gervasiuskirche zu Paris, † daselbst 1733. Besonders hervorragend als Claviercomponist, der bedeutendste dieser ausgezeichneten Musikerfamilie, zu welcher noch gehören die 3 Brüder: — Louis, 1630—65 Organist, Cembalist und Gambenspieler; — Franz, der jüngere, beliebter Lehrer zu Paris; — Charles, der jüngste (Vater des obigen berühmten Franz), vortreffl. Organist u. Clavierspieler, † zu Paris 1669; ferner — Armand Louis, Grosssohn des älteren Franz, folgt seinem Vater in den Aemtern als königl. Capellorganist u. an St. Gervasius; grosser Orgelspieler; endlich — Louise, 1676—1728, Tochter des älteren Franz, Sängerin u. Clavierspielerin; — Margarethe Antoinette, Tochter des jüngeren Franz, Clavieristin d. königl. Capelle.

Cousineau, seine Pedalvorrichtung an der Harfe s. S. 404 (der Name Casineau daselbst ist ein Druckfehler).

Creed, Erfinder einer Notenschreibmaschine, S. 610.

Cusinié, Erfinder eines Bogenclavieres, S. 115.

Dehn, S. W., Musikgelehrter, Custos der musikalischen Abth. der königl. Biblioth. zu Berlin. — Analysen dreier Fugen etc. Leipzig 1858; — Contrapunkt, Canon u. Fuge (aus den nachgelassenen Papieren bearb. u. geordnet von Scholz), Berlin 1859; — Theor. pract. Harmonielehre, 2. Aufl., Berlin 1860.

Delaval, Erfinder eines Glasspieles, S. 118.

Della Valle, Pietro, s. Valle.

Demantius, Christoph, geb. zu Reichenberg 1567, Cantor zu Zittau, später zu Freiberg, † daselbst 1643. — *Isagoge artis Musicae*, deutsch u. lat., Freiberg 1607, später noch häufig aufgelegt (u. a. zu Jena 1656).

Denner, Joh. Christoph, geb. zu Leipzig 1655, † 1707, berühmter Pfeifenmacher zu Nürnberg; Erfinder der Clarinette, S. 168.

Deudon, s. Harmonika, S. 418.

Didymus stellt zuerst den Unterschied zwischen grossem u. kleinem Ganztone sowie das Verhältniss des grossen Halbtones auf, S. 493. Seine daselbst angegebene Jahreszahl 30 vor Chr. mag (wie auch die des Ptolomaeus) etwas zu früh angenommen sein, selbst als Geburtsjahr.

Dittersdorf, Carl von, geb. 1739 in Wien, † 1799. — Deutsche u. italienische Opern, zahlreiche Symphonien, Concerte u. andere Instrumentalsachen.

Divisz, Procopius, geb. zu Sanftenberg 1699, Pastor zu Prendnitz bei Znaim in Mähren, † 1765. Erfinder des Denis d'or, S. 312; 231.

Doni, Giovanni Battista, gelehrter Patricier aus Florenz, Secretair am Cardinalscolleg. zu Rom, geb. 1616, † 1669. In der Musik einseitiger Verehrer des Griechenthums, Verfasser einer Anzahl musikal. Tractate grösstentheils antiquar. Inhalts, s. Forkel, Gerber; Gesammtausg. seiner Werke Florenz 1763, 2 Bde.; — Erfinder der Lira Barberina, S. 517.

Dowland, John, geb. 1562, † 1615, berühmter englischer Lautenist u. Componist ausgezeichneter Madrigale.

Drobisch, M. W., Prof. der Philos. u. Mathem. an der Univers. Leipzig. Abhandl. über musikal. Temperatur u. Tonbestimmung, Leipz. 1852. Unterzieht die Tonverhältnisse einer gründlichen Untersuchung, aus welcher nicht das System des Zarlino sondern das reine Quintsystem als natürliche Grundlage der Musik sich ergiebt.

Duclos, ein Mechaniker zu Paris, s. Metronom.

Dufay, Guillaume, der älteste Meister der niederländischen Schule und des eigentlichen notirten Cntrap., zu Chimay im Hennegau geboren, blüht von 1380—1432, Sänger in der päpstl. Capelle zu Rom. Es finden sich bereits kurze Canons in der Octav, auch die Augmentation; die Finessen der Mensuraltheorie entwickeln sich. Er führt die weissen Noten ein, S. 519.

Dumanoir, s. König der Geiger.

Durante, Francesco, geb. 1693, ein Schüler des Scarlatti, mit Leonardo Leo und Gaetano Greco Stifter der neapolitanischen Schule; 1715 oder 1718 Capellm. am Conservatorium der *Poveri di Giesu Christe*, nach dem um 1734 erfolgten Tode des Leonardo Leo an S. Onofrio zu Neapel, † 1755.

Engramelle, Erfinder einer Phantasirmaschine, S. 610.

Erhard (Erard), die berühmten Clavierbauer zu London u. Paris, Deutsche von Abkunft, führen die Kunst Pianoforte's (Hammerclaviere) zu bauen um 1777 in Paris ein, woselbst bis zu dieser Zeit noch keine gebaut worden waren. Erfindung der Repetitionsmechanik S. 685; des *Double mouvement* an der Harfe S. 403.

Eschenbach, Erfinder des Aeolodion, S. 26.

Eustachio, Luc. Ant., Erfinder einer Harfenart, S. 404.

Euler, Leonhard, der Mathematiker u. Akustiker, Prof. u. Mitglied der Acad. der Wissensch. zu Petersburg, geb. zu Basel 1707, † 1783. Viele an Forschungen u. Resultaten reiche Abhandl. über akustische Gegenst. (Schwingungen der Saiten, Stäbe, Glocken, Paukenfelle, Oscillation der Luft in Röhren etc.).

Eximeno, Antonio, gelehrter spanischer Jesuit aus Arragonien, geb. 1732, † zu Rom 1798. In dem Werke *Dell' Origine e delle Regole della Musica*, Rom 1774, untersucht er die Systeme des Pythagoras, Galilei, Euler, Tartini, Rameau, und sucht zu beweisen, dass die Musik mit der Mathematik nichts zu schaffen habe, sondern eine Sprache der Empfindung sei (vgl. Gerber 1790).

Faber, Daniel Tobias, Organist zu Creylsheim im Anspachischen um 1725, stellt ein bundfreies Clavier her, S. 120; 977 (Clavichord).

Faber, Gregorius, Prof. der Musik an der Akademie zu Tübingen um Mitte des 16. Jahrh. — *Institutio musices, sive musices practicae Erotem.* Basel 1553 (Vorrede datirt 1552).

Faber, Heinrich, wahrscheinlich Musiklehrer zu Wittenberg um 1551 (Gerb.), früher zu Braunschweig. — *Compendiolum musicae pro incipientibus* 1548. Andere sehr zahlreiche (in Summa 16) Ausg. u. Nachdr., s. Becker Lit. 313 (von Melch. Vulpius, Jena 1653).

Faber, Mag. Henricus, aus Lichtenfels im Voigtlande gebürtig, Mitte des 16. Jahrh. wahrscheinlich Schulmeister zu Naumburg, † vermuthl. gegen 1571. *Ad musicam pract. introductio*, Nürnberg, Montanus u. Neuber, 1550 (Leipzig 1558, Mühlhausen 1571, 1608).

Faber, Nicol., der älteste bekannte Orgelbauer u. Verfertiger der grossen Halberstädter Orgel im Jahre 1361, S. 658.

Feo, Francesco, ein vortrefflicher Componist der neapolitanischen Schule (Opern, auch Kirchensachen), ungefähr von 1728—40 blühend. Auch Stifter einer Gesangschule zu Neapel.

Ferrabosco, Domenico Maria, Singmeister der Knaben in der Capella Giulia (Vatikan) von 1547—48, dann Capellm. an S. Petronio zu Bologna, 1550—55 Sänger in der päpstl. Cap. zu Rom. Geachteter Tonsetzer: Motetten, Madrigale.

Ferrari, Domenico, ein bedeutender Violinist, Schüler des Tartini, lebte um 1748 zu Cremona, † zu Paris 1780. Verwendet das Flageolet im Vortrage, S. 307.

Ferri, Baldassare (nicht Ferrari, wie S. 63 verschrieben), ein gefeierter Sänger des 17. Jahrh., aus Perugia gebürtig, zu Neapel u. Rom gebildet. Ueber seine angebl. Einführung oder Veranlassung des *Da Capo* in der Arie vgl. Arteaga, Gesch. d. Oper v. Forkel II. 262.

Festa, Costanzo, Palestrina's berühmter Vorgänger im grossen Stil der römischen Schule (Baini), 1517 Sänger der päpstl. Capelle, † 1545. Motetten, Madrigale, Litaneien, ein Tedeum (1596 gedruckt).

Fétis, F. J., Director des Conserv. zu Brüssel, geb. zu Mons 1784. Schriften theoret. u. histor. Inhalts. Hauptwerk: *Biographie univers. des musiciens et bibliogr. générale de la musique.* Bruxelles, 8 Vol. 1837—1844.

Fink, Gottfr. Wilh., Privatgelehrter u. Redacteur der Leipz. mus. Ztg., geb. 1783 zu Sulza in Thüringen, † 1846. Zahlreiche, wenngleich nicht besonders werthvolle Schriften, s. Becker, Lit.

Fleischer, Verfertiger von Lautenclavieren, S. 506.

Fleischer, Joh. Christ., in Hamburg, Erfinder des Theorbenflügels, S. 312; 851.

Förner, Joh. Christian, berühmter Orgelbauer, geb. zu Wettin a. d. Saale 1610, 1677 noch am Leben. Erfinder der Windwaage, S. 641.

Forkel, Johann Nicolaus, Doctor u. Musikdir. zu Göttingen, geb. zu Meeder bei Coburg 1749, † 1818; der hochverdiente Geschichtsforscher u. Schriftsteller: Geschichte der Musik (unvollendet), Leipzig, Bd. I. 1788, Bd. II. 1801; – Allgem. Literatur der Musik, Leipz. 1792; — Musikal. krit. Bibliothek, Gotha 1778—79, 3 Bde.; — Musikal. Almanach 1782, 1783, 1784, 1789.

Franco von Cöln, in der 1. Hälfte des 13. Jahrh., der älteste aufbehaltene Schriftsteller über Mensuralmusik: *Musica et cantus mensurabilis*, Gerb. script. III. Seine Con- u. Dissonanzenordnung, S. 193; Mensuralnoten, S. 549.

Franklin, Benjamin, geb. zu Boston 1705, † 1790. Erfinder der Harmonika, S. 417.

Frescobaldi, Girolamo, geb. zu Ferrara 1591, Organist an der Peterskirche zu Rom, einer der grössten Orgelmeister (Lehrer des Froberger). Canzoni, Motetti, Toccate, Ricercari, Capricci etc.

Frichot, Erfinder des Basshornes, S. 97.

Friederici, Christian Ernst, Orgelbauer u. Claviermacher in Gera, geb. zu Merane 1712, † zu Gera 1779. — Avertissement von seiner Invention eine Bebung auf dem Clavecin anzubringen, 1770 (S. 312; 314).

Froberger, Joh. Jacob, geb. 1635 zu Halle, Schüler des Frescobaldi, 1655 Hoforganist Kaiser Ferdinand III., 1662 in England, † zu Mainz im Alter von 60 u. einigen Jahren. — Clavier- u. Orgelwerke: Toccate, Ricercate, Fantasie, Capricci, Canzone etc. 1695, 1699, 1714.

Fux, Johann Joseph, Kaiserl. Obercapellm. zu Wien, geb. um 1660 in Steyermark, † 1733 in Wien. Berühmtes Lehrbuch des Contrapunkts: *Gradus ad Parnassum* etc. 1725; deutsche Uebers. von Lorenz Mizler mit Anmerk., Leipzig 1742. (Italienische: *Salita al Parnasso* etc. von Alessandro Manfredi (nach Forkel von Caffro) 1761; franz. u. engl. giebt es gleichfalls). S. Contrapunkt.

Gabrieli, Andrea, blüht in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. als ausgezeichneter Componist u. Organist an St. Marcus zu Venedig. Motetten, Psalmen u. andere Cantiones, Messen, Madrigale etc.

Gabrieli, Giovanni, Neffe des vorangehenden, seit 1584 Organist an St. Marcus zu Venedig, † 1612; berühmter Vocalcomponist (Lehrer des Heinrich Schütz); erster Anfang einer höheren Entwickelung der Instrumentalmusik, S. 454.

Gafor (Gafurius), Franchinus, Capellm. u. öffentlicher Tonlehrer zu Mailand, geb. zu Lodi 1451, † 1522, ein Schüler des Goodendag. Gelehrter Theoretiker: *Practica Musicae, Mediol.* 1496 (fernere Ausgg. 1497, 1502, 1512) in 4 Büchern; eins der besten alten musikal. Werke; — *Theoricum opus harmonicae disciplinae* 1480; — *De Harmonia Musicor. instrum. Opus*; *Mediolani, per Gotardum Pontanum* 1518.

Galilei, Galileo, der berühmte Mathematiker u. Astronom, geb. zu Pisa 1564, † zu Florenz 1642. Handelt in *Discorsi e Demonstr. matematiche* 1638 von der Natur, Beschaffenheit, Fortpflanzung u. Verhältnissen der Töne.

Galilei, Vincenzo, Florentinischer Edelmann, Vater des berühmten Galileo Galilei, geb. im 2. Viertel des 16. Jahrh. — *Dialogo della Musica ant. e mod.*, Firenza 1581, 1602. — Seine ersten Monodien S. 631.

Galliculus, Joannes, Tonsetzer, um 1520 zu Leipzig. Hymnen, Psalmen, Passion 1538 (S. 671). — Theor. Schr.: *Libellus* (*Isagoge*) *de compos. cantus*, Wittenb., Georg Rhaw 1520, 1545, 1551, 1553.

Gallus, Jacob (Handl oder Hänel), geb. zu Crain 1550, berühmter Contrapunktist, † zu Prag 1591.

Galuppi, Balthasar, geb. auf Burano bei Venedig 1703; 1770 Capellm. an S. Marcus u. dem Conservator. dell' Incurabili, Schüler des Lotti, guter Clavierspieler u. fruchtbarer Operncomponist, † 1785.

Gasparini, Francesco, geb. zu Lucca 1650, Capellm. am Conserv. della Pietà zu Venedig, Lehrer des Domenico Scarlatti. — Kammercantaten, auch eine Schrift: *L'Armonico prattico all Cimbalo* etc. Venezia 1708 (oder bereits 1703), später noch mehrmals aufgelegt, † 1727.

Gassendi, Pierre, Prof. der Mathematik zu Paris, geb. in der Provence 1598, † 1655.

Gattoni, Giulio Cesare, Abt u. Canonikus an der Cathedrale zu Como, Erfinder der Meteorolog. Harmonika, s. daselbst. Eine Schrift darüber, datirt 1785, in den *Opuscoli scelti di Milano* 1785, VIII, 298 ff.

Geminiani, Francesco, geb. zu Lucca 1666, Schüler des Corelli (angeblich auch des A. Scarlatti), in England sehr gefeiert, † in Irland 1762, 96 Jahr alt. — Fertiger Violinspieler u. Instrumentalcomponist (Concerti grossi, Sonaten, Trios, Violinsolos, Leçons für Clavier).

Gengenbach, Nicolaus, Cantor zu Zeitz; — *Musica nova*, neue Singekunst, Leipzig 1626.

Gerber, Ernst Ludwig, Schwarzburg-Sondershausner Hofsecretair, geb. zu Sondershausen 1746, † 1819. Der verdienstvolle Verfasser des Tonkünstlerlexicons: Histor. biograph. Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790—92; Neues histor. biogr. Lex. der Tonkünstler, Leipzig 1812—14. Andere Schriften s. Becker.

Gerbert von Hornau, Martin, Fürstabt zu St. Blasien auf dem Schwarzwalde, geb. zu Horb am Neckar 1720, † 1793. Herausgeber der *Scriptores ecclesiastici*, St. Blasien 1784, 3 Bde.; — *De cantu et musica sacra*, St. Blasien 1774, 2 Tomi.

Gesius (Gese), Bartholomäus, geb. zu Münchberg; um 1600 Cantor zu Frankfurt a./O., † wahrscheinl. 1613. Sehr thätiger Kirchencompon., Passion, geistl. Lieder, Hymnen, Motetten, Messen. — Theor. Schr.: *Synopsis Mus. pract.* 1609, verm. 1615; 1640.

Giacobbi, Stifter der Accad. filarmon. zu Bologna, S. 7.

Glareanus, Heinrich Loris oder Loritus, a Glarea (vom Steinacker), berühmter Philolog und Musikgelehrter, geb. zu Glarus in der Schweiz 1488, † zu Freiburg 1563. Sein *Dodecachordon*, Basileae 1547, s. S. 243; seine Lehre von den 12 Tonarten, S. 778. — *De musices divisione ac definitione*, Basil. 1549.

Gleichmann, Georg, erster Verbesserer des Geigenwerkes, S. 172.

Gluck, Christoph Wilibald Ritter von, geb. 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz; 1736 zu Wien, dann Schüler des Sammartini zu Mailand, 1745 in London, 1748 in Wien, 1773 zu Paris. † 1787 zu Wien.

Goudimel, Claudio, aus Burgund, eröffnet 1540 zu Rom eine Tonschule, aus welcher neben Animuccia u. Nanini auch Palestrina hervorging; wurde als Hugenot zu Lyon 1572 hingerichtet. — Angesehener Componist: Psalmen Davids, Chansons spirituelles, Cantiones ecclesiastici, Messen.

Graun, Carl Heinrich, Königl. Preuss. Capellm., geb. 1701 zu Wahrenbrück in Chursachsen, † 1759. Seine Damenisation S. 778.

Gregorius Magnus, Papst von 591—604, Nachfolger Pelagius II. Reform des Kirchengesanges s. Gregor. Gesang; angebl. Einrichtung des Systems der plagalischen Nebentöne s. Tonart II; Notirung mit Neumen s. daselbst; Ausbildung der Gebräuche bei der Messe u. Ordnung derselben nach einem festen Canon; Stiftung einer Gesangschule s. Cantorat; Benennung der sieben Octavtöne mit den 7 ersten Alphabetbuchstaben s. Notenschrift.

Greiner, Joh. Carl, ausgezeichneter Mechanikus zu Wetzlar, geb. 1743, † 1798. Sein Bogenhammerclavier S. 115.

Grenser, Heinrich (nicht Greiner, wie S. 168 verdruckt), Erfinder des Clarinettenbasses, S. 168.

Gresham, Thomas, zu London, Stifter des Gresham'schen Collegiums, S. 389.

Grétry, Andr. Em. Mod., geb. zu Lüttich 1745, † 1813 zu Paris. Zahlreiche, darunter vortreffliche und ihrer Zeit sehr beliebte Opern. Schriftsteller: *Mémoires ou Essai sur la Musique* 1789; 2. Aufl. in 3 Bdn. 1797; 3. Aufl. 1812; Deutsch: Gretry's Versuche über die Mus., von Carl Spazier, 1800; — *De la Vérité* etc. 1801. 3 Bde.; — *Methode simple pour apprendre à preluder* etc. 1802.

Guarnerii, Guilelmus, Niederländer, zu Neapel zugleich mit Tinctoris u. Hycaert den von Ferdinand I. 1470 begründeten Lehrstuhl für Musik einnehmend.

Guarnerio, Andrea, Giuseppe und Pietro, die berühmten Geigenmacher, S. 363.

Guido von Arezzo (Aretinus), geb. zu Arezzo, in den Jahren 1023—36 Benedictinermönch zu Pomposa. Schriften bei Gerb. script. III.: *Opuscula de Musica.* Sein Leben: Kiesewetter, Guido von Arezzo etc. Leipzig 1840. — Ueber sein Wirken S. 601; 613; 772 ff.

Guignon, s. König der Geiger.

Guillaume, Erfinder des Serpent, S. 761.

Hammer, Kilian, Schulmeister zu Vohenstrans, S. 777.

Hampel, A. J., berühmter Waldhornist in der Dresdner Capelle um 1750. Erfinder der Inventionshörner, S. 433.

Hand, Ferdinand, ehemals Hofrath u. Prof. zu Jena. Aesthetik der Tonkunst, Bd. I. Leipzig 1837, Bd. II. Jena 1841. Bis jetzt noch immer die beste Gesammtästhetik der Musik und wohl einer umgearbeiteten neuen Herausgabe werth.

Händel, Georg Friedrich, geb. 1685 zu Halle, † 1759 zu London; 1703 zu Hamburg, 1707 in Italien, 1710 in Hannover u. noch in demselben Jahre in London; erste Oper daselbst (Rinald) 1711, letzte (Deidamia) 1740. Passion nach Johannes 1704; — nach Brockes 1716; Oratorium Esther 1720; Acis u. Galatea 1721; 4 Krönungsanthems 1727; Athalia 1733; Deborah 1733; Alexandersfest 1736; Traueranthem auf die Königin Caroline 1737; Israel in Aegypten 1738; Saul 1740; L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato 1740; Messias 1741; Samson 1741; Semele 1743; Belsazar 1743; Heracles 1744; Josua 1747; Susanna 1748; Theodora 1749; Salomon 1749; Wahl des Heracles 1750; Jephtha 1751.

Harrison, Verbesserer des Rhythmometer, s. Metronom.

Hasler, Hans Leo von, geb. zu Nürnberg 1564, Schüler des berühmten Andrea Gabrieli zu Venedig 1584; darauf 1585 Organist im Fugger'schen Hause zu Augsburg, 1601 Hofmusikus Rudolph's II. zu Wien, 1608 Hoforganist der sächsischen Churf. Christian II. u. Joh. Georg, † zu Frankfurt a./M. 1612. Insbesondere viele schöne geistliche u. weltliche Lieder (u. a. Herzlich thut mich verlangen).

Hasse, Johann Adolph, geb. zu Bergedorf bei Hamburg 1705; Reise nach Italien 1724, zu Neapel Schüler des Porpora u. A. Scarlatti, 1727 Capellm. am Conserv. dell' Incurabili zu Venedig, 1731 Obercapellm. u. Componist des Hoftheaters in Dresden, 1733 in London, verbleibt seit 1740 am Dresdner Hofe bis 1762, geht dann nach Wien u. † 1783 zu Venedig. — Sehr zahlreiche Opern u. Kirchenmusiken.

Hauptmann, Moritz, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig seit 1842. Geistvoller Theoretiker, ausgezeichnetes Werk: Die Natur der Harmonik u. Metrik, Leipzig 1853; — vortreffl. Abhandl. über Temperatur in Chrys. Jahrb. I.; — Ueber das Hexachord, Deutsche Mus. Ztg. Wien, I. 369; — Einige Regeln zur richtigen Beantwortung des Fugenthema's, in den Recensionen, Wien 1865, S. 148 etc.

Hawkins, John, gelehrter Musikdilettant zu Hatton-Garden in England, geb. 1719, † 1789 oder 90. *A general History of the Science and Practice of Music*, 5 Bde London 1776 (reiche Niederlage von gutem aber unverarbeitetem Material).

Hayden (oder Heyden), Hans, Erfinder des Geigenwerkes, S. 115; 364.

Haydn, Johann Michael, Bruder des Joseph Haydn, geb. 1738, Concertmeister zu Salzburg, 1801 Capellm. des Fürsten Esterhazy, † 1806. Vortrefflicher Componist, zahlreiche Kirchen-, Orchester- u. Kammermusikwerke.

Haydn, Joseph, geb. 1732 in Rohrau an der ungarischen Grenze Niederösterreichs, bis in's 16. Jahr Chorknabe an St. Stephan in Wien; Musikdir. des Grafen Morzin, 1761 — 90 an der Esterhazyschen Capelle. Reise nach London 1790, 1792 wieder nach Wien zurückgekehrt; zweite Reise nach London, Rückkehr nach Wien 1795, † 1809.

Hebenstreit, Pantaleon, Erfinder des Pantalon, S. 664.

Heinichen, Joh. David, geb. zu Crössuln bei Weissenfels 1683, Hofcapellm. zu Dresden, † daselbst 1729. Ausgezeichneter Compon. u. Lehrer des Tonsatzes: Neu erfund. u. gründl. Anw. zur Erlernung des Generalbasses, Hamburg 1711; durchaus verm. Bearbeitung: Der Generalb. in der Compos., Dresden 1728. Sehr schätzbares Werk.

Helmholtz, H., angesehener Physiker u. Physiolog: Lehre von den Tonempfindungen. Als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1863 (S. 633, Anm. 6).

Herbst, Johann Andreas, geb. 1588, Capellm. zu Nürnberg, dann zu Frankfurt a./M. *Musica practica* etc. 1642 (ferner 1653, 1658); — *Musica poetica* 1643; — *Arte prattica et poetica* 1653.

Hermannus Contractus, gelehrter Benedictiner aus dem gräfl. Geschlechte der Vehringen, geb. 1013, † 1054. Schriften bei Gerb. script. II.

Hero, berühmter alexandrinischer Mathematiker um 150 oder 184 vor Chr. Eine deutsche Uebers. seiner Beschreib. der Wasserorgel des Ktesibius, von J. C. Vollbeding in dessen kurzgef. Gesch. der Orgel, Berlin 1793.

Hessel, ein Petersburger Mechaniker zu Berlin, soll die Harmonika zuerst mit Claviatur versehen haben. Vgl. aber S. 418 und Gerber, Neues Tonkünstlerlex. II. 522, Art. W. Chr. Müller.

Heyden, Sebaldus, geb. zu Nürnberg 1498, 1519 Cantor an der Spitalschule, später Rector a. d. Sebaldusschule daselbst, † 1561. Vortreffl. Gelehrter u. Musiktheoretiker: *De arte canendi* etc. Nürnberg bei Joh. Petreius 1537; bis 1540 noch zwei fernere Aufl. Für die Mensuraltheorie und Taktlehre damaliger Zeit von grosser Wichtigkeit.

Hierotheus, angebl. erster Hymnendichter der griech. Kirche, S. 435.

Hilarius, von Poitiers, erster Hymnendichter der lat. Kirche, S. 435.

Hildebrand, Zacharias, ein sächsischer Orgelbaumeister, Silbermann's Schüler. Verfertiger des Lautenclavicymbel, S. 506.

Hiller, Johann Adam, geb. 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz, † 1804 als Cantor an der Thomasschule in Leipzig (seit 1801 gänzlich in Ruhestand versetzt). Zahlreiche Operetten, Lieder, Sammlungen von Gesang- u. Clavierstücken; Cantaten; — Schriften, u. a.: Wöchentl. Nachrichten etc. die Musik betreff., Leipz. 1766—70; — Lebensbeschreib. ber. Musikgel. u. Tonkünstler, Th. I. 1784 (zum Theil aus den wöchentl. Nachr.); Anweisg. zum musikal. richtigen Gesange 1774, 1798; — zum musikal. zierlichen Ges. 1780.

Hillmer, Fr., Erfinder des Polychord, S. 690. Leipz. mus. Ztg. 1799, S. 478.

Hitzler, Daniel, geb. zu Haidenheim im Würtembergischen 1576, Propst und Kirchenrath zu Stuttgart, † 1635. In seiner *Musica nova* schlägt er die Bebisation (s. daselbst u. S. 777) an Stelle der Solmisation vor.

Hobrecht, Jacob (Obrecht), niederländischer Contrapunktist, Zeit- u. Altersgenosse des Ockenheim, am Hofe des Herzogs Lorenzo il Magnifico zu Florenz.

Hochbrucker, geschickter Harfenspieler zu Donauwörth um 1700, Erfinder der Pedalharfe, S. 403.

Hoffhaimer, Paul, geb. 1459 nahe bei Salzburg, berühmter Organist am Hofe Kaiser Maximilian's I. zu Wien um 1480.

Hoffmann, Gerhard, herzogl. Weimarischer Baumeister, geb. 1690 zu Rastenberg, von 1731 Bürgermeister daselbst. — Verbesserer der Oboe, S. 624.

Hofmann in Gotha, herzogl. Gothaischer privil. Orgel- u. Instrumentenmacher, Erbauer eines Doppelflügels um 1779, S. 246.

Hohlfeld, geschickter Mechanikus zu Berlin. Erfinder eines Bogenflügels, S. 115; führt eine Notenschreibmaschine aus, S. 610.

Homilius, Gottfried August, geb. zu Rosenthal an der böhm. Grenze 1714; Organist an der Frauenkirche zu Dresden 1742, Musikdir. an den drei Hauptkirchen u. Cantor an der Kreuzschule daselbst 1755, † 1785. — Motetten, Cantaten, Choralbücher.

Hucbaldus (Ubaldus), gelehrter Benedictinermönch aus St. Amand in Flandern, im 10. Jahrh. († 930). *Opuscula de Musica*, Gerb. script. I. 103. — S. 193; 233; 861.

Hummel, Joh. Nepomuk, geb. 1778 in Pressburg, † 1837, der Claviermeister (Schüler von Mozart u. Clementi). — Zahlreiche Clavierwerke, Kirchensachen, auch einige deutsche Opern, Ballete etc.

Hycaert, Bernardus, öffentlicher Tonlehrer zu Neapel, gleichzeitig mit Tinctoris (1470).

Jahn, Otto, Professor zu Bonn. Sehr reichhaltige Biographie Mozarts, 4 Bde., Leipzig 1856—59.

Jannequin, Clement, französischer Componist, Schüler des Josquin, blüht um 1510.

Joannes de Muris, gelehrter französ. Geistlicher u. Doctor der Sorbonne zu Paris. — *Summa Musicae* und *Tractatus de Musica*, beide etwa um 1323. Gerb. script. III.

Jomelli, Nicolo, geb. 1714, Zögling der neapolitan. Schule, von 1740 an zu Rom als Operncomponist hoch gefeiert (wiewohl um 1747 von Teradeglias besiegt); 1748—68 Obercapellm. zu Stuttgart, kehrte dann nach Neapel zurück, † 1774. — Zahlreiche Opern; auch Kirchenmusiken; als Capellmeister unübertrefflich.

Josquin des Pres (Jodocus Pratensis, a Prato), wahrscheinlich zu St. Quentin (nach andern in Cambray oder Condé) geboren, 1455 Schüler des Ockenheim, † 1515 oder 1521. Genialer Tonmeister, hohe Blüthe des künstlichen Contrapunkts.

Isaac, Heinrich, geb. um 1440, ein Schüler des Josquin, 1475 Capellm. an S. Giovanni zu Florenz, zuletzt Capellm. Kaiser Maximilian's I. Berühmter Componist u. Contrapunktist: Messen, geistliche Gesänge u. weltliche Lieder (Innspruck ich muss dich lassen).

Isidorus, Hispalensis, Bischof zu Sevilla um 601, geb. zu Carthagena, † 636. *Sententiae de Musica*, Gerb. script. I. 19.

Isouard, Nicolo, geb. 1775 zu Malta, † 1818. Zahlreiche Opern, auch Messen, Cantaten etc.

Kargel, Sixtus, Lautenschläger u. Compon. in der 2. Hälfte des 16. Jahrh., nach Praetor. Synt. II. 55, zu Strassburg geboren. — *Renovata Cythara*, *hoc est*, *novi et commodissimi exercendae Cytharae modi* etc. 1569. 1575.

Keiser, Reinhard, geb. bei Leipzig 1673, von 1694 an 40 Jahre lang Componist an der deutschen Oper zu Hamburg, Königl. Dänischer u. Herzogl. Meklenb. Capellm., seit 1728 auch Cantor Cathedralis u. Canonikus minor zu Hamburg, † 1739. — Höchst genialer Componist, an Productionskraft, insbesondere an Melodie unerschöpflich, wiewohl im Arbeiten leichtfertig; etwa 120 Opern, in denen er auch manches zur Förderung des musikalisch-dramatischen Ausdruckes beiträgt; ausserdem auch Kirchensachen.

Kepler, Johannes, der grosse Astronom, geb. zu Wied im Würtembergischen 1571, † zu Regensburg 1630. — *Harmonices mundi libr.* V, Lincii 1619. Das 3. Buch handelt von musikal. Dingen.

Kiesewetter, Raphael Georg von, Hofrath, der ausgezeichnete Musikhistoriker zu Wien. — Franko u. die ältesten Mensuralisten, Leipz. mus. Ztg. Bd. 30; — Die Tabulaturen, ebd. Bd. 33; — Nachricht von einem Codex des 16. Jahrh. ebd. Bd. 32; — Verdienste der Niederländer 1829; — Gesch. der europäisch-abendländ. Mus. 1834; — Umfang der Stimmen in den alten Werken, Allgem. mus. Ztg. Wien 1820; — Guido von Arezzo 1840; — Weltl. Gesang 1841.

Kircher, Athanasius, Jesuit, geb. zu Buchow im Fuldaischen 1602, † zu Rom 1680. Theor. Schriften: *Musurgia universalis*, 2 Bde., Rom 1650; — *Phonurgia nova* 1673, deutsch von Carione: Neue Hall- u. Tonkunst 1684. Zur Phantasterei neigend, ohne Gründlichkeit u. Urtheilsschärfe.

Kirnberger, Johann Philipp, geb. zu Saalfeld in Thüringen 1721, Hofmusikus der Prinzessin Amalie von Preussen, † zu Berlin 1783. Berühmter Theoretiker; Hauptwerk: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Berlin u. Königsberg 1774—1779; — Gedanken über die versch. Lehrarten in der Comp. als Vorbereitung zur Fugenkenntniss, Berlin 1782 etc.

Klein, Heinrich, Professor zu Pressburg, Erfinder einer Tastenharmonika, S. 418.

Koch, Heinrich Christoph, fürstl. Schwarzburgisch-Rudolstädt. Kammermusikus zu Rudolstadt, geb. daselbst 1748, † 1816; der verdienstliche Begründer dieses Lexicons u. ausserdem Verfasser mehrerer, jedoch der Vergessenheit anheimgefallener musiktheoretischer Schriften.

Kölbel, ausgezeichneter Waldhornist aus Böhmen, 1730 am russischen Hofe, Erfinder eines chromat. Hornes (Amor-Schall), S. 48; 433.

Kratzenstein, wendete zuerst die durchschlagenden Zungen (wahrscheinlich nach Vorbild des chinesischen Cheng) zu Ende des vorigen Jahrhunderts auf Orgelrohrwerke an, S. 651.

Krause, Christian Gottfried, geb. zu Winzig 1719, Advocat zu Berlin, † daselbst 1770. Geistvoller Musikschriftsteller; sein vortreffliches Buch: Von der musikal. Poesie, Berlin 1752, ist viel zu wenig gekannt.

Krumpholz, J. B., ein bedeutender böhmischer Harfenist, vervollkommnet Cousineau's Pedalvorrichtung an der Harfe, S. 404.

Kuhnau, Johann, geb. zu Geysing 1667, † als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig 1722. Erste Sonate für das Soloclavier, S. 790.

Kunz, Thomas Anton, zu Prag, Verbesserer des Bogenflügels um 1799, S. 115; Erfinder eines Orchestrion, S. 639.

Lampadius, Cantor zu Lüneburg in der 1. Hälfte des 16. Jahrh. *Compendium musices* etc. Bernae 1537, 1539, 1541.

Landinus, Franciscus, ein Florentiner um 1360, berühmt als Organist.

Lassus, Orlandus (Roland Lattre), geb. zu Mons 1520, † 1594, Zeit- u. Altersgenosse Palestrina's, der grösste u. letzte Meister der niederländischen Schule. Kommt um 1540 nach Rom u. wird Capellm. bei St. Giovanni im Lateran, 1557 von Albert V. dem Grossmüthigen an den bairischen Hof berufen, 1562 Obercapellm. daselbst. Sehr zahlreiche Werke: Motetten, Madrigale, Messen, Lamentationen, eine Passion, Psalmen, geistl. u. weltl. Cantiones verschiedener Art.

Legrenzi, Giovanni, Capellm. an S. Marcus u. am Conservat. der Medicanti zu Venedig, um 1684 Lehrmeister des Ant. Lotti u. Franc. Gasparini. Zahlreiche Werke für Kirche, Kammer u. Theater.

Leo, Leonardo, Capellm. an S. Onofrio u. Principalorganist an der königl. Capelle zu Neapel, geb. 1694 (nach anderen Angaben erst 1701), † 1745 (oder 1743), seine Blüthezeit fällt in die Jahre 1720—40. Schüler des A. Scarlatti, ist er einer der Begründer der Neapolitan. Schule. — Ausgezeichneter Componist, zahlreiche Opern; Kirchensachen (Messen, Motetten, Magnificat, Cantaten etc.).

Lexica:

—— Tinctoris, Johannes, geb. um 1435 zu Nivelles, Canonicus u. beider Rechte Doctor daselbst, vordem Obercapellm. des Königs Ferdinand I. zu Neapel, öffentlicher Tonlehrer daselbst (Todesjahr unbek.): *Terminorum musicae Diffinitorium*, nach Burney um 1474 zu Neapel gedruckt, das älteste musikal. Lexicon. Abgedruckt bei Forkel, Lit. 204—16; Chrys. Jahrb. I, von Heinr. Bellermann übersetzt und erklärt.

—— Brossard, Sebast. de, *Dictionnaire de Musique*, 1. Ausg. Paris 1703, 2. ebd. 1705; später Amsterdam, ohne Jahr.

—— Walther, Johann Gottfr., geb. zu Erfurt 1684, Hofmusikus u. Organist an der Petri- u. Paulikirche zu Weimar, † 1748. Musikal. Lexicon, Leipz. 1732.

—— Kurzgefasstes musikal. Lexicon etc. Chemnitz, bei Joh. Christoph u. Joh. David Stössel 1737; 1749. Grösstenth. ein Auszug aus Walther.

—— Grassineau, James, *A musical Dictionnary* etc. London 1740. Meist Uebers. des Brossard.

—— Rousseau, Jean Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Amsterd. 1768, Genf 1781.

—— Wolf, Georg Friedr., Kurzgefasstes musikal. Lexikon. Halle 1787; 1792; 1803.

—— Framery, Nic. Etienne, *Encyclopedie Méthodique-Musique*, Tom. I. Paris 1791; II. 1818. Auf Grund des Dict. von Rousseau.

—— Gerber, Tonkünstlerlexicon, s. Gerber.

—— Knecht, Jul. Heinr., Kl. alphabet. Wörterb. Ulm 1795.

—— Koch, Heinr. Christ., Musikal. Lexicon, Frankf. a./M. 1802; — Kurzgefasstes Handwörterbuch (Auszug aus dem soeben genannten), Leipz. 1807, Ulm 1828.

—— Castil Blaze, *Dictionnaire de Musique moderne*, Paris 1821, 2 Bde.

—— Lichtenthal, Pietro, *Dizionario e Bibliografia della Mus.* Milano 1826, 4 Bde.

—— Häuser, Joh. Ernst, Musikal. Lexicon, Meissen 1828; 2. verm. Aufl. 1833.

—— Gollmick, Carl, Krit. Terminolog. für Musiker u. Musikfreunde, Frankfurt a./M. 1833.

—— Universallexicon der Tonkunst, redig. von Gustav Schiling, 6 Bde. 1835—38 (Supplementbd. 1842).

Lexica:

—— Fétis, *Biographie univers.*, s. Fétis.

—— Gathy, August, Musikal. Conversationslex. 2. Aufl. Hamburg 1840.

—— Neues Universal-Lexicon der Tonkunst, herausg. von Bernsdorf, Dresden, Bd. I. 1856 ff.

Ausserdem enthalten Anführungen und Erklärungen musikal. Kunstwörter: Pexenfelder, Michael, *Syllabus onomasticus*, Anhang zum *Apparatus eruditionis* (1687. Auch das 43. 48. u. 59. Cap. handelt von der Tonkunst; — Praetorius, *Syntagma mus.*; — Gengenbach, *Musica nova;* — Redi, Francesco, in den Anm. zu dem Gedicht Bacco in Toscana, Firenze 1685; — Furetiere, Antoine, *Dictionn. univers.* Rotterdam 1708; Haag 1727; — Mattheson, Capellmeister, Orchester etc.; — Sulzer, Johann Georg, Allgem. Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. Leipz. 1792—94 (von J. P. A. Schulz, s. daselbst); — Ersch und Gruber, Allgem. Encyclop. der Wissensch.; — Weber, Gottfried, Allgem. Musiklehre, 3. Aufl. Mainz 1830 etc.

Liscovius, Carl Friedr. Sal., war practischer Arzt in Leipzig. *Dissertat. physiol. sistens theoriam vocis* 1814; deutsch (Theorie der Stimme) in demselben Jahre.

Listenius, Nicolaus, geb. zu Brandenburg, lebte in der 1. Hälfte des 16. Jahrh. — *Rudimenta Musicae* etc. Wittenberg 1533 (im ganzen 17 Aufl.).

Lobe, J. C., Professor der Musik zu Leipzig, verdienstlicher Tonlehrer. Hauptwerke: Lehrbuch der musikal. Composit. 3 Bde. Leipzig 1855—60 (ein 4. Bd. über die Oper steht bevor); — Compositionslehre (Theorie der themat. Arbeit), Weimar 1844. Zahlreiche andere Schriften.

Lossius, Lucas, geb. zu Vacha in Hessen 1508, Rector zu Lüneburg, † 1582. *Psalmodia, cantica sacra veteris eccles. select.* 1553, 1561, 1569, 1579; — *Erotemata Mus. pract.* 1563, 1565, 1570, 1579, 1590, 1674.

Lotti, Antonio, um 1684 Schüler des Giov. Legrenzi zu Venedig, Organist an S. Marcus daselbst, 1718 in Dresden, 1719 wiederum in seinem früheren Amte zu Venedig, 1733 Capellm. an derselben Stelle, † 1740. — Meister im Contrapunkt und grossen Kirchenstil; zahlreiche Opern von 1683—1719; Madrigale.

Lotz, Theodor, um 1782 Instrumentenmacher zu Pressburg, Vervollkommner des Bassethorns, S. 96.

Lully, Jean Baptiste, geb. zu Florenz 1633, † 1687. Der Schöpfer der französischen Nationaloper S. 8; seine Ouverture 663; Vorsteher der Petits violons S. 681.

Maier, Joh. Friedr. Bernh. Casp., Organist zu Schwäbisch-Hall. *Museum musicum* etc. Neueröffneter Musiksaal 1732; verm. Aufl. Nürnberg 1741.

Mälzel oder Mälzl, geschickter Mechanikus zu Wien, geb. 1776, Erfinder eines Metronom, S. 562; des Panharmonikon S. 664.

Manni, Domen. Maria (nicht Nanni, wie S. 148 im Art. Cembalo onnicordo verdruckt), ein gelehrter Florentiner. *De Florentinis inventis Comment.* 1731. S. 148; 517 (*Lira barberina*).

Maräsch oder Maresch, Hofmusikus zu Petersburg, s. Horn S. 433; Russ. Jagdmusik S. 738.

Marcello, Benedetto, venetianischer Ritter u. Musikdilettant, geb. 1680, Schüler des Franc. Gasparini, † 1739. — Zahlreiche Kirchensachen (bekanntestes Werk die 50 Psalmen David's, 1724—27 in 8 Foliobänden) in sehr modernem Stil; Cantaten, Oratorium Giuditta 1710, Oper Psyche 1711, Serenade 1725, auch Instrumentalkammerstücke etc.

Marchettus de Padua, Prof. der Musik zu Neapel. *Lucidarium Mus. planae* 1274; *Pomerium* 1283 oder 1309 in Gerb. script. III. 64, 123.

Marenzio, Luca, sehr beliebter Madrigalist im letzten Viertel des 16. Jahrh., 1581 Capellm. beim Cardinal d'Este, dann beim Cardinal Aldobrandini zu Rom, endlich Sänger in der päpstl. Capelle, † 1599.

Marcussen und Sohn in Apenrade, Erfinder der Kastenbälge, S. 642.

Marpurg, Friedr. Wilh., geb. 1718 zu Seehausen, † 1795 als Kriegsrath und Lottodirector zu Berlin. Gründlich gelehrter musikal. Schriftsteller, besonders verdient um die Lehre von der Harmonie u. dem Contrapunkt, der Temperatur u. Tonbestimmung, sowie als Kritiker. — Schriften: Histor. krit. Beiträge, 5 Bde. Berlin 1754—62;

— Krit. Einleitung in die Gesch. u. Lehrsätze der Musik, Berlin 1759; — Abhandl. von der Fuge, Berlin 1753 u. 54; — Der krit. Musicus a. d. Spree, Berlin 1750; — Krit. Briefe über die Tonkunst, ebd. 1759—64 (vgl. S. 57, Anm. 4); — Versuch über die musikal. Temperatur, Breslau 1776; — Anleit. zur Singecompos. 1758; — d'Alemberts systemat. Einl. in die musikal. Setzkunst, Leipz. 1757; — Sorgens Anl. zum Generalb. etc. mit Anmerk. Berlin 1760.

Martini, Giambattista (Padre Martini), geb. 1706, Franziscaner u. Capellm. bei der Klosterkirche dieses Ordens zu Bologna, † ebd. 1784. Tonsetzer (Kirchenwerke), insbesondere berühmter Lehrer, Theoretiker und Geschichtschreiber. Hauptwerke: *Saggio fondamentale di Contrapp.* 2 P. 1773—75; — *Storia della Musica.* 3 Bde. 1757—81.

Marx, A. B., Prof. der Musik zu Berlin. Zahlreiche Lehrbücher, ästhetisirende u. biographische Schriften, darunter wirklich bedeutend u. verdienstlich: Die Lehre v. d. musikal. Composition, 4 Bde., in verschiedenen Ausgaben u. Auflagen. Leipz. 1837—60.

Maslon, Wenzesl., Domvicar u. Chordir. an der Cathedralkirche zu Pelplin; Lehrbuch des Gregor. Kirchengesanges, Breslau 1839 (mit sehr wenig Eigenem aus Forkel u. Antony grösstentheils zusammengeschrieben).

Mattheson, Johann, geb. zu Hamburg 1681, † 1764. Sänger, Capellmeister, Cantor und Canonikus am Dom seiner Vaterstadt, seit 1706 auch Secretair bei der englischen Gesandtschaft. Feiner u. fertiger Clavierspieler, als Componist gewandt, wennauch ohne Tiefe. Stets schlagfertiger Schriftsteller sowie kenntnissreicher und scharfer Kritiker. Unter seinen zahlreichen Schriften befinden sich viele musikalische, von denen gegenwärtig noch Werth haben: Exemplarische Organistenprobe, Hamburg 1719; verm. u. verb. unter dem Titel: Grosse Generalbassschule, ebd. 1731 u. 1751 (Sulzer); — Vollkommene Capellmeister 1739; Ehrenpforte 1740; Die drei Orchester 1713, 1717, 1721; *Critica Musica*, 2 Bde. 1722; Musikalische Patriot 1728; — Kleine Generalbassschule 1735 etc.

Mazzocchi, Domenico, aus Civita Castellana, der römischen Schule angehörig, in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. Seine Zeichen für *cresc. decresc.* etc. S. 224, 957.

Mazzocchi, Virgilio, der jüngere Bruder des Domenico, 1628 Capellm. an S. Giovanni im Lateran, dann an der Peterskirche im Vatican u. 1636 Professor am Bildungsinstitut junger Sänger für die päpstl. Capelle, S. 769.

Mazzucchi, Abt, macht Versuche die Harmonikaglocken mittels eines Violinbogens zu intoniren, S. 418 (Forkel, Bibliothek 1779, Almanach 1782).

Mehul, Etienne Henry, geb. 1763 in Givet, † 1817. Viele Opern, desgl. Hymnen, Cantaten etc.

Meibom, Marcus, geb. zu Tönnigen in Holstein, † zu Amsterdam 1710 oder 1711, Professor am Gymnasium daselbst. Herausgeber der musikal. Schriften des Aristoxenus, Euclides, Nicomachus, Alypius, Gaudentius, Bacchius sen. und Aristides Quintilianus, in *Antiquae Musicae auctores septem*, Amsterdam 1652, 2 Bde. Der zweite Band enthält nur die 3 Bücher des Aristides, ausserdem aber noch denselben angehängt den Tractat *de Musica* des Martianus Capella, welcher grösstentheils ein Auszug aus dem 3. Buche des Aristides ist.

Merkel, Carl Ludwig, Professor zu Leipzig, Anatom u. Physiolog. Vortreffliches an gründlichen Untersuchungen reiches Werk: Anatomie u. Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorganes, Leipz. 1857.

Mersenne, Marin, ein Minorit, Prof. der Theologie u. hebr. Sprache, geb. zu Oise 1588, † zu Paris 1648. Gelehrter musikal. Schriftsteller, auch um die Akustik verdient. Hauptwerke: *Harmonicorum libri XII* (*de Sonorum natura, causis et effectibus, de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis*, Paris 1635, 1648 (1652); — *Harmonie universelle*, Paris, Ballard, 1636—37 (das eigentliche Hauptwerk, aus welchem das voranstehende nur einige Bücher enthält).

Merulo, Claudio, geb. zu Correggio, grosser Orgelmeister, 1557 Organist an St. Marcus in Venedig. S. Toccata S. 854.

Meyer, Carl Andr. v., geb. zu Schnellfurthel in der Oberlausitz 1744, † zu Görlitz 1797; Gutsbesitzer, Liebhaber der Naturkunde, Mechanik u. Musik; verfertigt eine neue Art Bogenflügel, S. 115; 364.

Meyerbeer, Jacob, geb. zu Berlin 1791, † zu Paris 1864.

Milchmayer in Mainz, baute einen Flügel mit angebl. 250 Veränderungen, S. 312.

Mitzler (Mizler) **von Kolof,** Lorenz Christoph, geb. im Anspachischen 1711, Prof. der Mathem., Philos. und Musik zu Leipzig, später Leibarzt u. Historiograph zu Warschau, † daselbst 1778. Versch. musikal. Schriften, darunter: Musikal. Bibliothek, 4 Bde. 1736—54; — Uebers. des *Gradus ad Parnassum* von Fux, mit Anmerk., Leipzig 1742.

Mont, du, Abt, Erfinder der Consonante, S. 190.

Monteverde, Claudio, der berühmte Componist, geb. in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. (etwa um 1565), † zu Venedig als Capellm. an der Marcuskirche um 1650 oder 51. In Kirchensachen tüchtiger Contrapunktist, ausserdem geistreicher Madrigalist u. Förderer des neuen dramatischen Musikstiles; erweitert insbesondere die Harmonik und den Gebrauch der chromatischen Töne u. Dissonanzen, versucht neue Combinationen von Akkorden. Die strenge Diatonik der Kirchentöne wird durchbrochen u. beginnt einer modernen Tonpraxis zu weichen.

Morales, Christoph de, geb. zu Sevilla in Spanien, Sänger in der päpstl. Capelle zur Zeit des Willaert. Bedeutender Componist: Messen, Motetten, Lamentationen.

Moreau, Jean, Orgelbauer zu Rotterdam um Mitte des 18. Jahrh. Sein Crescendoapparat an der Johannisorgel zu Gouda, s. S. 224: Crescendo *c*.

Morland (Moreland), Samuel, Erfinder oder Verbesserer des Sprachrohres, S. 488. *Account of the Speaking-Trumpet* etc. London 1671, in den *Philos. Transact.* No. 79. p. 3056.

Morley, Thomas, Mitglied der Capelle der Königin Elisabeth um 1595, † 1604. Tüchtiger Tonkünstler, Componist, auch Schriftsteller.

Mortimer, Peter, Der Choralgesang z. Z. der Reformation etc. Berlin 1821.

Mozart, Johann Chrysostomus Wolfgang Amadeus, geb. 1756 zu Salzburg, am Wiener Hofe 1762, italienische Reise 1769—71, Reisen nach Frankreich, England, Holland, Wien, München, dauernder Aufenthalt in Wien seit 1781, Hofcomponist Joseph's 1788, erhält auf dem Todtenbette das Anstellungsdecret als Capellm. am Stephansdom, † 1791.

Muffat, Georg, 1695 fürstl. Passauischer Capell- u. Pagenhofmeister, 1698 noch am Leben; gründlicher Instrumentalcomponist. Das S. 854 genannte 12 Toccate enthaltende Werk (1690) heisst *Apparatus-Musico-Organisticus* (nicht Organicus). Bedeutender noch ist sein Sohn — Gottlieb, ein Schüler von Fux. Unter seinen *Componimenti musicali per il Cembalo* finden sich vortreffliche Stücke. Es giebt auch Toccaten von ihm.

Müller, C. A., zu Mainz, fügt dem Ventilhorn ein 3. Ventil hinzu, S. 433.

Müller, Matthias, zu Wien, Erfinder des Dittanaklasis, S. 241.

Müller, Wilh. Christian, geb. zu Wasungen 1752, † 1813, Doctor u. Lehrer a. d. Hauptschule zu Bremen: Aesthet. histor. Einl. in die Wissensch. der Tonkunst, Leipz. 1830, 2 Th. (werthlos).

Muris, s. Johannes de Muris.

Murschhauser, Franc. Xav. Ant., geb. zu Elsass-Zabern b. Strassburg, Musikdir. a. d. Collegiatskirche zu U. L. Frau in München, † 1733. Fundamentalische Anleit. zur Figural- u. Choralmusik, München 1707; — *Academia Musico-poetico bipartita*, oder hohe Schul der musikal. Compos. Nürnberg 1721.

Nägeli, Hans Georg, Musikverleger, Componist u. Musikgelehrter zu Zürich. Mehrere Schr. über Gesangbildung; Chorgesangschule etc.; — Vorlesungen über Musik 1826.

Nanini, Bernardino, der jüngere Bruder oder Neffe des nachfolgenden, Maestro an der Kirche S. Luigi dè Francesi u. S. Lorenzo in Damaso zu Rom. Setzt die Schule des älteren Nanini fort. — Madrigale, Motetten, Psalmen.

Nanini, Giovanni Maria, Mitschüler des Palestrina bei Claud. Goudimel in Rom, 1571—75 Capellm. an S. Maria Maggiore, eröffnet etwa um 1571 unter Mitwirkung des Palestrina eine zum höchsten Rufe gelangende Tonschule zu Rom, † 1607. — Motetten, Psalmen, Madrigale, Canzonette.

Naumann, Johann Amadeus, geb. zu Blasewitz bei Dresden 1741, Churf. Sächs. Obercapelldir., Schüler des Tartini, † 1801. — Zahlreiche Opern, Kirchen- auch Kammermusiken.

Neidhardt, Joh. Georg, geb. zu Bernstadt, † zu Königsberg 1739, Capellm. a. d. Schlosskirche daselbst. — Temperatur des Monochordi 1706; — *Sectio canonis harmonici* 1724; — Gänzlich erschöpfte mathem. Abtheil. des Monochordi ets. 1732.

Nichelmann, Christoph, geb. zu Treuenbriezen 1717, † zu Berlin 1761, Kammermusikus daselbst. Werthvolles Werk: Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften. Danzig 1755.

Nigetti, Erfinder des Cembalo onnicordo, S. 148. (Der Verfasser der daselbst angeführten Schrift *De Florentinis Inventis* heisst Manni, nicht Nanni.

Notger (Notker) **Balbulus**, Mönch zu St. Gallen; Sänger, Tonsetzer u. Dichter, geb. in der 1. Hälfte des 9. Jahrh., † um 912. — *De Musica sive Explanatio quid singulae litterae in superscriptione significent cantilenae*, Gerb. script. I. 95. — S. 601; entwickelt die Form der Sequenz S. 760.

Noverre, Jean George, geb. zu Paris 1727, † zu St. Germain 1810; Balletm. des Herzogs von Würtemberg.

Ockenheim (Ockeghem), Johannes, einer der grössten niederländischen Meister, geb. zwischen 1420—30, † etwa um 1513. Die Künste des Contrapunkts mit Augmentation, Diminution, Canon u. Imitation steigen, doch wird die Schreibart zugleich flüssiger.

Onslow, Georges, geb. 1784 in Clermont. Einige französ. Opern; insbesondere Instrumentalmusiken.

Opelt, Wilhelm, Königl. Sächs. Geh. Finanzrath, vortrefflicher Akustiker: Ueber die Natur der Musik, Plauen 1834, vorläufiger Auszug aus: Allgem. Theorie der Musik, Leipz. 1852.

Ornitoparchus, Andreas, *Ostofrancus Meyningensis*, *artium Mag.: Musicae activae Micrologus*, 1519, 1533, 1535, 1540. Englisch von Dowland, London 1609.

Paisiello, Giovanni, geb. zu Tarent 1736, Schüler des Conserv. S. *Onofrio* zu Neapel, um 1679 Königl. Capellm. daselbst. — Zahlreiche Opern, auch 6 Quatuors für 2 Violinen, Alto u. Violonc. (Paris 1780).

Palestrina (Praenestinus), Giovanni Pierluigi da, geb. 1524 zu Palestrina nahe bei Rom, † 1594. Um 1540 Schüler des Niederländers Claudio Goudimel, 1551 *magister puerorum* bei St. Peter im Vatican, 1555 Sänger der päpstl. Capelle, in demselben Jahre von Papst Paul IV. aber wieder entlassen; bald darauf an St. Giovanni im Lateran und 1561 an St. Maria Maggiore angestellt; 1571 wiederum Capellm. an St. Peter im Vatican. Der grösste Meister der römischen Schule, Reformator der Kirchenmusik, höchste Blüthe des Stile alla capella.

Paolucci, Giuseppe, geb. zu Siena, Schüler des P. Martini, Capellm. zu Venedig, Senegaglia u. zuletzt zu Assisi, † daselbst gegen Ende des 18. Jahrh. Lehrbuch: *Arte prattica di Contrapp.* Venezia Tom. I. 1765, II. 1766, III. 1772. Enthält Beispiele guter Meister mit Erklärungen.

Paumann (Paulmann), Conrad (Meister Conrad von Nürnberg), zu Nürnberg, aus ritterlichem Geschlechte stammend, aber blind geboren, bayrischer Hofmusikus im 15. Jahrh., Meister auf der Orgel, Laute u. anderen Instrumenten. Wahrscheinlich Erfinder der Lautentabulatur, S. 817. Er starb 1473.

Pelletier, Erfinder eines Metronom, S. 562.

Pellisov, C. E., Bibliothekar zu München, angesehener Akustiker: Theorie gedeckter cylindr. u. conischer Pfeifen etc., Halle 1833; — Ueber Schall, Ton, Knall etc., Halle 1834.

Pergolesi, Giovanni Battista, geb. zu Jesi 1710, Schüler des Greco, Durante, und Feo zu Neapel, 1735 nach Rom als Operncomponist berufen, doch ohne Glück zu machen; † bereits 1737, ohne zur Reife gelangt zu sein. — Opern, Kirchenstücke; sein berühmtes Stabat mater ermangelt bei grösster Weichlichkeit aller Tiefe.

Peri, Jacopo, aus Florenz, einer der Erfinder des recitirenden Gesanges, S. 586, 722; seine Opern S. 631.

Perti, Giacomo Antonio, geb. zu Bologna 1656, Lehrmeister des Pater Martini, stand in Diensten des Grossherzogs von Toscana, dann am kaiserlichen Hofe zu Wien, kehrte dann wieder nach Bologna zurück und lebte daselbst noch 1744. Ausgezeichneter Tonsetzer.

Petri, Joh. Samuel, geb. zu Sorau 1738, Cantor u. Lehrer zu Bautzen. Anleit. zur pract. Musik, Lauban 1767, 2 Thle., völlig umgearb. Leipz. 1782. Werthvolles Werk.

Petrucci, da Fossombrone, Ottavio, Erfinder des Notendruckes mit beweglichen Metalltypen, S. 608.

Pfeiffer, August Friedrich, geb. zu Erlangen 1748, Prof. der oriental. Spr. daselbst. Ueber die Musik der alten Hebräer, Erlangen 1779.

Pfranger, Georg Carl, Arzt zu Schleusingen, Erfinder einer chromatischen Harfe, S. 403.

Philidor, Begründer des Concert spirituel zu Paris, S. 186.

Philo aus Alexandrien, zur Zeit des Nero, über den gottesdienstl. Gesang der Therapeuten S. 56 Anm. 2.

Philomates, Wenzel, *Musica plana*, Vindob. 1512, Argentor. 1543.

Piccini, Nicola, geb. zu Bari im Neapolitanischen 1728, Zögling des Conserv. S. Onofrio zu Neapel unter Leo 1739; zu Paris (Gluck's Rival) 1774—91, kehrt nach Italien zurück, geht 1798 wieder nach Paris, † 1800 zu Passy. — Grosse Anzahl Opern, in welchen er auch auf die Entwickelung einzelner musikalisch-dramatischer Formen Einfluss übt.

Piccinini, Alessandro, geb. zu Bologna, im Dienste des Herzogs von Ferrara, Erfinder des Archileuto, s. Theorbe S. 851.

Pistocchi, Franc. Antonio, Gründer der Singschule zu Bologna, S. 769.

Plinius, Cajus Secundus, der ältere, geb. zu Verona 23 nach Chr., † 79. Historische Nachrichten von der Musik u. den musikal. Instrum. in seiner *Historia naturalis* (im Buch II, VII, IX, XVI). Ausg. von Hardouin, Paris 1723; deutsche Uebers. von Grosse, Frankf. a./M. 1781—88.

Plutarch, geb. zu Chäronea 49 nach Chr., † 120. Handelt u. a. in seinem *Comment. de animae procreatione* von musikal. Dingen, und hat ausserdem einen besonderen geschichtlichen Tractat *de Musica* hinterlassen. Ins Franz. übers. mit krit. Anm. von Burette (*Dialogue sur la M.*) *Mem. de l'Academ. des Inscr.* X, 111.

Porpora, Nicolo, geb. zu Neapel 1685, der berühmte Gesangmeister; fruchtbarer Opern- u. Kirchencomponist (auch Kammermusiken), starb zu Neapel 1767.

Porta, Costanzo, Mitschüler des Zarlino bei Adrian Willaert, Capellm. zu Padua, Ravenna u. endlich zu Loretto, † daselbst 1601. Hochgeschätzter Componist.

Praetorius, Michael, geb. 1571 zu Creuzberg in Thüringen; Churf. Sächs. und Herzogl. Braunschw. Capellm., Prior des Benedictinerklosters Ringelheim bei Goslar, † zu Wolfenbüttel 1621. — Als Componist einer der ersten Träger italienischer Einflüsse auf die deutsche Musik (Motetten, Choralmelodien u. andere geistl. Gesänge). Berühmtes, sehr wichtiges Werk: *Syntagma Musicum*, Tom. I. Wittenberg 1615; II. und III. Wolffenbüttel 1619.

Prasperg, Balthasar, geb. zu Merseburg, Cantor zu Basel. — *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio Dñi Balthasser Praspergii Merseburgen.* Basel 1501 (S. 777).

Printz, Wolfgang Caspar, geb. zu Waldthurn 1641, Cantor zu Sorau, † 1717. Versch. Schriften, darunter insbesondere wichtig: Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, Dresden 1690 — als die erste in deutscher Sprache erschienene Geschichte der Musik.

Pseudo-Beda, s. Beda venerabilis.

Ptolemaeus (Ptolomaeus), Claudius, berühmter Mathematiker, Astronom u. Geograph. Vorzügliches Werk: *Harmonicorum lib. III.*, Ausg. von Joh. Wallis 1682, griech. u. lat. Er wurde geboren zu Pelusium, nach Becker Lit. um 70 nach Chr., nach anderen Angaben soll er nach 161 noch gelebt haben und 78 Jahre alt geworden sein (Forkel, Gesch. I. 363). Bei Sulzer (Literat. zum Art. Musik, Theorie der sch. K.) ist seine Zeit von 120—160 bezeichnet.

Puckeridge, ein Irländer; seine erste Idee zur Harmonika S. 417.

Purcell, Henry, geb. zu London 1658; 1676 Capellm. an Westmünster, 1682 Organist in der Königl. Capelle, † 1695. — Genialer Componist; Opern, Ouvertüren, Zwischenacte u. Gesänge zu Dramen, Kirchensachen.

Puteanus, Erycius (van der Putten), geb. zu Venloo in Geldern 1574, Gouverneur zu Löwen, † daselbst 1646. Ueber seine Hinzufügung der Silbe *bi* zur Guidon. Solmis. s. S. 777. Seine Schrift *Pallas modulata sive septem discrimina vocum* erschien Mailand 1599; unter dem Titel *Musathena* etc. Hannover 1602.

Pythagoras von Samos, geb. 584, † 504 vor Chr., der grosse Philosoph, Mathematiker und Musiktheoretiker, fügt der Lyra die 8. Saite hinzu (s. Octachordon), stellt am Monochord Proportionen für die Töne auf (reine Quintsystem s. Temperatur). Ueber seine Schule, die Canoniker, s. daselbst u. Harmonici. Die Anregung zu seiner musikalischen Rechenkunst mag er in Aegypten bekommen haben, woselbst er in der Jugend studirte.

Quandt, Christian Friedr., Doctor der Medizin zu Jena, später zu Niesky bei Görlitz, † daselbst 1806. Erfinder einer Harmonika, S. 419. Mehrere Schriften: Ueber die Aeolsharfe, Lausitzische Monatsschr. 1795; über Harmonika etc. 1797; über die durch Glasstäbe anderen Körpern entlockten Töne, Leipz. mus. Ztg. 1800.

Quantz (Quanz), Joh. Joachim, geb. zu Oberschaden im Hannöverschen 1697, königl. Preuss. Kammermus., Friedrich's II. Lehrer auf der Flöte, † zu Potsdam 1773. Versuch einer Anw. die Flöte traversière zu sp. Berlin 1752.

Rambach, Aug. Jacob, Prediger zu St. Jacobi in Hamburg, geb. 1777. Ueber Luthers Verdienste um den Kirchengesang, Hamb. 1813; — Anthologie christl. Kirchenges. Hamb. u. Leipz. 1817.

Rameau, Jean Philippe, geb. zu Dijon 1683, † 1764. Angesehener Operncomponist, Lully's Nachfolger in der Herrschaft über die pariser Opernbühne. Insbesondere gelehrter Theoretiker; Harmoniesystem: *Traité de l'harmonie*, Paris, Ballard 1722 (vgl. S. 33).

Ramo (Ramis) **de Pareja**, Bartolomeo, ein Spanier in der 2. Hälfte des 15. Jahrh., Prof. mus. zuerst zu Toledo und dann zu Bologna (vgl. S. 827). Ein *Tractatus de Musica* von ihm soll zu Salamanka (ohne Jahr) erschienen sein, s. Gerber (Neues Tonkünstlerlex. Art. Pareja). Kiesewetter, Gesch. 55, nennt einen Petrus Ramis de Pareja zu Toledo in der Epoche des Josquin, der jedoch wohl dieselbe Person ist.

Regibo, verbessert den Serpent, S. 761.

Regino, gelehrter Benedictiner, Abt zu Prüm, † 910. *De Harm. institut.* Gerb. script. I. 230.

Reicha, Antoine, geb. zu Prag 1770, Prof. am Conserv. der Musik zu Paris, † daselbst 1836. Vollständiges Lehrbuch der musikal. Compos., deutsch mit Anmerkungen von Carl Czerny (französ. und deutsch) 4 Bde. Wien, Diabelli 1834.

Reichardt, Joh. Friedr., geb. 1751 zu Königsberg, 1775 Capellm. an Graun's Stelle zu Berlin, † 1814 auf Giebichenstein bei Halle. — Zahlreiche Schriften, darunter: Briefe aus Paris (1802 u. 1803), Hamburg 1804, 3 Theile; — Briefe eines Reisenden, Frankf. u. Leipz. I. 1774, II. 1776; — Briefe aus Wien, 2 Bde., 1810; — Ueber die deutsche komische Oper, Hamb. 1774; — Ueber das Liederspiel, Leipz. mus. Ztg. III. 709; — Pflichten des Ripienviolinisten, Berl. u. Leipz. 1776; — Musikal. Kunstmagazin u. Berl. Mus. Ztg. s. Zeitschriften (hier im Anhange): fernere Schr. bei Becker, Lit.

Reischius, Georgius, Prior des Carthäuserklosters zu Freiburg im Breisgau. *Margarita philosophica.* Argentor. 1496, 1503, 1508, Basel 1517. Das 5. Buch handelt in 2 Tract. *de Musica speculativa* und *practica.*

Rhaw, Georg, geb. zu Eisfeld in Franken 1488, † zu Wittenberg 1548. Musiker, Schriftsteller u. gelehrter Buchdrucker, um 1519 Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, darauf wahrscheinlich Lehrer in Eisleben, noch vor 1524 aber Buchdrucker zu Wittenberg, daselbst segensreich wirkend für die Ausbreitung des Kirchengesanges durch Herausgabe vortrefflicher Sammelwerke (z. B. *Selectae Harmoniae* 1538; Joh. Walthers Wittembergisch deudsch Geistlich Gesangbüchlein, in der Ausg. von 1544; — 123 deutsche geistl. Gesänge à 4 und 5 v. für die gemeinen Schulen 1544) wie auch für die Förderung des Musikunterrichts durch den Druck guter Lehrbücher. Eigene musikal. Schr.:

Enchiridion Musices etc. 1518; später vielfach aufgelegt unter dem Titel *Enchiridion utriusque Musicae practicae* (die Ausg. von 1538 ist die fünfte).

Richter, Ernst Friedrich, Universitätsmusikdir. u. verdienter Lehrer am Conserv. zu Leipzig: Lehrbuch der Harmonie, Leipz. 3. Aufl. 1860; 5. Aufl. 1864; — Lehrbuch der Fuge, Leipz. 1859. Zwei sehr nützliche Schriften.

Riedt, Friedr. Wilh., geb. zu Berlin 1710, Kammermusikus u. Flötist daselbst, † 1783. Versuch über die musikal. Intervalle 1753; — Tabellen über die Grundakkorde, Marpurg Beitr. 1756, Bd. II.; — Zwei musikal. Fragen, ebd. 1757, Bd. III. etc.

Rieffelsen zu Kopenhagen, Erfinder des Melodicon, S. 537.

Riepel, Joseph, Musikdir. des Fürsten von Thurn u. Taxis zu Regensburg, † daselbst 1782. Harmonisches Silbenmaass etc. 1776.

Risch, Matthias, zu Ilmenau, fertigt Geigenwerke, S. 365.

Rochlitz, Friedr., geb. zu Leipzig 1770, Weimarischer Hofrath, † 1842. Begründer der Allgem. Leipz. mus. Ztg., s. Zeitschriften. Zahlreiche Schriften.

Röllig, Carl Leopold, Official an der Hofbibliothek zu Wien, † daselbst 1804. Angebl. Erfinder der Clavierharmonika, S. 418. Seine Xänorphica S. 115.

Roll, Erfinder des Bibelregales, S. 111.

Romieu, Mitglied der königl. Societät der Wissensch. zu Montpellier: *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves* etc. Auszug in La Borde, *Essai III*, 664—667.

Rore, Cyprian de, geb. zu Mecheln 1516, Schüler des Adrian Willaërt u. dessen Nachfolger als Capellm. an St. Marcus zu Venedig, † 1565. Berühmter Componist; Messen, Motteten, insbesondere Madrigale.

Rossini, Giacomo, geb. zu Pesaro 1792.

Rousseau, Jean Jacques, der Philosoph, geb. zu Genf 1708, † 1778. Mehrere musikal. Schriften, darunter das bekannte *Dictionnaire* (s. Lexica). Seine Erfindung des Melodrama S. 543.

Saalschütz, Jos. Levin, Gesch. u. Würdigung d. M. bei den Hebräern, Berlin 1829. Vortreffliches Schriftchen, S. 39, 56.

Sabbatini, Galeazzo, aus Pesaro, Capellm. des Herzogs von Mirandola. *Regola facile e breve per sonare sopra il Basso continuo* etc. Venetia 1644, Rom 1699.

Sabbatini, Luigi Antonio, geb. zu Albano 1732, † zu Padua 1809, Capellm. an der Antoniuskirche daselbst, vordem an der Apostelkirche zu Rom. *Elementi theorici della Musica* 1789; — *delle musicale numeriche Segnature*, Venezia 1799.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo, geb. zu Neapel 1735, Mitschüler des Piccini, Traetta u. Guglielmi im Conserv. S. Onofrio daselbst unter Durante; 1769 Capellm. am Conserv. Ospedaletto zu Venedig, um 1770 zu Stuttgart u. München, 1771 in London, 1783 in Paris, † daselbst 1786. — Bedeutender Operncomponist; auch Oratorien, Messen, Psalmen etc.

Salieri, Antonio, geb. zu Lignavo im Venetian. Gebiete 1750, Hofcapellm. zu Wien, † 1825. — 41 Opern; Kirchensachen.

Salinas, Franciscus, geb. zu Burgos um 1512 oder 1513, † zu Salamanca 1590, Abt u. Professor der Musik daselbst. Theoretiker von grossem Rufe: *De musica libri septem*, Salamanticae 1577.

Sarti, Giuseppe, geb. zu Faenza 1730, um 1756 königl. Capellm. zu Copenhagen, später am Conserv. della Pietà zu Venedig, endlich 1784 zu Petersburg, † zu Berlin 1802. — 41 Opern, einige Kirchensachen, auch Claviersonaten.

Sauveur, Joseph, geb. zu Fleche 1653, † zu Paris 1716; Professor der Mathematik im königl. Collegio daselbst. Ausgezeichneter Akustiker, werthvolle Schriften, S. 39. Sein Metronom S. 562. Bedient sich zuerst der Schwebungen zur Tonmessung, Anh. I. S. 980.

Savart, Felix, tüchtiger Akustiker. Unter mehreren guten Schriften: *Mémoire sur la voix humaine*, deutsch von Gottfr. Weber (Abhandl. über die Menschenstimme) Cäcilia IV, 229 ff. *Mémoire sur la construction des instrumens à cordes et à archet*, Vortrag in der Akadem. der Wissensch. zu Paris 1819; deutsch Leipzig 1844. — S. 364.

Scandelli (Scandellus), Antonio, Capellm. zu Dresden 1560, † 1580. — Geistl. u. weltl. deutsche Lieder, Canzoni neapolitane; eine Passion, gedruckt 1621.

Scarlatti, Alessandro, geb. 1659 oder 58 zu Neapel (nach anderen war er ein Sicilianer), † zu Neapel 1725 oder 28; der grosse Componist und Förderer des musikalisch-dramatischen Stiles. Ueber die ihm zugeschriebene Einführung des Da Capo der Arie S. 63, 228 (Da Capo); über die italienische Ouvertüre S. 663. Er war ein Schüler des Carissimi.

Scarlatti, Domenico, Sohn des Alessandro, geb. 1683, 1756 noch am Leben, Schüler des Gasparini, berühmter Clavierspieler u. Sonatencompon., S. 791.

Scheibe, Joh. Adolph, geb. zu Leipzig 1708, königl. Dänischer Capellm., † zu Kopenhagen 1776. Schätzbare Schriften, darunter: Ueber die musikal. Compos., Leipz. 1773, nur der erste Theil (Melodie u. Harmonie) erschienen; — der kritische Musikus. Hamburg 1738, vermehrt Leipzig 1745.

Scheibler, Heinrich, geb. zu Montjoie 1777, † zu Crefeld 1837, Seidenmanufacturist daselbst, aber zugleich vortrefflicher Akustiker. Schriften: Der physical. u. musical. Tonmesser, Essen 1834 (Mittheil. über das Wesentliche des physical. u. musical. Tonmessers, Crefeld 1836); — Anl. die Orgel vermittelst der Stösse oder Schwebungen zu stimmen, Crefeld 1834. Bei allem Reichthum an Untersuchungen u. Resultaten sind die Schriften unklar u. schwer verständlich, daher zu empfehlen: Joh. Jos. Löhr, Ueber die Scheiblersche Erfindung etc. Crefeld 1836.

Scheidt, Samuel, geb. zu Halle 1587, Capellm. u. Organist daselbst, † 1654. *Tabulatura nova*, Hamburg 1624, 3 Th., enthaltend 35 grosse Orgelstücke u. am Schlusse einige Vorschriften für den Vortrag derselben.

Schein, Joh. Hermann, geb. zu Grünhayn 1586; 1615 Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 1630 daselbst. — Ausgezeichneter Tonsetzer: Geistliche u. weltliche Lieder, Concerte; Cantional oder Gesangbuch Augsburgischer Confession, Leipzig 1627 etc.

Schicht, Joh. Gottfr., geb. zu Reichenau bei Zittau 1753, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 1823. Grundregeln der Harmonie etc. Leipzig 1812.

Schmal und **Spath**, Erfinder des Tangentenflügels, S. 823.

Schmidt, Erfinder des Hierochord, S. 426.

Schmittbauer in Carlsruhe, Meister im Bau der Harmonika, S. 418.

Schnitzer, Siegmund, berühmter nürnbergischer Pfeifenmacher, S. 292.

Schröter, Christoph Gottlieb, geb. zu Hohenstein 1699, Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen, auch Schriftsteller, † 1782. Miterfinder des Hammerclavieres, S. 687. (Ueber seine Erfindung: Mizler, Musikal. Biblioth. III, 474; Krit. Briefe über die Tonkunst, Br. 139, 140.)

Schubart, Christian Friedrich Daniel, Dichter u. Tonkünstler, geb. zu Obersontheim 1739, † zu Stuttgart 1791. — Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, herausgeg. von Ludwig Schubart, Wien 1806. — S. 870.

Schütz, Heinrich (Sagittarius), geb. zu Köstritz im Voigtlande 1585, Schüler des Giovanni Gabrieli zu Venedig, seit 1615 Capellmeister zu Dresden, † 1672. Einer der wackersten Männer u. grössten Tonmeister aller Zeiten. Componist der ersten deutschen Oper S. 632; Beisp. von Recitativen S. 723; Passionen S. 672; Symphoniae sacrae, Motetten, Psalmen Davids, geistliche Gesänge etc.

Schulz, Joh. Abr. Peter, geb. zu Lüneburg 1740, königl. Dänischer Capellm., † zu Schwedt 1800. Verfasser der musikal. Art. in Sulzer's Theorie der sch. K.

Sechter, Simon, Hoforganist u. Prof. am Conserv. zu Wien. Verdientvoller Tonlehrer. Die Grundzüge der musikal. Compos., in 3 Abth. Leipzig 1853, 54.

Senfl, Ludwig, Schüler des Heinr. Isaac, Lieblingscompon. Luthers u. sein Gehülfe bei Einrichtung des neuen Kirchengesanges, um 1530 Capellm. des Herzogs Ludwig v. Baiern, † wahrscheinlich um 1555. — Vortreffl. Motetten etc.

Sguarcialupo, Antonio (auch Antonio dagli Organi), berühmter römischer Organist, um 1460 blühend.

Silbermann, Gottfried, der berühmte Orgel- u. Clavierbauer, geb. zu Frauenstein in Meissen, polnisch-sächsischer Hof- und Landorgelbauer zu Freiberg, † 1756. Seine Förderung des Schröterschen Hammerclavieres S. 687, woselbst also dieser Gottfried Silbermann gemeint ist. Seine drei Strassburger Neffen Johann Andreas 1712—1783 und Johann Heinrich geb. 1727, beide zu Strassburg, sowie Johann

Daniel 1718—1766, in Dresden, waren ebenfalls hochangesehene Clavier- und Orgelmacher.

Sorge, Joh. Andreas, geb. zu Mellenbach bei Königssee 1703, Hof- u. Stadtorganist zu Lobenstein, † daselbst 1778. — Zahlreiche theoret. Schr., darunter: Vorgemach der musikal. Compos., Lobenstein 1745—47 (worin das Phänomen des Combinationstones, wie es scheint, zuerst mitgetheilt wird, S. 178).

Spangenberg, Cyriac, geb. 1528, Historiker u. Theolog, † 1604 zu Strassburg. Hat ein Manuscript hinterlassen: Von der edlen hochberühmten Kunst der Musica etc. wie auch vom Aufkommen der Meistersinger 1598. Ein Auszug daraus steht in Enoch Hanmann's Anm. über Opitzens Buch von der deutschen Poeterey 1658. S. auch Monatl. Unterredungen, November 1691.

Spatarus, Johannes, geb. zu Bologna, Schüler u. eifriger Vertheidiger des Ramo de Pareja, 1512—41 Capellm. an St. Petronio zu Bologna. — Theoretische Schriften.

Speer, Daniel, Cantor an der latein. Schule zu Göppingen, geb. zu Breslau. Vierfaches musikal. Kleeblatt, Ulm 1697, und schon vordem 1687.

Spiess, Meinardus, Schüler des Joseph Bernabei, Subprior zu Irsee in Schwaben: *Tractatus musicus compositorio practicus*, Augsb. 1746.

Spörken, Graf, führt das Waldhorn nach Wien ein, S. 432.

Sponsel, Joh. Ulrich, geb. zu Muggendorf 1721, † zu Burgbernheim 1788 als Superintendent u. Pastor daselbst. — Orgelhistorie, Nürnb. 1771.

Stainer, Jacob, der berühmte tyroler Geigenmacher, lebte zu Absom gegen Ende des 17. Jahrh., ein Schüler des Amati. S. 364.

Stamitz, Johann, geb. zu Teutschbrodt in Böhmen, berühmter Violinist, 1756 Churfürstl. Pfälz. Concertm. u. Director der Instrumental-Kammermusik zu Mannheim, zum Segen der dortigen berühmten Capelle wirkend. — Carl, sein ältester Sohn, geb. zu Mannheim 1746, seit 1787 Capellm. des Fürsten zu Hohenlohe-Sillings, † zu Jena 1801. — Anton, der jüngere Bruder des letzteren, geb. zu Manheim 1753, Violinspieler; — Thaddäus, Bruder des Johann, geb. zu Teutschbrodt 1721, ausgezeichneter Violoncellist, † 1768.

Stein, Johann Andreas, geb. in der Pfalz zu Heidelsheim 1728, † zu Augsburg 1792 als Organist an der Barfüsserkirche u. ausgezeichneter Instrumentenmacher. Er soll ein Schüler von Gottfr. Silbermann gewesen sein. Erfinder der Melodica, S. 536; vervollkommnet das Pianoforte, S. 687; sein Doppelflügel (*Vis à vis*), S. 246.

Steffani, Agostino, geb. zu Castelfranco 1655, † zu Frankfurt 1730; Capellm. zu Hannover, Abt von Lepsing, angesehener Componist (sein Kammerduett S. 268), auch Schriflsteller: *Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica*, 1695; deutsch von Andr. Werkmeister 1700.

Stölzel, Gottfried Heinrich, geb. zu Grünstädtel im sächs. Erzgebirge 1690; reist 1713 nach Italien, 1719 in Diensten des gräfl. Geraischen Hofes, in demselben Jahre noch Capellm. zu Gotha, † 1749.

Stölzel, bringt Ventile am Horn an, S. 433.

Stradella, Alessandro, Sänger, Componist u. Harfenspieler in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., ermordet um 1678 zu Genua. — Oratorio di S. Giov. Battista (um 1676); La Forza dell' Amor paterno, Opera seria, Genua 1678; einzelne Gesänge, Cantaten, Duetten, Terzetten, Madrigale a 4 u. 5 v.

Stradivari (Straduario), die berühmten Violinen- u. Violoncellmacher, S. 363.

Streitwolf, Instrumentenmacher zu Göttingen, Erfinder der Bassclarinette, Leipz. mus. Ztg. Bd. 36, S. 193.

Tartini, Giuseppe, geb. zu Pirano in Istrien 1692, der erste Violinist an der Antoniuskirche zu Padua, † daselbst 1717, der grosse Violinspieler; auch Theoretiker, als solcher aber unklar u. nicht auf festen Füssen: *Trattato di Musica', seconda la vera scienza dell' armonia;* Padova 1754. Ueber den Tartinischen Ton (Combinationston) S. 177.

Tasquin, Paskal, aus Lüttich, Hofclaviermacher zu Paris in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. Verwendet Streifchen Ochsenhaut statt Rabenkiele am Flügel, S. 312.

Telemann, Georg Philipp, geb. zu Magdeburg 1681; 1704 Capellm. beim Grafen von Promnitz in Sorau, 1708 Conzertmeister zu Eisenach, 1711 Capellm. an der Bar-

füsserkirche zu Frankfurt a./M., endlich 1721 Cantor u. Musikdirector zu Hamburg bis zu seinem Tode 1767. — Ungemein fruchtbarer Componist: viele Kirchenmusiken, Passionen, Cantaten, Serenaten, Oratorien; Instrumentalstücke für Concert u. Kammer, auch Opern, sowie einige Schriften.

Tenaglia, Antonio Francesco, ein Florentiner, blüht um 1650 zu Rom. Bedeutender Kirchencomponist; eine Oper Clearco Rom 1660.

Teradeglias, Domenico, geb. zu Barcelona ungefähr 1725, Schüler des Conserv. S. Onofrio zu Neapel. Begabter Operncomponist von ernstem Streben, wurde zu Rom um 1747 in noch sehr jugendlichem Alter ermordet.

Thibaut, Ant. Friedr. Justus, geb. zu Hameln 1772, Dr. u. Prof. der Rechte zu Heidelberg. Ueber Reinheit der Tonkunst, Heidelb., J. C. B. Mohr, 1825.

Tinctoris, Johannes, s. Lexica.

Töpfer, J. G., Prof. der Musik am Grossherzogl. Seminar u. Organist an der Stadtkirche zu Weimar. Vortreffl. Werk: Lehrbuch der Orgelbaukunst etc. 4 Bde. u. ein Atlas mit Abbild., Weimar 1855.

Torelli, Giuseppe, soll die Form des Concertes begründet haben, S. 183.

Tosi, Pietro Franc., geb. zu Bologna 1647, † zu London 1727. Sänger u. Schriftsteller; *Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto fermo*, Bologna 1723. Deutsch von Joh. Friedr. Agricola, s. daselbst.

Träger, zu Bernburg, Erfinder des Nagelclavieres, S. 596.

Traetta, Tomaso, geb. zu Neapel 1738; Capellm. zu Neapel, 1768 zu Petersburg, nach England berufen, 1784 wieder zu Neapel, woselbst er bald darauf gestorben zu sein scheint. — Beliebter Operncomponist.

Tromlitz, Joh. Georg, geb. zu Gera 1726, † zu Leipzig 1805, ausgezeichneter Flötist daselbst. — Kurze Abhandl. vom Flötenspielen, Leipz. 1786; 2. Aufl. Ausführl. u. gründl. Unterricht die Flöte z. sp. 1791; — Ueber die Flöten mit mehreren Klappen, Leipz. 1800.

Türk, Dan. Gottlob, geb. zu Claussnitz 1751, Organ. u. Musikdir. zu Halle, † daselbst 1813. Tüchtiger Theoretiker u. Lehrer: Anleit. zu Temperaturberechnungen (insbesondere auf Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« bezüglich), Halle 1808; — Anweis. zum Generalbassspielen 1781, verb. u. verm. 1800, 1816, 1824; — Pflichten eines Organisten 1787; — Clavierschule 1789, 1800.

Unger, Joh. Friedr., Erfinder einer Notenschreibmaschine, S. 610.

Valle, Pietro della, ein römischer Ritter, geb. 1586. Eine für die Beurtheilung der Musikzustände im 15. bis Anfang des 17. Jahrh. wichtige Schrift: *Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata. Discorso al Sig. Lelio Guidiccioni.* Geschrieben 1640; steht in Doni Opp. II. 249.

Vallisnieri, Antonio, geb. auf dem Schlosse Tresilico in Carafagnana 1661, † zu Padua 1730, Prof. der Medizin daselbst. *Lettre sur la voix des Eunuques, Bibl. italique*, Genève 1730, T. VII. No. 6. Deutscher Auszug in den Neuen Zeitungen für gelehrte Sachen 1731, S. 542.

Vanhecke, Erfinder des Bissex, S. 113.

Vecchi, Orazio, geb. zu Mailand, Capellm. zu Modena 1590. — Amphiparnasso, ein musikalisches Drama, 1597 zu Modena aufgeführt, als Versuch ein Drama durchweg in Musik zu setzen; doch bestand die Musik nur aus einer Reihe 5stimmiger Madrigale, wovon eine Stimme auf dem Theater, die anderen hinter der Scene gesungen wurden (s. Gerber). Ferner Canzonette, Madrigale, Lamentationen, Cantiones sacrae.

Venosa, Don Carlo Gesualdo, Principe da, Neffe des Cardinals Alfonso Gesualdo, Erzbischofs von Neapel, † 1614. Seiner Zeit beliebter Madrigalist, von dem Burney jedoch nicht viel Gutes sagt.

Viadana, Lodovico, Spanier von Geburz, 1644 Capellm. zu Mantua, später zu Fano, † zu Lodi. Seine Erfindung des Concerto da chiesa S. 183. Der 5. Bd. seiner *Cento Concerti*, Venezia 1603, enthält eine kurze Anweisung den Basso Continuo auszuführen — *Basso per sonare nell' Organo.* Ueber seinen Basso Continuo S. 369.

Vicentino, Don Nicolo, Erfinder des Archicembalo, S. 60.

Vinci, Leonardo da, geb. zu Neapel 1690, angebl. Schüler des Gaet. Greco im Conserv. Gli poveri di Giesu Christo, vergiftet 1732. Talentr. u. sehr bel. Operncomp.

Virbés, de, Erfinder des Clavecin harmonieux et céleste, S. 169.

Virdung (nicht Wirdung), Sebastian, geb. zu Amberg in der Oberpfalz, Priester zu Basel: Musika getutscht vnd ausgezogen etc. Basel 1511. Aeusserst seltenes Werk.

Vittoria, Tomaso Ludovico da, geb. zu Avila in Spanien 1560, 1585 Capellm. an der Apollinarekirche zu Rom, seit 1594 in bairischen Diensten. Messen, Motetten u. andere Cantiones sacrae; auch Passionschöre.

Vitruvius, Marcus Pollius, geb. anfangs des 1. Jahrh. nach Chr., römischer Baumeister und ältester römischer Musikschriftsteller. In seinem Werke *de Architectura libri X* handelt er von Theatern, Schallvasen (Echeien), der Wasserorgel, und dem Aristoxenischen System. Ausg. von Lart, Amsterd. 1649; deutsch von A. v. Rode, Leipz. 1796.

Vivaldi, Antonio, Capellm. am Conserv. della Pietà zu Venedig, auch des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt, blüht in der 1. Hälfte des vorigen Jahrh., † zu Venedig 1743. — Violinspieler, insbesondere Componist zahlreicher Violinconcerte (*Conc. grossi*), in denen er auf die Entwickelung der Form Einfluss übt.

Völler, Erfinder des Apollonion, S. 57.

Vogler, Georg Joseph, Abt, Capellm., geb. zu Würzburg 1749, † zu Darmstadt 1814. Zahlreiche Schriften über Theorie u. Praxis der Tonkunst.

Vulpius, Melchior, geb. zu Vasungen im Hennebergischen um 1560, † zu Weimar 1616, Cantor daselbst. Kirchencomp. u. Schriftsteller: *Musicae compend. latino-german. Henrici Fabri.* Verschiedene Ausgg., die erste Jena 1610; eine der zahlreichen späteren ebenda 1653.

Waelrant, Hubert, Niederländer, geb. 1517, † zu Antwerpen 1595. Angesehener Componist; seine Bebisation S. 777.

Wagenseil, Joh. Christoph, geb. zu Nürnberg 1633, † 1708, war Doctor u. Prof. der Rechte, auch Bibliothekar zu Altorf. — Von der Meistersinger holdseligen Kunst, vgl. S. 534.

Wagner, Hoforgelbauer zu Dresden, Erfinder der Claviaturharmonika, S. 418.

Walliser, Christoph Thomas, geb. zu Strassburg, Capellm. am Dom daselbst, † 1648. *Musica figuralis* etc. Argentor. 1611. — Componist von Kirchengesängen.

Walther, Mag. Johann, bis 1524 Capellm. zu Torgau, in welchem Jahre er auf Luthers Wunsch nach Wittenberg sich begab; später Capellm. des Churf. Moritz zu Dresden, † wahrscheinlich um 1555. Luthers Gehülfe bei Einrichtung des protest. Kirchengesanges u. um letzteren hochverdient. Sein wichtigstes Werk ist das Wittenbergische Geistliche Gesangbuch, zuerst gedruckt 1524, dann 1525 (43 Gesänge von verschiedenen Tonsetzern enthaltend); auf 52 vermehrt, Strassburg 1537; in der Ausgabe von 1544 heisst der Titel: Wittembergisch deudsch Geistlich Gesangbüchlein. Mit vier vnd fünf stimmen. Durch Johan Walthern, Churfürstlichen von Sachsen Sengermeistern etc. Wittemberg bei Georg Rhaw 1544 (enthält 100 4, 5 u. 6stimm. Ges. von versch. Tonsetzern).

Walther, Joh. Gottfried, der Lexicograph, s. Lexica.

Weber, Carl Maria von, geb. 1786 zu Eutin in Holstein, † zu London 1826.

Weber, Ernst Heinrich und Wilhelm: Wellenlehre etc., über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten, mit Anwendung auf die Schall- u. Luftwellen, Leipz. 1825. Reich an interessanten Forschungen u. Resultaten.

Weber, Fr. Dionys, Director des Prager Conservat., S. 189. — Lehrbuch der Harmonie u. des Generalbasses, 4 Thle., Prag 1830—33.

Weber, Gottfried, geb. zu Friesheim in Rheinbayern 1779. Bedeutender Theoretiker, zahlreiche Schriften, darunter das Hauptwerk: Versuch einer geordn. Theor. der Tonsetzkunst; 3 Bde., Mainz 1817-21; 2. umgearb. Aufl. in 4 Bdn. Mainz 1824. — Sein Metronom S. 563.

Weber, Wilhelm; Compensation der Orgelpfeifen, Cäcilia 1829, XI.; — Erzeugung von Aliquottönen auf Zungenpfeifen, ebd. 1830, XII.

Weissflog, C. L., verfertigt ein Glasspiel, S. 383.

Werkmeister, Andreas, geb. zu Bennikenstein in Thüringen 1645, † 1706, Organist an der Martinskirche zu Halberstadt. Zahlreiche Schriften, darunter: Orgel-

probe etc. Frankf. u. Leipzig 1681, —98, Quedlinb. u. Aschersleben 1716, Leipzig 1754; — Musikal. Temperatur, Frankf. u. Leipzig 1691; — Anmerkungen zum Generalbass, Aschersleben 1698, 1715.

Willaert, Adrian, der berühmte Componist, geb. 1490 zu Brügge in Flandern, † um 1550 als Capellm. an der Marcuskirche zu Venedig. — Erste Doppelchöre, S. 246; das Madrigal, S. 521.

Winterfeld, Carl Georg August Vivigens von, der hochverdiente Musikgeschichtsforscher, königl. preuss. Geh. Tribunalsrath zu Berlin. — Der evangelische Kirchengesang, 3 Bde., Leipzig 1843, 45, 47; — Joh. Gabrieli u. sein Zeitalter, Berlin 1834, 2 Th. Text, 1 Th. Notenbeisp.; — Zur Geschichte heiliger Tonkunst (einzelne Abhandl.), 2 Thle., Leipzig, 1850—52.

Wirdung ist nicht richtig geschrieben, s. Virdung.

Zamminer, Friedr., war Professor zu Giessen. Interessantes u. belehrendes Buch: Die Musik u. die musikalischen Instrumente, Giessen 1855.

Zarlino, Giuseppe, geb. zu Chioggia 1517, † zu Venedig als Capellm. an der Marcuskirche 1590; Schüler des Adrian Willaert, einer der grössten Tongelehrten aller Zeiten. — Hauptwerk: *Istitutioni harmoniche* etc. Venezia 1558, 1562, 1573; verb. u. verm. 1589, 1602, 1639. Inhalt s. Forkel Lit. 369—74. — *Dimostrationi armoniche* etc. Venedig 1571, 1573; — *Supplimenti musicali*, Venedig 1588; *Tutte l'Opere*, 4 Vol. Venezia 1589.

Zeitschriften:

—— Critica Musica etc. von Mattheson, 2 Bde. Hamb. 1722.

—— Musikalische Bibliothek von L. C. Mitzler, 4 Bde. Leipz. 1736—54.

—— Critische Musicus, herausgeg. von Joh. Ad. Scheibe, Hamb. 1738, verm. Leipz. 1745.

—— Musikalische Patriot, Wochenschrift, Braunschweig 1741 (angebl. von Henke, braunschw. Gelehrten).

—— Kritische Musicus an der Spree von Marpurg, Berlin 1750.

—— Historisch-kritische Beiträge, herausg. von Marpurg, Berlin 1754—62, 5 Bde.; letztes Heft des 5. Bds. 1778.

—— Kritische Briefe über die Tonkunst, herausg. von Marpurg, Berlin 1759—63, 2 Bde.; Bd. III. (Nachtrag) 1764, vgl. S. 57 Anm. 4.

—— Wöchentliche Nachrichten etc. von Joh. Ad. Hiller, Leipz., 4 Bde 1766—70.

—— Deutsches Museum für Kunstliebhaber etc., herausg. von J. G. Meusel, Manheim 1772—1789.

—— Betrachtungen der Manheimer Tonschule von Vogler, Manheim 1778.

—— Musikalisch-kritische Bibliothek von Forkel, 3 Bde., Gotha 1778—79.

—— Musikalisches Kunstmagazin v. Joh. Friedr. Reichardt. 2 Bde., Berlin 1782—1791.

—— Magazin der Musik von Carl Friedr. Cramer, 3 Jahrgg., Hamb. u. Kopenhagen 1783—89.

—— Journal der Tonkunst von Heinr. Christ. Koch, Braunschw. u. Erfurt 1792, 2 Stücke.

—— Studien für Tonkünstler und Musikfreunde, histor.-krit. Zeitschr. mit 39 Musikstücken von verschiedenen Meistern, für das Jahr 1792. Von Reichardt und Kunzen, Berlin 1793, 2 Thle.

—— Musikalische Realzeitung zu Speyer, herausgeg. von H. P. C. Bossler, Brandenb. Rath daselbst, † zu Leipzig 1812. Erschien von 1788—90 und enthält vortreffliche Beiträge (u. A. von Christmann, Vogler etc.) nebst einer musikal. Antologie. Wurde fortgesetzt als Musikal. Correspondenz der deutschen filarmon. Gesellsch. 1791, 1792.

—— Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel, 1798—1848, 50 Bde. u. 1 Registerbd. Gegründet von Fr. Rochlitz, seit Michaelis 1827 von G. W. Fink red. Reich an ausgezeichneten Abhandlungen, ausserdem wegen der

vielen Nachrichten von grossem geschichtlichem Werthe. — Neue Folge unter Redact. von Selmar Bagge, eröffnet 1863.

—— Berlinische Musikalische Zeitung, herausgeg. von Joh. Friedr. Reichardt 1805—6.

—— Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreich. Kaiserstaat, Wien 1817—24; die ersten Jahrgg. von Mosel, die letzten von Kanne herausgeg.

—— Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde, red. v. Am. Wendt, 1817—18.

—— Berliner allgemeine musikalische Zeitung von A. B. Marx, 1823—28.

—— Cäcilia, Zeitschr. f. d. musikal. Welt, Mainz, Schott; begründet 1824, red. von Gottfr. Weber, seit 1842 von S. W. Dehn (bis 1848).

—— Revue musicale von F. J. Fétis, 1826—35.

—— Münchner Musikzeitung, red. von F. Stöpel, 1827—28.

—— Eutonia, pädagogische Musik.-Zeitschr. von Joh. Gottfr. Hientzsch, Breslau und Berlin 1829—35, 9 Bde.

—— Iris, im Gebiete der Tonkunst, von Rellstab, Berlin 1829—35.

—— Schlesische Zeitung für Musik, herausgeg. von Fr. Mehwaldt, Breslau 1832—35.

—— Gazette musicale de Paris bei Schlesinger daselbst, 1834; seit 1836 mit der Revue musicale verbunden.

—— Neue Zeitschrift für Musik, begründet von Rob. Schumann 1834, später auf Franz Brendel übergegangen. Besteht noch.

—— Euterpe, Musikzeitschr. für Volksschullehrer, Cantoren, Organisten etc. herausgeg. von Ernst Hentschel, begründet 1841. Besteht noch.

—— Signale f. d. musikal Welt, Leipzig, herausgeg. von Bartolf Senff; begründet 1843. Besteht noch.

—— Niederrheinische Musikzeitung, herausgeg. von Prof. Ludwig Bischoff, Köln, begründet 1853. Besteht noch.

—— Fliegende Blätter für Musik, vom Verf. der Musikal. Briefe (J. C. Lobe) 3 Bde., Leipzig 1855—57.

—— Deutsche Musikzeitung, begr. und red. von Selmar Bagge, Wien 1860—62.

Zelenka, Joh. Dismas, zu Tein in Böhmen geb., Violinist und dann Kirchencompon. in der Königl. Polnischen Capelle zu Dresden, † daselbst 1745.

Ziani, Pietro Andrea, Venetianer, Capellm. an S. Marco zu Venedig, später zu Wien. Opern (von 1651—1679), Sonaten, Kirchenstücke. — Marco Antonio, Verwandter des vorigen und sein Nachfolger am Wiener Hofe. Zahlreiche Opern zwischen 1679—1709; ein Oratorium *Giesu flagellato* 1714; auch Violintrios.

Fehlerverbesserungen.

Seite 8 (Academ. royal de Mus.), lies **Cambert** statt Lambert.

„ 9 (A cappella) Zeile 11 vom Ende, lies Cantiones **sacrae** statt sacras. — Vergl. auch die Anm. im Anhang I.

„ 63 Der von Arteaga (v. Forkel, II. 262) angegebene Veranlasser des Da capo heisst Baldassare **Ferri**, nicht Ferrari.

„ 120 (Buonaccordo) lies **Galilei**, nicht Gallilei.

„ 124 (Canon) lies Paolucci etc. **I.** 160.

„ 138 (Cantorat): Papst Sylvester 314—**335** (Forkel Gesch. II. 143).

„ 146 Zeile 10 v. o. lies Heinse, Schriften **IX.** 103 ff. statt III.

„ 148 (Cembalo onnicordo) der Verfasser des Comment. de Florent. invent. heisst **Manni**, nicht Nanni (vergl. S. 517, Lira barberina).

Seite 168 (Clarinette) vorletzte Zeile, lies Heinr. **Grenser** statt Greiner.

„ 170 Zeile 3 v. u. lies Agricola Mus. instr. **1529** statt 1545 (also die erste Ausgabe; die von 1515 enthält garkeine Abbild. von Claviaturinst.).

„ 181 (Concentus) Zeile 13 von Anfang lies **des** Officii divini statt der. — (Vergl. auch die Berichtigung im Anhang II, Concentus).

„ 192 Calvisius, Melopoeia etc. Magdeb. **1630** statt 1633.

„ 241 (Distendimento) lies **Distendente** maniera statt Distendendo etc.

„ 251 Zeile 8 v. o. lies: und der **Unterstimme** (statt Oberstimme) mit Oberterzen etc.

„ 266 (Dreiklang) Zeile 15 v. Ende, muss die erste Akkordsignatur links $\underset{+}{IV}$ statt $\underset{+}{II}$ heissen, nämlich als doppeltverm. Dreiklang auf der alterirten 4. Stufe in Moll; $\underset{+}{II}$ wäre als 2. Stufe in Dur zu verstehen, was der Sache nach auf dasselbe hinauskommt.

„ 404 Mitte der Seite: der Pariser Harfenist heisst **Cousineau**, nicht Casineau.

„ 454 Anmerk. 3, Zeile 3 u. 4 lies 1 **Arpa** (nicht Arpia) doppia und 2 **Organi** (nicht Organo) di legno.

„ 545 Mitte der Seite, lies **Guiraut** von Calanson, nicht Quiraut etc. (Friedr. Diez, Poesie der Troubadours 1826, S. 42).

„ 584 Zeile 5 v. o. lies Alypius von Alexandrien im **4. Jahrh. nach Chr.** (Vergl. Semeiographie; Notenschrift 620; Anhang II Alypius).

„ 588 (Musicalische Wettstreite) letzte Zeile lies **Dithyrambische** und **phallische** Gesänge.

„ 601 Anmerk. 6 lies **Lantpert** statt Lantgart

„ 608 Anmerk. 2 letzte Zeile lies **Brumel** statt Roumel.

„ 631 Zeile 5 v. u. lies **Euridice** statt Euridici.

„ 750 Unterste Zeile, lies **5. mit der 6. Stufe**, nicht 7 mit der 8. Stufe. (Vergl. Tonart S. 886; Tonleiter).

„ 808 Zeile 17 v. o. lies **Tänzen** statt Sätzen.

„ 829 Zeile 3 v. u. müssen die Quarten **E A, A D**, nicht E H, A E heissen.

„ 842 Zeile 4 unter Beisp. 6 in der Parenthese lies: **dass** Proslamban. statt das Proslamb.

„ 844 Tabelle Beisp. 8 muss rechts unter den Kirchentönen das **Jonisch** nicht unter Hypophrygisch, sondern unter **Hypolydisch** stehen, also wie im Text Zeile 11 von oben richtig angegeben.

„ 854 (Toccata) Zeile 5 vom Ende lies Musico-**Organisticus** statt organicus.

„ 859 Mitte der Seite lies Bona Psalmodia Cap. **XVII** statt VII.

„ 885 Zeile 8 v. o. lies **Conforti** statt Consorti.

Der Name **Virdung** ist einigemale unrichtig Wirdung geschrieben.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

DRUCK VON BREITKOPF UND HÄRTEL IN LEIPZIG.

Franz Steckeler
Buchbinderei
8884 Höchstädt/Do.

Franz Steckeler
Buchbinderei
8884 Höchstädt/Do.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Koch, Heinrich Christoph,

Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicons

Heidelberg 1865

Mus.th. 1762 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598808-1